

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO/DOCTORADO)

CÍNTIA ROBERTO MARSON

**A PROSA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA PREMIADA PELA FNLIJ E A
FICÇÃO CROSSOVER: UMA LITERATURA DE FRONTEIRA**

MARINGÁ – PR

2025

CÍNTIA ROBERTO MARSON

**A PROSA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA PREMIADA PELA FNLIJ E A
FICÇÃO *CROSSOVER*: UMA LITERATURA DE FRONTEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Maringá (UEM), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras.
Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Alice Áurea Penteado Martha.

MARINGÁ – PR
2025

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá - PR, Brasil)

M373p

Marson, Cíntia Roberto

A prosa de João Anzanello Carrascoza premiada pela FNLIJ e a ficção crossover : uma literatura de fronteira / Cíntia Roberto Marson. -- Maringá, PR, 2025.
251 f. : il. color., figs.

Orientadora: Profa. Dra. Alice Áurea Penteado Martha.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2025.

1. Literatura de fronteira. 2. Carrascoza, João Anzanello, 1962-. 3. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (Brasil) . 4. Mercado editorial. 5. Ficção brasileira. I. Martha, Alice Áurea Penteado, orient. II. Universidade Estadual de Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 23.ed. B869.3

CÍNTIA ROBERTO MARSON

**A PROSA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA PREMIADA PELA FNLIJ E A
FICÇÃO CROSSOVER: UMA LITERATURA DE FRONTEIRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Doutorado) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, área de concentração: **Estudos Literários.**

Aprovada em Maringá, **18 de dezembro de 2025.**

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente
 **ALICE AUREA PENTEADO MARTHA**
Data: 29/01/2026 17:25:17-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Alice Áurea Penteado Martha
Presidente da Banca (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **LILIAM CRISTINA MARINS**
Data: 22/01/2026 21:36:45-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.^a Dr.^a Liliam Cristina Marins
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **WESLEI ROBERTO CANDIDO**
Data: 22/01/2026 14:36:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Weslei Roberto Candido
Membro Titular (UEM/PLE)

Documento assinado digitalmente
 **JOAO LUIS CARDOSO TAPIAS CECCANTINI**
Data: 29/01/2026 09:38:32-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. João Luís Cardoso Tápias
Ceccantini – Membro Externo (UNESP – Assis)

Documento assinado digitalmente
 **THIAGO ALVES VALENTE**
Data: 22/01/2026 11:34:25-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Thiago Alves Valente
Membro Externo (UENP – Cornélio
Procópio)

*À minha amada mãe, Lourdes Roberto Marson,
que não mediu esforços para que eu pudesse
realizar este sonho.*

*Ao meu amado pai, Lourenço Marson (in
memoriam), que, se estivesse aqui, vibraria com
muita alegria e orgulho.*

A vocês, todo meu amor e toda minha gratidão.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por guiar meus passos e me dar força e coragem suficientes para cumprir esta jornada. O Teu sustento me trouxe até aqui.

À Mãe, a quem recorri inúmeras vezes em minhas orações para que agora pudesse apresentar este trabalho. A data desta defesa, dia 18, não é mera coincidência, mas providência divina.

À minha amada mãe, Lourdes Roberto Marson, pelo amor incondicional que somente uma mãe tem por sua filha. Por apoiar meu estudos e sonhos, por acreditar em mim muito mais do que eu mesma acredito, pelas palavras de incentivo que foram e sempre são um afago em meu coração e por ser essa presença firme e segura em minha vida. Eu te amo muito e para sempre, mamusca!

À minha irmã, Jaqueline Marson, pela ternura e apoio incomensuráveis, pela escuta e trocas constantes, por tornar mais leve a minha existência neste mundo. Sei que tenho com quem contar. Eu não poderia ter uma irmã melhor nesta vida! Você também faz parte deste trabalho.

À minha madrinha e ao meu padrinho, Luzia Roberto e Laércio Roberto, a quem devo gratidão pelas orações, pelo imenso carinho, incentivo e pela compreensão diante da minha ausência enquanto escrevia esta tese em meu quarto.

Aos meus avós Antonio Roberto, Júlio Marson e Maria Murari Marson (*in memoriam*), que, com simplicidade, compartilharam comigo ensinamentos valiosos, inclusive a importância do estudo.

À minha querida orientadora, professora doutora Alice Áurea Penteado Martha, sem a qual a realização deste trabalho não seria possível. Obrigada por abraçá-lo tanto quanto eu! Agradeço pela orientação firme e profícua, pelos materiais compartilhados, por indicar que caminhos seguir diante de minhas inseguranças e temores. Agradeço, sobretudo, pela paciência e compreensão diante da minha jornada intensa de trabalho como professora da educação básica. Não foi fácil conciliar o doutorado e o trabalho, mas o seu apoio foi fundamental para que eu pudesse concluir esta empreitada. MUITÍSSIMO obrigada!

À professora doutora Liliam Cristina Marins, pela delicadeza, leveza, perspicácia e pelas importantes contribuições na banca de qualificação. Obrigada por olhar com carinho para o meu trabalho e por, agora, integrar a banca de defesa.

Ao professor doutor Weslei Roberto Candido, que, após as valiosas contribuições na banca de defesa de mestrado, agora aceitou o convite para participar da banca de defesa de doutorado. Saiba que a sua disciplina sobre memória e literatura, que cursei *online* na época da pandemia, contribuiu muito para a construção deste trabalho, colaboração que aparece ao longo de todo este texto. Muito obrigada, professor!

Ao professor doutor Thiago Alves Valente, que se faz presente em minha vida acadêmica desde quando, em 2014, iniciei o curso de Letras, na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), e, embora eu não soubesse o que significaria fazer pesquisa, aceitou me orientar durante os quatro anos de graduação nos projetos de Iniciação Científica. Depois, quando decidi concorrer a uma vaga como aluna de mestrado da UEM, ajudou-me com as orientações necessárias sobre o processo seletivo, as provas, o pré-projeto e tudo mais que esta etapa exige. Nas bancas de qualificação e defesa de mestrado, lá estava você novamente. Para meu ingresso no doutorado, não foi diferente, você leu e releu meu projeto de pesquisa. Muitíssimo obrigada, Thiago, por ter acreditado em mim quando eu ainda era uma garota e por ter trilhado comigo este processo tão complexo e gratificante. A você, meu reconhecimento e minha gratidão!

Ao professor doutor João Luís Ceccantini, por ter aceitado o convite para participar deste momento tão especial. Tê-lo na banca é um verdadeiro presente para mim, que sempre ouvi seu nome na universidade, li seus textos e, depois, pude assistir a palestras e cursar a sua disciplina, também durante a pandemia. As leituras e discussões realizadas naquela época estão presentes em peso neste trabalho. Muito obrigada, professor!

Ao meu amigo e colega de orientação, Leonardo Sfordi da Silva, com quem dividi as alegrias e angústias deste processo de doutoramento. Agradeço o apoio, a partilha e os desabafos.

À minha prima amada, Rebeca Dark, por dividir comigo o amor pela literatura e por ter aceitado o convite para adentrar o universo carrascozeano.

Aos meus amigos queridos – Juliana Guilhem, Andressa Farias e Bruno Henrique Costa –, que acompanharam de perto este caminho repleto de idas e vindas. Obrigada pela amizade genuína, pela força e por compreenderem a minha ausência em muitos momentos! Sou muito feliz por tê-los em minha vida!

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (UEM/PLE), pela acolhida e por permitir meu crescimento enquanto pesquisadora e, sobretudo, como sujeito crítico diante da realidade que me cerca.

À Universidade Estadual de Maringá (UEM), pela educação pública e de qualidade!

Nós olhamos para o mundo uma vez, na infância. O resto é memória.

Louise Glück em *Meadowlands* (1996)

A substância do viver é universal.

João Anzanello Carrascoza em *Caleidoscópio de vidas* (2019)

RESUMO

A literatura juvenil brasileira contemporânea apresenta uma diversidade de temas e formas, e, em meio a uma produção plural e multifacetada, surgem obras que rompem os limites fronteiriços entre públicos leitores de diferentes faixas etárias, constituindo o que Sandra Beckett (2009) denomina ficção *crossover*, e Eliana Yunes (2013), literatura de fronteira. Nesse cenário, o escritor João Anzanello Carrascoza, ao transitar com facilidade entre os públicos infantil, juvenil e adulto, apresenta uma obra difícil de categorizar dentro de um campo específico. Por isso, esta pesquisa busca responder como os elementos temáticos e formais das obras de Carrascoza premiadas na categoria Jovem pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) contribuem para sua configuração como literatura *crossover*/de fronteira. Nesse sentido, o objetivo geral é discutir e problematizar o conceito de literatura *crossover* (Beckett, 2009) a partir da análise dos elementos temáticos e formais das obras de Carrascoza premiadas na categoria Jovem pela FNLIJ, a saber: *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013), *Catálogo de perdas* (2017) e *Caleidoscópio de vidas* (2019). Busca-se compreender em que medida tais elementos contribuem para o esmaecimento das fronteiras que separam a literatura juvenil da literatura adulta de Carrascoza e, consequentemente, leitores de idades distintas. A investigação e discussão do conceito de ficção *crossover* alia-se à relação mantida com o campo literário, o mercado editorial, as instâncias de legitimação e o leitor. A justificativa desta pesquisa reside principalmente nos pouquíssimos trabalhos encontrados sobre a ficção *crossover* e sua relação com a literatura juvenil em solo brasileiro, além da necessidade de estudos que deem conta da pluralidade constitutiva da produção potencialmente destinada a jovens leitores. Para isso, no que diz respeito à teoria central deste trabalho, esta tese está apoiada sobretudo nos estudos de Sandra Beckett (2009) e Eliana Yunes (2013), além das contribuições de Rachel Falconer (2004, 2007, 2009). No que tange às concepções sobre a indissociabilidade entre literatura e mercado, são fundamentais os estudos de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1985), Eric Hobsbawm (1995), Max Horkheimer e Theodor Adorno (2002), Pierre Bourdieu (2009), Silvia Borelli (1996) e Antonio Candido (2000, 2006). Ainda, sobre a existência de um específico juvenil na literatura brasileira, contribuem os trabalhos de João Luís Ceccantini (2000; 2010), Gabriela Luft (2010), Alice Martha (2011, 2014) e Gregorin Filho (2011, 2014), além das concepções delineadas por Wolfgang Iser (1996, 1999) e Hans Robert Jauss (1994) acerca da Teoria do Efeito Estético e da Estética da Recepção. Este trabalho reconhece a existência de uma literatura mais transversal e menos direcionada a um público leitor específico, o que salienta o agenciamento do mercado e das instâncias de legitimação, além de apontar para a complexidade e mobilidade do conceito de literatura juvenil na contemporaneidade. Assim sendo, esta tese confirma que os procedimentos formais e temáticos adotados por Carrascoza em sua obra premiada pela FNLIJ tornam favorável a constituição de uma literatura de fronteira, podendo agradar tanto o jovem leitor quanto o adulto.

Palavras-chave: ficção *crossover*; literatura de fronteira; FNLIJ; mercado editorial; João Anzanello Carrascoza.

ABSTRACT

Contemporary Brazilian young adult literature presents a diversity of themes and forms, and amid a plural and multifaceted production, works that blur the boundaries between readers of different age groups emerge, constituting what Sandra Beckett (2009) calls *crossover fiction* and Eliana Yunes (2013) terms *border literature*. In this context, the writer João Anzanello Carrascoza, who moves with ease among child, young adult, and adult audiences, produces work considered difficult to categorize within a single field. Therefore, this research seeks to answer how the thematic and formal elements of Carrascoza's works awarded in the Young Adult category by the Brazilian National Board on Books for Young People (IBBY Brazil) contribute to their configuration as crossover/border literature. In this sense, the general objective is to discuss and problematize the concept of crossover literature (Beckett, 2009) through an analysis of the thematic and formal elements of Carrascoza's works awarded on the FNLIJ (the Brazilian section of IBBY) Young category – namely *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013), *Catálogo de perdas* (2017) and *Caleidoscópio de vidas* (2019). It seeks to understand to what extent such elements contribute to the blurring of boundaries that separate Carrascoza's young adult literature from his adult literature and, consequently, readers of different ages. The investigation and discussion of the crossover fiction concept are aligned with its relationship to the literary field, the publishing market, legitimization agencies, and the reader. The justification for this research lies primarily in the scarcity of studies on crossover fiction and its relationship with young adult literature in Brazil, as well as in the need for research that accounts for the constitutive plurality of works potentially aimed at young readers. To this end, concerning the central theoretical framework, this thesis is grounded mainly in the studies of Sandra Beckett (2009) and Eliana Yunes (2013), along with the contributions of Rachel Falconer (2004, 2007, 2009). With respect to conceptions of the inseparability between literature and the market, the studies of Marisa Lajolo and Regina Zilberman (1985), Eric Hobsbawm (1995), Max Horkheimer and Theodor Adorno (2002), Pierre Bourdieu (2009), Silvia Borelli (1996), and Antonio Candido (2000, 2006) are fundamental. Furthermore, regarding the existence of a specific young adult category in Brazilian literature, the works of João Luís Ceccantini (2000, 2010), Gabriela Luft (2010), Alice Martha (2011, 2014), and Gregorin Filho (2011, 2014), alongside the conceptions outlined by Wolfgang Iser (1996, 1999) and Hans Robert Jauss (1994) on Aesthetic Effect and Reception Theory, offer significant contributions. This study recognizes the existence of a more transversal literature that is less directed to a specific readership, which highlights the role of the market and legitimization agencies, and points out the concept of young adult literature complexity and fluidity in contemporary contexts. Accordingly, this thesis confirms that the formal and thematic procedures adopted by Carrascoza in his works awarded by the FNLIJ favor the constitution of a border literature, capable of appealing to both young and adult readers.

Keywords: crossover fiction; border literature; IBBY Brazil; publishing market; João Anzanello Carrascoza.

RESUMEN

La literatura juvenil brasileña contemporánea presenta una diversidad de temas y formas y, en medio de una producción plural y multifacética, surgen obras que rompen los límites fronterizos entre públicos lectores de distintos segmentos etarios, constituyendo lo que Sandra Beckett (2009) denomina ficción *crossover* y Eliana Yunes (2013), literatura de frontera. En este escenario, el escritor João Anzanello Carrascoza, al transitar con facilidad entre los públicos infantil, juvenil y adulto, presenta una obra difícil de categorizar dentro de un campo específico. Por ello, esta investigación busca responder cómo los elementos temáticos y formales de las obras de Carrascoza premiadas en la categoría Joven por la Fundación Nacional del Libro Infantil y Juvenil (FNLIJ) contribuyen a su configuración como literatura *crossover*/de frontera. En este sentido, el objetivo general es discutir y problematizar el concepto de literatura *crossover* (Beckett, 2009) a partir del análisis de los elementos temáticos y formales de las obras de Carrascoza premiadas en la categoría Joven por la FNLIJ, a saber: *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013), *Catálogo de perdas* (2017) y *Caleidoscópio de vidas* (2019). Se busca comprender en qué medida tales elementos contribuyen al desdibujamiento de las fronteras que separan la literatura juvenil de la literatura adulta de Carrascoza y, en consecuencia, a lectores de distintas edades. La investigación y discusión del concepto de ficción *crossover* se articula con la relación que se mantiene con el campo literario, el mercado editorial, las instancias de legitimación y el lector. La justificación de esta investigación se fundamenta principalmente por los escasos trabajos encontrados sobre la ficción *crossover* y su relación con la literatura juvenil en el territorio brasileño, además de la necesidad de estudios que den cuenta de la pluralidad constitutiva de la producción potencialmente destinada a jóvenes lectores. Para ello, en lo que respecta a la teoría central de este trabajo, esta tesis se apoya sobre todo en los estudios de Sandra Beckett (2009) y Eliana Yunes (2013), además de las contribuciones de Rachel Falconer (2004, 2007, 2009). En cuanto a las concepciones sobre la indisociabilidad entre literatura y mercado, son fundamentales los estudios de Marisa Lajolo y Regina Zilberman (1985), Eric Hobsbawm (1995), Max Horkheimer y Theodor Adorno (2002), Pierre Bourdieu (2009), Silvia Borelli (1996) y Antonio Candido (2000, 2006). Asimismo, sobre la existencia de un específico juvenil en la literatura brasileña, contribuyen los trabajos de João Luís Ceccantini (2000; 2010), Gabriela Luft (2010), Alice Martha (2011, 2014) y Gregorin Filho (2011, 2014), junto con las concepciones delineadas por Wolfgang Iser (1999) y Hans Robert Jauss (1994) acerca de la Teoría del Efecto Estético y de la Estética de la Recepción. Este trabajo reconoce la existencia de una literatura más transversal y menos dirigida a un público lector específico, lo que pone de relieve la actuación del mercado y de las instancias de legitimación, además de señalar la complejidad y la movilidad del concepto de literatura juvenil en la contemporaneidad. De esta manera, esta tesis confirma que los procedimientos formales y temáticos adoptados por Carrascoza en su obra premiada por la FNLIJ favorecen la constitución de una literatura de frontera, capaz de agradar tanto al lector joven como al adulto.

Palabras clave: ficción *crossover*; literatura de frontera; FNLIJ; mercado editorial; João Anzanello Carrascoza.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Capa de <i>Aquela água toda</i> (Cosac Naify)	125
Figura 2 – Miolo de <i>Aquela água toda</i> (Cosac Naify)	125
Figura 3 – Capa de <i>Aquela água toda</i> (Companhia das Letras)	126
Figura 4 – Ilustrações do miolo de <i>Aquela água toda</i> (Companhia das Letras).....	127
Figura 5 – Capa e contracapa de <i>Aos 7 e aos 40</i> (Cosac Naify)	129
Figura 6 – Narrativa de “Aos 7” e narrativa de “Aos 40” (Cosac Naify)	131
Figura 7 – Sumário de <i>Aos 7 e aos 40</i> (Cosac Naify).....	132
Figura 8 – Capa e contracapa de <i>Aos 7 e aos 40</i> (Companhia das Letras).....	133
Figura 9 – Narrativa de “Aos 7” e narrativa de “Aos 40” (Companhia das Letras) ..	133
Figura 10 – Capa e contracapa de <i>Catálogo de perdas</i>	136
Figura 11 – Título dos contos de <i>Catálogo de perdas</i>	137
Figura 12 – Impressão em papel <i>couché</i> furioso (<i>Catálogo de perdas</i>).....	137
Figura 13 – Capa de <i>Caleidoscópio de vidas</i>	138
Figura 14 – Cena de <i>Caleidoscópio de vidas</i>	139
Figura 15 – Fotografia do conto “Revólver”	200

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	14
2 LITERATURA E MERCADO: ENTRE TENSÕES	32
2.1 CAMPOS DE PRODUÇÃO: POLOS QUE SE ENTRECruzAM	33
2.2 O ESPECÍFICO <i>JUVENIL</i> NA LITERATURA BRASILEIRA	48
2.3 FICÇÃO <i>CROSSOVER</i> : UMA LITERATURA DE FRONTEIRA	56
2.3.1 <i>Aspectos formais e temáticos da ficção crossover</i>	76
2.4 FICÇÃO <i>CROSSOVER</i> E ESTÉTICA DA RECEPÇÃO: O LEITOR EM FOCO	80
3 A OBRA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA	88
3.1 PROSA CARRASCOZEANA: AFETO, LAÇOS FAMILIARES E MEMÓRIA	89
3.2 AS PREMIAÇÕES	96
3.3 AS EDITORAS	109
3.4 O ESCRITOR	115
4 A LITERATURA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA E O ROMPIMENTO DE FRONTEIRAS	123
4.1 PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL	123
4.2 NARRADOR E FOCO NARRATIVO	141
4.3 LINGUAGEM	160
4.3.1 <i>Prosa poética</i>	162
4.3.2 <i>Referências intertextuais</i>	169
4.3.3 <i>Metalinguagem</i>	176
4.4 TEMÁTICAS	181
4.4.1 <i>Memória: as vivências inaugurais e os afetos familiares</i>	181
4.4.2 <i>A inexorabilidade do tempo e as reflexões existenciais</i>	187
4.4.3 <i>Os temas fraturantes</i>	192
4.4.4 <i>A crítica social</i>	202
5 CAMINHOS POSSÍVEIS PARA SE COMPREENDER A LITERATURA JUVENIL	207
5.1 TEMAS E FORMAS NA LITERATURA DE FRONTEIRA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA PREMIADA PELA FNLIJ	207
5.2 FICÇÃO <i>CROSSOVER</i> : CAMPO LITERÁRIO, MERCADO EDITORIAL, INSTÂNCIAS LEGITIMADORAS E O LEITOR	219
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	236
REFERÊNCIAS	241

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A literatura juvenil brasileira contemporânea é marcada por uma diversidade temática e formal, o que aponta para a premente necessidade de pesquisas que deem conta de sua pluralidade constitutiva e contribuam para a sua efetiva legitimação dentro do campo literário. Embora atualmente haja eventos literários e acadêmicos sobre a produção juvenil brasileira, premiações das mais diversas, pesquisadores em um movimento contínuo de estudos sobre as obras no intuito de verificar e investigar formas e temas próprios dessa produção, bem como realizar trabalhos de recepção junto aos leitores, nem sempre esse contexto se apresentou dessa maneira.

Durante um longo tempo, o termo genérico infantojuvenil foi utilizado indiscriminadamente para se referir a obras cujo público-alvo eram crianças e jovens, sem que as especificidades da literatura infantil e da literatura juvenil fossem evidenciadas. A pesquisadora Alice Áurea Penteado Martha (2011) explica que as pesquisas realizadas a partir de 1970 foram fundamentais para conceder o estatuto artístico à literatura infantil e, por conseguinte, revelar uma lacuna em relação a um específico *juvenil*, aspecto presente em obras que se encontram entre aquelas destinadas a crianças e a adultos. João Luís Ceccantini, em sua tese de doutorado, intitulada *Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)*, demonstra que somente a partir da década de 1978 a literatura juvenil consegue se consolidar e atingir autonomia. De acordo com o pesquisador, isso se deve ao surgimento da categoria *juvenil* nas premiações da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ) e da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

A partir do trabalho pioneiro e de fôlego realizado por Ceccantini, muitos outros pesquisadores voltaram o seu olhar para a produção literária destinada aos jovens e vêm desenvolvendo pesquisas substanciais para o campo de estudos, o que contribui, em grande medida, para que a literatura juvenil seja efetivamente legitimada, além de apontar suas especificidades inerentes.

Se, por um lado, há obras explicitamente marcadas dentro do subsistema juvenil, outras não se deixam muito facilmente classificar. Em meio a uma produção tão plural e recente, surgem obras que borram os limites fronteiriços entre a literatura juvenil e a literatura adulta, constituindo o que a pesquisadora canadense Sandra Beckett, em livro intitulado *Crossover Fiction: global and historical perspectives* (2009),

denomina como *crossover fiction*¹. De acordo com a autora, os livros da coleção de *Harry Potter*, de J. K. Rowling, são o protótipo do gênero *crossover*, uma vez que, apesar de publicados inicialmente às crianças, conseguiram atingir também o público jovem e adulto, borrando as fronteiras que separam leitores de diferentes faixas etárias.

A autora explica que, antes do fenômeno global *Harry Potter*, o movimento da literatura *crossover* ocorria majoritariamente em apenas uma direção, isto é, da criança para o adulto, no entanto, esse movimento também abrange livros adultos que cruzam para o público jovem. *Robinson Crusoé*, *Oliver Twist*, *A ilha do tesouro*, *Dom Quixote* e *Os três mosqueteiros* são alguns títulos citados por Beckett (2009), a fim de fornecer exemplos de livros clássicos destinados inicialmente aos adultos e que, paulatinamente, tornaram-se propriedade de jovens leitores. Muitas vezes, esse esmaecimento de fronteiras ocorre em razão da interferência dos “[...] editores que reembalam obras adultas para torná-las mais atraentes ao público jovem” (Beckett, 2009, p. 22, tradução nossa)². Além disso, a autora salienta que o surgimento da categoria *young adult fiction* (ficção para jovens adultos) promoveu um contínuo apagamento das fronteiras entre a ficção adulta e jovem, possibilitando a intersecção de leitores.

No contexto brasileiro, a pesquisadora Eliana Yunes (2013) denomina essa produção como literatura de fronteira, isto é, trata-se de uma literatura que não pressupõe a idade do receptor no momento de sua criação. Para pensar esse conceito, Yunes (2013) elege a obra de Bartolomeu Campos de Queirós (1944-2012). Para ela, a literatura do autor é de fronteira: entre prosa e poesia, adulto e criança, educação e cultura.

Sandra Beckett (2009), ao definir o conceito de literatura *crossover*, está pensando em um fenômeno de grande escala, a partir de um contexto global e de livros que já passaram pelo processo de recepção. A autora também menciona exemplos de livros que sofreram alterações no projeto gráfico-editorial, a fim de alcançarem um público leitor diferente daquele imaginado inicialmente pelo escritor. Ao estabelecer os livros da série *Harry Potter* como o protótipo do gênero *crossover* e

¹ Em tradução literal: ficção cruzada. Ao longo desta tese, utilizaremos os termos ficção *crossover*, literatura *crossover* e literatura de fronteira, todos para se referir à produção literária que pode ser destinada a um público intergeracional. Neste trabalho, nosso foco recai especialmente sobre obras que podem alcançar leitores jovens e adultos.

² “[...] publishers who repackaged adult works to make them more appealing to a young audience”.

por meio dos exemplos de títulos apresentados, é visível como Beckett parte de livros de grande circulação no mercado editorial, com recepção já consolidada, para discutir e expor os elementos caracterizadores dessa literatura intergeracional.

Nesse cenário, surgiram na Academia algumas pesquisas voltadas ao estudo de obras sob a perspectiva da ficção *crossover*, especialmente aquelas produzidas sob a rubrica juvenil. Esse contexto nos instiga a discutir e investigar o conceito empregado por Beckett (2009), a partir da realidade do mercado editorial brasileiro, uma vez que ele propicia a discussão de diferentes aspectos teóricos no que tange à literatura juvenil produzida em nosso país, campo para o qual este trabalho pretende fornecer contribuições.

Para discutir e problematizar o conceito de literatura *crossover*, elegemos a produção de João Anzanello Carrascoza, uma das vozes singulares da literatura brasileira contemporânea e que conquistou merecido e notório destaque na ficção juvenil. O escritor paulista transita com facilidade entre os públicos infantil, juvenil e adulto, e produziu romances e contos que lhe renderam prêmios de diferentes instituições, como FNLIJ, APCA, Câmara Brasileira do Livro (CBL), *International Youth Library*, entre outros.

As obras do autor foram premiadas quatro vezes pela FNLIJ na categoria “o melhor livro para o jovem”, a saber: *Aquela água toda*, em 2013, *Aos 7 e aos 40*, em 2014, *Catálogo de perdas*, em 2018, e *Caleidoscópio de vidas*, em 2020. Com o último título, o autor se tornou *hors-concours* ao lado de outros nomes laureados que integram essa modalidade de premiação, como Bartolomeu Campos de Queirós, Lygia Bojunga, Marina Colasanti, Angela Lago, Jorge Miguel Marinho e Roger Mello. Podemos dizer, então, que a prosa carrascozeana passa a fazer parte da tradição literária que constitui a literatura juvenil brasileira.

Desde a sua primeira publicação, *As flores do lado de baixo* (1991), Carrascoza criou um universo muito próprio que, diferentemente de grande parte dos escritores da literatura brasileira contemporânea, distancia-se dos cenários de opressão, violência e mazelas sociais, ainda que tais contextos figurem em algumas de suas narrativas, conforme demonstraremos na seção de análise do *corpus*. Ao longo de sua obra, o autor tematiza aspectos ligados à vida intimista das personagens: as miudezas cotidianas, a finitude da vida, a morte, a inexorabilidade do tempo, os laços e afetos, sobretudo familiares, as descobertas diante do outro e de si mesmo, o

silêncio, as epifanias cotidianas, as dores e angústias existenciais, temas que, em sua maioria, são perpassados pela memória.

Assim, quando as personagens já não são crianças e/ou jovens, elas recuperam tais períodos por meio do relato memorialístico, por isso a ininterrupta presença da infância e adolescência na prosa carrascozeana. Somam-se a isso os elementos poéticos que potencializam as narrativas e revelam um olhar bastante sensível e atento de Carrascoza diante do outro e de si próprio. É esse mesmo olhar que guia os leitores pelo mundo avesso das personagens, pelas dores e alegrias advindas desse mundo, pela “vida ao rés-do-chão”.

Tais elementos configuram tanto a literatura adulta quanto a literatura juvenil do autor. Muitas são as personagens que parecem migrar de um livro a outro, as relações familiares perpassam todos os livros e revelam uma obra marcada pelo afeto: o reencontro entre dois irmãos que há tempo não se viam, o amor e a ternura incomensuráveis entre mãe e filho, a criança que passa um fim de semana na chácara dos tios e vivencia de maneira intensa as descobertas da vida cotidiana, a doença da mãe e a sua iminente partida, a decepção causada por um amigo, o reencontro entre avó e neto, o primeiro amor são alguns dos temas apreendidos por Carrascoza em seus contos destinados a jovens e adultos. Essas temáticas são revisitadas nos romances, constituindo um projeto literário dotado de unidade.

Percebemos, então, que tais recorrências estão presentes nas quatro obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ na categoria Jovem. Entre tais títulos, apenas um deles é explicitamente destinado ao leitor em formação. Os demais não possuem um destinatário marcado e isso nos instigou a investigar o apelo *crossover* assumido pelas obras. Nasce, assim, a pergunta de pesquisa que nos orientará ao longo deste percurso investigativo: como os elementos temáticos e formais das obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ contribuem para sua configuração como literatura *crossover* ou de fronteira?

Identificadas as similaridades entre as obras do autor destinadas aos leitores jovens e adultos, percebemos que estudá-las dentro de um nicho específico torna-se temerário e insuficiente para dar conta do aspecto transversal caracterizador de tais narrativas. Sendo assim, decidimos analisar nosso *corpus* à luz da ficção *crossover*, teoria que nos permite realizar o caminho pretendido nesta pesquisa de doutorado.

Isso posto, o objetivo geral é discutir e problematizar o conceito de literatura *crossover* (Beckett, 2009) a partir da análise dos elementos temáticos e formais das

obras de Carrascoza premiadas na categoria Jovem pela FNLIJ, de modo a compreender em que medida tais elementos propiciam a configuração de uma literatura de fronteira e, portanto, a intersecção entre leitores de idades distintas.

Nosso *corpus* é formado por *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013), *Catálogo de perdas* (2017) e *Caleidoscópio de vidas* (2019). Buscamos discutir procedimentos estéticos e temáticos afins entre as obras selecionadas, os quais podem contribuir para o esmaecimento das fronteiras que separam a literatura juvenil da literatura adulta de Carrascoza.

A seleção desses títulos aponta para traços comuns entre a literatura de Carrascoza premiada pela FNLIJ e a sua literatura adulta, desde as temáticas ligadas ao núcleo familiar até as técnicas narrativas que, aprofundadas em um livro e/ou suavizadas em outro, subsidiam a construção da prosa carrascozeana. Os títulos premiados pela FNLIJ, sobretudo *Aos 7 e aos 40* e *Catálogo de perdas*, parecem por si só se equilibrar na linha tênue que separa a ficção dirigida aos jovens e a ficção dirigida aos adultos. A nosso ver, podemos encontrar explicação para esse movimento dentro da obra de Carrascoza a partir das considerações de Beckett (2009):

As obras adultas de um autor costumam lançar luz sobre seus livros para jovens, mas alguns autores realmente conectam seus romances para adultos e jovens leitores de tal maneira que constituem uma obra entrelaçada que não pode ser dividida em dois *corpus* separados. É óbvio que esses autores não traçam linhas distintas de demarcação entre a ficção para adultos e crianças/jovens (Beckett, 2009, p. 38, tradução nossa)³.

Com isso, ao longo da análise comparativa dos títulos selecionados, almejamos investigar o conceito de ficção *crossover* no intuito de compreender o movimento existente dentro da obra do escritor, o que nos permite discutir questões cruciais para e na literatura juvenil brasileira contemporânea.

O interesse em realizar esta pesquisa surgiu após o desenvolvimento da dissertação de mestrado, defendida em 2020⁴. Na época, analisamos o romance *Aos 7 e aos 40* (2013) sob o epíteto de “narrativa juvenil”, por meio do modo de construção dos elementos intrínsecos ao texto literário – projeto gráfico-editorial, narrador e foco

³ “An author’s adult Works often throw light on his books for young people, but some authors actually connect their novels for adults and young readers in such a manner that they constitute na interwoven oeuvre that cannot be divided into two separate corpuses It is obvious that these authors do not draw distinct lines of demarcation between adult and children’s/young adult fiction”.

⁴ Disponível em: https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/BRCRIS_1c6c5af3b0759c145ec5dd84cc24ed28. Acesso em: 20 out. 2025.

narrativo, ambientação, linguagem e temáticas –, de modo a compreender os caminhos percorridos, em termos de forma e conteúdo, pela obra de Carrascoza para sua inserção no subsistema da literatura juvenil brasileira. Ademais, realizamos um levantamento das narrativas juvenis do escritor, no intuito de verificar a importância do projeto gráfico-editorial e das temáticas abordadas a fim de que tais obras tenham como destinatário final o jovem leitor.

A partir da pesquisa de mestrado, constatamos a lacuna existente em relação aos trabalhos sobre a produção de Carrascoza, sobretudo quando endereçada ao leitor mais jovem. Ademais, percebemos que estudar a literatura de Carrascoza à luz da literatura juvenil ou de um único nicho específico talvez não fosse suficiente e até mesmo justo para explicar o aspecto multifacetado que compõe as narrativas do escritor. Por isso, o questionamento sobre como ler, interpretar e compreender a literatura de Carrascoza no cenário tão plural da ficção brasileira contemporânea, sobretudo da ficção juvenil, persistiu em nós para que pudéssemos trilhar este caminho.

Cinco anos depois, este cenário lacunar em relação à obra do autor se modificou devido ao surgimento de novas pesquisas, demonstrando um crescente interesse da Academia pela prosa carrascozeana, seja fora ou dentro dos estudos de literatura infantil e juvenil. Porém, ainda há muito a ser feito, principalmente por se tratar de um autor com uma produção muito vasta e sempre em expansão devido à publicação de novos títulos.

Outro motivo pelo qual acreditamos na relevância desta pesquisa reside nas considerações de Ceccantini (2011) em uma entrevista para a Revista FronteiraZ, na qual ele aponta a necessidade de estudos a partir do que ele denomina como “gênero de fronteira” quando se pensa na literatura infantil e juvenil:

Se me parece que há uma questão importante [...] para levar em conta hoje no estudo da literatura infantojuvenil é essa ideia da fronteira, é um gênero de fronteiras por excelência [...] você começa a ver que boa parte desses objetos culturais denominados literatura infantojuvenil são gêneros absolutamente fronteirizos que [...] podem ser lidos com muito prazer por um adulto, por uma criança, por um jovem (Ceccantini, 2011, *online*)⁵.

Além disso, ao realizar uma busca de trabalhos subsidiados pela teoria de Sandra Beckett (2009), em solo brasileiro, encontramos duas dissertações de

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=69ke8DYnPFo>. Acesso em: 21 nov. 2021.

mestrado, cinco teses de doutorado, cinco artigos publicados em periódicos e dois capítulos de livro, um deles publicado no livro intitulado *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico* (2016), de autoria das pesquisadoras Diana Navas e Ana Margarida Ramos. É importante mencionar que foi a partir dos estudos das professoras Navas e Ramos que surgiram outros trabalhos, no Brasil, subsidiados pelo conceito de literatura *crossover* para pensar e investigar a ficção juvenil contemporânea. No que tange ao conceito “literatura de fronteira” desenvolvido por Eliana Yunes (2013), encontramos dois artigos publicados em revista e um capítulo em livro.

Obviamente, por se tratar, de um lado, de uma pesquisa de anos realizada por Beckett (2009), publicada em livro e reconhecida internacionalmente, e, de outro, de um artigo científico publicado por Yunes (2013) em periódico brasileiro, é totalmente compreensível o maior alcance atingido pelo primeiro trabalho. Além disso, apesar de Yunes não citar em seu texto os estudos de Beckett, é visível como a pesquisadora encontra respaldo na teoria da autora canadense, e isso se confirma por meio do título de seu artigo traduzido para a língua inglesa: “*Crossover literature*”.

Somado às escassas pesquisas sobre a obra de Carrascoza e aos poucos estudos respaldados pelas teorias de Beckett (2009) e Yunes (2013) para pensar a ficção juvenil brasileira, acrescenta-se o fato de que o subsistema literário juvenil ainda carece de pesquisas, conforme salientado por Ceccantini (2000) em sua tese de doutorado. Embora, atualmente, haja um crescente e contínuo interesse pela produção voltada aos jovens, Ceccantini (2000) ressalta que a narrativa juvenil exige maior atenção no debate teórico, uma vez que a sua aceitação na Academia ainda não é fato consumado, diferentemente da literatura infantil, já consolidada e legitimada pela crítica. Ademais, o pesquisador também aponta para o hiato existente quando se pensa na oposição entre a literatura adulta e a literatura juvenil, oposição que pretendemos elucidar nesta pesquisa.

Se a oposição ‘literatura’/‘literatura infantil’ se faz presente na absoluta maioria dos textos que compõem a bibliografia teórica em língua portuguesa sobre o assunto (produzida em geral pela Academia), já as oposições ‘literatura’/‘literatura juvenil’ ou ‘literatura infantil’/‘literatura juvenil’ são quase que deixadas de lado pelos textos que se dispõem a tratar desse polêmico ‘subgênero literário’ (Ceccantini, 2000, p. 23).

Diante disso, ratificamos a importância desta pesquisa na medida em que, dentro do recorte realizado, permite discutir e problematizar o conceito de literatura

crossover a partir da análise dos procedimentos estéticos e temáticos da prosa de Carrascoza premiada pela FNLIJ. Esta pesquisa propicia a discussão de elementos configuradores de um subsistema polêmico – a literatura juvenil –, lançando luz sobre a intersecção de diferentes leitores dentro desse subsistema literário.

Assim sendo, esta pesquisa está apoiada em duas hipóteses: i) a investigação, discussão e problematização do conceito de literatura *crossover*, a partir da obra de João Anzanello Carrascoza premiada pela FNLIJ, permite-nos compreender a configuração da literatura juvenil brasileira contemporânea em sua pluralidade constitutiva e sua relação com o campo literário, o mercado editorial, as instâncias legitimadoras e o leitor; ii) as temáticas relacionadas ao núcleo familiar e à memória da infância e adolescência, abordadas por Carrascoza em sua obra premiada pela FNLIJ, promovem o movimento de configuração de uma literatura que borra os limites fronteiriços entre a literatura destinada ao jovem e ao adulto. Tais temas se encontram na gênese da literatura infantil e juvenil e propiciam que até mesmo a obra endereçada aos adultos alcance o leitor mais jovem, borrando as fronteiras que separam leitores de faixas etárias distintas.

Diante das hipóteses arroladas, defendemos a tese de que os elementos temáticos e formais presentes na literatura de Carrascoza premiada pela FNLIJ propiciam o movimento de constituição de uma literatura de fronteira, isto é, apropriada para leitores jovens e adultos.

Para cumprir o objetivo geral, elencamos, a seguir, os objetivos específicos:

- Investigar e discutir como se dá a relação entre literatura e mercado, a fim de demonstrar alguns possíveis caminhos para pensar e compreender o conceito de literatura juvenil, situando-a como um subsistema literário existente dentro do sistema geral da literatura;
- Discorrer sobre a formação e consolidação da literatura para jovens em solo brasileiro, por meio de pesquisas acadêmicas, ratificando a existência de um específico *juvenil* em nossa literatura;
- Por meio das concepções advindas dos estudos culturais, apresentar os conceitos de literatura *crossover* (Beckett, 2009) e literatura de fronteira (Yunes, 2013) no intuito de estabelecer relação com o conceito de literatura juvenil e verificar a sua mobilidade e complexidade;
- Realizar uma busca nos *sites* das editoras responsáveis pelas obras que compõem nosso *corpus* e nos *sites* das instituições que lhe outorgaram as

premiações, como é o caso da FNLIJ e da Cátedra Unesco de Leitura, no intuito de identificar o que as editoras e as premiações revelam a respeito da obra de Carrascoza, informações as quais podem apontar aspectos interessantes no que tange à circulação e recepção (pela crítica) da obra do autor; bem como recorrer às entrevistas concedidas pelo escritor a fim de verificar como compreende a sua própria obra, principalmente quando endereçada a leitores em formação;

- Analisar os elementos temáticos e formais recorrentes nas obras que compõem o *corpus*, a fim de verificar em que medida contribuem para a configuração de uma literatura de fronteira;
- Por meio da análise mencionada acima, investigar e problematizar o conceito de literatura *crossover* (Beckett, 2009) a partir de sua relação com o campo literário, o mercado editorial, as instâncias legitimadoras e o leitor.

Do ponto de vista dos objetivos, esta pesquisa classifica-se como exploratória. De acordo com Prodanov e Freitas (2013), a pesquisa exploratória “[...] tem como finalidade proporcionar mais informações sobre o assunto que vamos investigar, possibilitando sua definição e seu delineamento [...]” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 51-52). Assim, o caráter exploratório desta pesquisa advém do fato de que o estudo da literatura *crossover* em solo brasileiro é escasso, o que nos permite revelar um campo bastante fértil a ser explorado pela Academia.

Quanto aos procedimentos, a pesquisa bibliográfica é a que melhor atende aos objetivos gerais e específicos de nosso trabalho, cujo objeto de análise são textos literários à luz da teoria postulada por Beckett (2009). Sob o ponto de vista da abordagem do problema, trata-se de uma pesquisa qualitativa, uma vez que “os dados coletados nessas pesquisas são descritivos, retratando o maior número possível de elementos existentes na realidade estudada” (Prodanov; Freitas, 2013, p. 70). Desse modo, a análise do *corpus* sob a perspectiva da ficção *crossover* e sua relação com o campo literário, o mercado editorial, as instâncias legitimadoras e o leitor pode apontar caminhos para se compreender não somente a literatura juvenil, mas o vasto cenário apresentado pela literatura brasileira.

Consideramos importante apresentar um levantamento do estado da questão a respeito de trabalhos embasados no conceito teórico que orienta este estudo, a ficção *crossover* (Beckett, 2009), bem como a partir do conceito literatura de fronteira utilizado por Yunes (2013), a fim de demonstrar o que já foi realizado e as lacunas

encontradas a partir desses trabalhos, o que nos permite explicitar em que aspectos a nossa pesquisa se diferencia das demais.

Em relação ao contexto brasileiro, ao realizar uma busca no Catálogo de Dissertações e Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a partir dos termos *crossover fiction* e *literatura crossover*, encontramos cinco teses de doutorado e duas dissertações de mestrado. Desses sete trabalhos, quatro foram orientados pela professora Alice Áurea Penteado Martha, no Programa de Pós-Graduação em Letras (PLE) da Universidade Estadual de Maringá (UEM), os quais apresentamos a seguir.

O primeiro trabalho, dissertação de Juliana Garcia de Mendonça Hanke, intitula-se *Jovens leitores: o fenômeno crossover na obra de Machado de Assis* (2018). O objetivo da pesquisa centrou-se em, a partir do levantamento das obras de Machado de Assis em circulação no mercado editorial, no período que compreende os anos 2000 a 2015, investigar como ocorre o reendereço dos títulos machadianos a crianças e jovens, público diferente daquele originalmente pensado pelo autor. A análise, sob o respaldo teórico de Sandra Beckett (2009), detém-se sobretudo na adaptação do projeto gráfico-editorial das obras que compõem o *corpus*.

O segundo trabalho é a tese de Pedro Afonso Barth, intitulada *Sagas fantásticas na literatura juvenil brasileira: universos insólitos e imersivos* (2019). O objetivo geral foi apontar a existência de sagas fantásticas na literatura juvenil em língua portuguesa, identificando os elementos do seu paracosmos, as estruturas míticas reconhecíveis, bem como o papel das adaptações e da transmidialidade em sua constituição. Para isso, o pesquisador analisou oito sagas diferentes e criou um percurso de análise para sagas brasileiras. Junto aos conceitos de saga fantástica e paracosmos, Barth também utilizou outros conceitos, como o de *crossover fiction*, que contribuíram para a explicitação dos conceitos centrais da pesquisa e para a realização da análise. Embora o foco da tese de Barth não tenha sido o conceito de *literatura crossover*, ele afirma que um “[...] ponto comum das obras analisadas é o seu potencial como obras *crossover*” (Barth, 2019, p. 159).

Haline Nogueira da Silva Domingues publicou a tese de doutorado intitulada *O crossover literário na poesia de Manoel de Barros: o aplicativo Crianceiras* (2020). A pesquisa, fundamentada nas concepções de *crossover fiction* (Beckett, 2009) e de reendereço literário (Aguiar, 2012), teve como objetivo analisar de que maneira a poesia de Manoel de Barros, quando adaptada a outra mídia, neste caso o aplicativo

Crianças, alcança o público infantil. Essa pesquisa aproxima-se da pesquisa de Hanke (2018), uma vez que as autoras buscaram demonstrar que elementos em termos de projeto gráfico e adaptação contribuem para que a obra de um autor, *à priori* dirigida ao público adulto, consiga alcançar crianças e jovens.

O quarto trabalho intitula-se *Ampliação do público machadiano: a ação do mercado* (2023), tese de doutorado de Juliana Garcia de Mendonça Hanke. A pesquisadora investigou obras de Machado de Assis que permanecem em circulação, publicadas entre os anos 2000 a 2022, salientando aspectos que favorecem a presença do fenômeno *crossover* e do reendereço nessas obras. Se na dissertação Hanke (2018) selecionou somente obras de Machado de Assis que mantiveram o texto na íntegra, a autora incorporou à tese a análise de três tipos de publicação: textos integrais, histórias em quadrinhos e cordéis, ampliando, assim, a pesquisa realizada no mestrado.

Entre as três pesquisas restantes, duas são teses de doutorado e uma é dissertação de mestrado. A primeira, produzida por Jayme Soares Chaves no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), intitula-se *A ucronia transficcional: Em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo* (2019). O autor criou uma classificação para determinadas obras literárias de fantasia e ficção científica que reúnem dois elementos comuns: a ucronia ou história alternativa, e o recurso ao *crossover*, ou transficcionalidade. Nesse trabalho, porém, o uso do termo *crossover* não possui o mesmo significado atribuído em nossa pesquisa. Chaves (2019, p. 117) utiliza a noção de *crossover* como “[...] um recurso no qual um ou mais personagens oriundos de diferentes universos ficcionais e/ou de diferentes autores compartilham outro universo ficcional, ou seja, um mundo ficcional construído com pedaços de outros mundos ficcionais”.

A dissertação mencionada anteriormente é de Júlia Vieira Correia, *Implícitos e inferências: as partes que faltam na literatura ilustrada* (2020), defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). O objetivo foi analisar livros ilustrados considerados infantis, mas com forte potencial comunicativo para outras idades. Por meio da análise de três obras, a pesquisadora buscou comprovar sua potencial destinação a um público amplo, não apenas para leitores infantis e juvenis, uma vez que, de acordo com a autora, os títulos atendem aos critérios estabelecidos por Beckett (2009) no que tange à literatura *crossover*.

A última pesquisa encontrada no banco da Capes é a tese de Queila da Silva Gimenez, *Ficção crossover best-seller no mercado editorial brasileiro: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013)*, orientada pelo professor Ceccantini e defendida, em 2021, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Assis). O trabalho foi resultado da investigação do perfil *crossover* de um *corpus* formado por oito obras selecionadas entre as listas de livros mais vendidos no período compreendido entre 2000 e início de 2017, pesquisados no acervo da revista Veja, e de 2010 ao início de 2017, nas listas do *PublishNews*. Sob o embasamento teórico-crítico de Beckett (2009) e Falconer (2004; 2009), Gimenez analisou os aspectos temático-formais de oito obras, identificando características comuns à ficção *crossover*.

Esses foram os trabalhos de maior fôlego encontrados no banco da Capes. Além desses, a partir de uma busca minuciosa no Google Acadêmico, encontramos cinco artigos publicados em periódicos/anais e uma tese de doutorado. O primeiro foi escrito a quatro mãos pelas pesquisadoras portuguesa e brasileira, Ana Margarida Ramos e Diana Navas, respectivamente. Intitulado “Narrativas juvenis: o fenômeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira” (2015) e publicado na Elos - Revista de Literatura Infantil e Juvenil, o artigo apresenta uma análise das obras *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e *Irmão Lobo*, de Carla Maia de Almeida, sob a perspectiva da *crossover fiction*, obras que, segundo as autoras, ultrapassam o endereçamento a um público específico, sobretudo em razão da narrativa não linear, da linguagem e do registro.

Juliana Garcia de Mendonça Hanke publicou, nos Anais do II Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da Rede Paranaense de Leitura, o artigo “O fenômeno *crossover fiction* na obra *As crônicas de Nárnia*” (2017). Sob o respaldo teórico de Beckett (2009), a autora buscou apontar aspectos textuais e gráficos que permitem a obra enquadrar-se dentro da literatura *crossover*, fazendo com que circule e seja consumida por leitores de diferentes idades.

“A literatura juvenil e o fenômeno *crossover*: uma leitura de *Limite Branco*, de Caio Fernando Abreu” (2019), artigo publicado por Grazielle Maria Valim e Diana Navas na Revista Línguas & Letras, teve por objetivo verificar como o fenômeno da literatura *crossover* evidencia-se no romance *Limite Branco*. Para isso, as autoras demonstraram, por meio das temáticas fraturantes e estratégias narrativas

sofisticadas, como a obra ultrapassa o direcionamento a um público específico, desafiando leitores de faixas etárias diversas.

Outro artigo é o de Haline Nogueira da Silva Domingues, “O reendereço literário na trilogia de contos de Murilo Rubião” (2019), publicado na Revista Miguilim. A autora analisou a trilogia de contos de Murilo Rubião, publicada em 2016 pela Editora Positivo, a partir do aporte teórico do reendereço literário (Aguiar, 2012) e do fenômeno *crossover* (Beckett, 2009). Domingues (2019), no decorrer da análise, afirma que a obra pode despertar o interesse de jovens leitores devido ao trabalho de editoração gráfico e ilustrativo promovido pelo mercado *crossover* e pelas maneiras de reendereço.

No artigo intitulado “Reembalagem: projeto gráfico e educação estética” (2021), publicado na Revista Signótica, as pesquisadoras Juliana Garcia de Mendonça Hanke e Alice Áurea Penteado Martha analisaram e categorizaram o material gráfico de obras de Machado de Assis publicadas por diferentes editoras, cujos textos passam pelo processo de reembalagem, na acepção empregada por Beckett (2009), dirigidas, portanto, a crianças e jovens, público distinto daquele para o qual as obras machadianas foram originalmente direcionadas.

Por fim, a última pesquisa encontrada em nossas buscas e realizada no Brasil é a tese de doutorado intitulada *Literatura de múltiplos destinatários: perspectiva metateórica à luz do leitor real* (2023), defendida por Cristina Rothier Duarte no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Duarte analisou de que maneira ocorre a comunicação entre um leitor adulto, a própria pesquisadora, e um texto literário juvenil, porém considerado ficção de múltiplos destinatários pela crítica, qual seja, o romance *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza. Para isso, a autora utilizou o Mapeamento de Experiência Estética – MAPEE, desenvolvido por Carmen Santos (2009). A tese encontra respaldo teórico nos estudos da teoria do efeito estético (Iser, 1996; 1999) e na teoria histórico-cultural (Vygotsky, 2007; 2008). O conceito de *crossover fiction* perpassa o trabalho desenvolvido por Duarte (2023), uma vez que a autora propôs a discussão dessa teoria e, a partir da experiência de leitura da obra de Carrascoza, buscou compreender tal fenômeno a partir de um leitor (adulto) real em interação com um texto considerado *crossover*. Esse trabalho, diferentemente dos anteriores, não está circunscrito ao aspecto imanente do texto literário, mas considera o leitor em seu contexto real, isto

é, avança para a investigação do processo de recepção da obra, ainda que o receptor tenha sido a própria autora do trabalho.

Além das pesquisas desenvolvidas em nosso país, as demais por nós encontradas são oriundas de Portugal. É importante mencionar que alguns desses trabalhos foram produzidos e orientados pela professora Ana Margarida Ramos, que nos últimos anos vem se dedicando a investigar livros sob a perspectiva da ficção *crossover*. Delimitamos a seleção de pesquisas, aqui apresentadas, que tivessem como embasamento a teoria de Beckett (2009), seja para discuti-la e investigá-la ou para utilizá-la nas análises. Explicitamos isso, pois encontramos pesquisas que apenas mencionam a classificação de determinadas obras literárias como *crossover fiction*, sem que o foco central seja essa teoria. Interessa-nos apresentar pesquisas que estejam, de fato, comprometidas com uma discussão mais aprofundada a respeito de obras que possuem potencial para alcançar um público intergeracional.

Isso posto, apresentaremos quatro dissertações e cinco artigos de periódicos produzidos em solo português. O primeiro trabalho é a dissertação de mestrado de Inês Carolina Teixeira Dias e Pinho, intitulada *As encruzilhadas de Ilha Teresa* (2012), defendida pelo Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Pinho (2012) buscou refletir sobre a literatura *crossover*, tendo como objeto de análise a obra *Ilha Teresa*, de Richard Zimler, verificando até que ponto a narrativa corresponde às expectativas atuais do público jovem.

A pesquisa seguinte é também uma dissertação de mestrado, *Mia Couto e Luandino Vieira: a ficção de fronteira nas obras editadas para o público infantojuvenil* (2014), de Júlia Parreira Zuza Andrade, defendida pelo Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Coimbra. A autora, respaldada pela teoria da ficção *crossover*, procedeu a análise de *A chuva pasmada*, de Mia Couto, e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens: guerra para crianças*, de Luandino Vieira, cujo questionamento se dirigiu aos rígidos limites impostos entre literatura editada para crianças e jovens e literatura editada para adultos. Andrade (2014) investigou se os dois tipos de escrita pertencem a universos distintos e se apresentam características específicas.

Produzido por Júlia Andrade – certamente um desdobramento de sua dissertação –, encontramos, ainda, o artigo intitulado “O fenômeno *crossover fiction* e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira” (2014), publicado na Revista *Tyne & Wear Archives & Museums*. A autora se propôs a discutir

sobre a evolução do conceito de literatura infantojuvenil e sobre o termo *crossover fiction* nas obras *A chuva pasmada* e *A guerra dos fazedores de chuva com os caçadores de nuvens*. De acordo com Andrade (2014), as obras selecionadas, por meio de elementos textuais, discutem a rigidez do público leitor, muitas vezes imposta aos livros para infância e adolescência, e reafirmam o papel de experimentação estética literária que possuem as obras infantojuvenis.

Melina Galete Braga Pinheiro defendeu a dissertação de mestrado intitulada *Uma leitura do romance A vida no céu, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito de crossover fiction* (2015), pelo Programa de Pós-Graduação em Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro. Como o título prenuncia, a autora analisou o romance de Agualusa sob o epíteto de *crossover fiction*, identificando algumas características dessa literatura na obra selecionada e destacando as suas qualidades literárias, que, nas palavras de Pinheiro (2015, p. 4), são “[...] semelhantes a outras obras de José Eduardo Agualusa destinadas preferencialmente ao público adulto”.

Ana Margarida Ramos e Richard Vernon publicaram o artigo “Das dores do crescimento à dor de existir: representações literárias de adolescências feridas” (2015), na Revista *Acta Scientiarum – Language and Culture*. Os pesquisadores realizaram uma análise comparada dos romances *Ilha Teresa* (2011), de Richard Zimler, e *Lullabies for Little Criminals* (2006), de Heather O'Neill, situados no âmbito da literatura *crossover*, e demonstraram que ambas as narrativas diluem as diferenças entre adolescentes e adultos por meio das personagens/narradoras, permitindo que as obras sejam destinadas aos dois públicos.

Na dissertação de mestrado intitulada *Livros para a juventude de Ana Teresa Pereira: imaginário insular, diálogos interculturais* (2016), defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Regionais e Locais na Universidade da Madeira, Custódia Tânia da Côrte Nascimento empreendeu uma análise das obras *As Duas Casas* e *A Casa das Sombras e Outras Histórias* à luz do fenômeno *crossover* e afirmou que, em razão de sua pluralidade cultural, tais narrativas abrem caminho para uma literatura que atravessa diferentes faixas etárias.

Outro artigo publicado por Ana Margarida Ramos intitula-se “Narradores adolescentes na literatura contemporânea: na fronteira entre a literatura juvenil e a adulta” (2019), publicado na *Leitura em Revista (L.E.R)*. A professora se propôs a refletir sobre a especificidade do subsistema literário juvenil atual, problematizando a questão da elisão de fronteiras em relação ao sistema literário adulto, a partir da

análise de três romances contemporâneos destinados a diferentes públicos, editados em Portugal entre 2011 e 2013, os quais apresentam narradores adolescentes que lidam com questões concernentes à construção identitária.

A pesquisadora Lola Geraldine Xavier é autora do artigo “Em torno da literatura para todas as idades em José Eduardo Agualusa: algumas reflexões” (2021), publicado na Revista *Études romanes de Brno*. Sob a perspectiva da *crossover fiction*, a autora objetivou mostrar alguns exemplos e particularidades da literatura africana destinada a leitores de faixas etárias distintas. Para isso, Xavier (2021) perfaz uma breve análise literária comparativa entre algumas narrativas de autores africanos, sobretudo, de José Eduardo Agualusa.

Por fim, mas não menos importante, Renata Flaiban Zanete e Sara Reis da Silva publicaram, na Revista *Miscelânea*, o artigo intitulado “O que nos contam (ou sugerem) as capas: edições de Alice Vieira no Brasil e em Portugal” (2022). As autoras centraram-se em comparar as capas e outros paratextos das edições brasileira e portuguesa de três obras infantojuvenis da escritora portuguesa Alice Vieira. Ao longo da análise, elas defendem que as capas das edições portuguesas recentes de *Rosa*, *minha irmã Rosa* e *Meia hora para mudar a minha vida* são endereçadas ao leitor infantil e juvenil, enquanto as capas das edições brasileiras sugerem um público heterogêneo e, portanto, situadas no domínio da ficção *crossover*.

Como pudemos demonstrar, os autores voltam seus esforços à aplicabilidade do conceito de Beckett (2009) às obras literárias e procuram salientar a elisão de fronteiras entre a literatura infantil e juvenil e a literatura para adultos, de modo a atestar, inclusive, o caráter estético de tais obras que, mesmo quando endereçadas a crianças e jovens adolescentes, apresentam potencial para conquistar leitores mais experientes. Entre o *rol* das pesquisas apresentadas, a única que se difere é a de Cristina Duarte (2023), pois contempla a recepção do romance *Aos 7 e aos 40* situado nos domínios do fenômeno *crossover*, embora tal recepção tenha sido realizada pela própria pesquisadora.

Conforme mencionado anteriormente, esta tese tem o objetivo de discutir e problematizar o conceito de ficção *crossover*, o que inclui buscar respaldo teórico-crítico nos conceitos desenvolvidos no campo dos estudos culturais, pois, embora Beckett (2009) tenha sido quem primeiro discutiu e apresentou um panorama desse fenômeno na história literária global, as concepções de uma literatura “cruzada”, isto é, de fronteira, já haviam sido propostas por pesquisadores pertencentes ao campo

dos estudos culturais e preocupados com categorias não estanques. É nesse sentido, também, que nosso trabalho se diferencia dos existentes tanto no Brasil quanto em Portugal. Desse modo, além de analisar as obras de Carrascoza à luz da literatura *crossover*, pretendemos investigar e discutir o conceito postulado por Beckett (2009) em sua relação com o mercado editorial e as instâncias de legitimação, com o desejo de que a partir dessa investigação possamos identificar aspectos que contribuam para o campo da literatura potencialmente destinada a jovens leitores.

Em relação à estrutura e organização, esta tese constitui-se de seis seções. A primeira, sendo as considerações iniciais, contextualiza a pesquisa e todas as etapas definidas para sua realização. Na segunda seção, discutimos os conceitos de sistema literário (Candido, 2000, 2006) e de campo (Bourdieu, 2009), a fim de compreender a ficção juvenil como um subsistema existente dentro do sistema geral da literatura, ambos atuando de modo interdependente. Também discorremos sobre a formação e existência de um específico *juvenil* na literatura brasileira, confirmando sua consolidação e qualidade estética (Lajolo e Zilberman, 1985; Ceccantini, 2000, 2010; Luft, 2010; Martha, 2011, 2014; Gregorin Filho, 2011, 2014; Souza, 2015; Iguma, 2023). Ainda nesta seção, adaptamos os conceitos oriundos dos estudos culturais (Santiago, 2000; Hanciau, 2005; Bernd, 2010) e da pós-modernidade (Hutcheon, 1991; Hall, 2006) para, então, explicar e apresentar a ficção *crossover* (Falconer, 2007, 2009; Beckett, 2009) em seus procedimentos formais e temáticos, além de apresentar a definição de literatura de fronteira proposta por Yunes (2013). No final desta seção, trazemos à baila a discussão de Jauss (1994) sobre a importância do leitor para o processo de recepção da obra, isso porque reconhecer a existência da ficção *crossover* é também reconhecer uma episteme que a embasa, que, neste caso, se volta para a figura do receptor, pois sem o entrecruzamento de leitores de diferentes faixas etárias não é possível falar em literatura *crossover* nos moldes postulados por Beckett (2009).

Na terceira seção, apresentamos, em um primeiro momento, o escritor João Anzanello Carrascoza e as linhas mestras que orientam a sua prosa, elencando recursos formais e temáticos, inclusive por meio da voz de críticos e pesquisadores da obra do autor. Em um segundo momento, realizamos uma busca nos *sites* das editoras responsáveis pelas obras que compõem nosso *corpus* e nos *sites* das instituições que lhe outorgaram as premiações, como é o caso da FNLIJ e da Cátedra Unesco de Leitura, no intuito de identificar o que as editoras e as premiações revelam

a respeito da obra de Carrascoza, ou seja, como tem sido comercializada, sob que rubricas, que justificativas são apresentadas pelas instituições que atribuíram as premiações literárias, informações as quais podem revelar aspectos interessantes no que tange à circulação e recepção (pela crítica) da obra do autor. Ademais, recorreremos a entrevistas concedidas pelo escritor, a fim de verificar como compreende a sua própria obra, principalmente quando endereçada a leitores em formação.

Na quarta seção, procurando explicar e discutir a ficção *crossover* (Beckett, 2009) e a literatura de fronteira (Yunes, 2013), analisamos as quatro obras que compõem o nosso *corpus*. As categorias analisadas são: projeto gráfico-editorial, narrador e foco narrativo, linguagem e temáticas. Tais obras estão intimamente ligadas ao conceito de literatura *crossover*, uma vez que o autor cria um universo fictício difícil de separar em categorias estanques. Isso ocorre, sobretudo, em razão de aspectos temáticos e formais utilizados tanto nas obras destinadas a jovens quanto naquelas dirigidas a adultos. Ademais, os títulos que integram o *corpus* apresentam personagens crianças, adolescentes e adultos compartilhando um mesmo mundo, além do uso do relato memorialístico e da prosa poética para construir os textos.

A quinta seção é dividida em duas subseções. Primeiro, realizamos uma síntese a partir dos elementos temáticos e formais analisados, com o intuito de levantar os principais recursos identificados à luz da teoria proposta por Beckett (2009). Depois, discutimos e problematizamos o conceito de literatura *crossover* e sua relação com os campos de produção, o mercado editorial, as instâncias de legitimação e o leitor. Ao levarmos em consideração o emaranhado de condições externas impostas ao sistema e subsistema literários, pretendemos traçar alguns caminhos que demonstrem, dentro do recorte proposto nesta tese, como ler obras juvenis em um contexto contemporâneo de produção perpassado pelos desdobramentos de uma sociedade pós-moderna e pelas novas nuances assumidas pelos leitores. No centro dessa discussão está a ficção *crossover*, fundamental para cumprir nossos anseios investigativos.

A sexta e última seção, as considerações finais, cumpre o papel de realizar uma breve retomada dos objetivos deste trabalho, apresentar as contribuições para o campo de estudos, além de indicar possibilidades futuras de pesquisas.

2 LITERATURA E MERCADO: ENTRE TENSÕES

Para iniciar o percurso que realizaremos neste trabalho, cujo foco é analisar obras de Carrascoza que apresentam potencial para alcançar o duplo destinatário jovem-adulto, guiamo-nos, nesta segunda seção, pelos estudos de Antonio Candido (2000; 2006), a partir do que ele denominou como sistema literário; Pierre Bourdieu (2009), no que diz respeito ao conceito de campo; além dos trabalhos de Horkheimer e Adorno (2002), Lajolo e Zilberman (1985), Hobsbawm (1995) e Borelli (1996). Tais autores apresentam discussões importantes sobre aspectos caros à literatura, como alta cultura, cultura de massa, indústria cultural, mercado editorial, instâncias de legitimação e cultura, elementos indispensáveis para pensar as relações entre literatura juvenil e a literatura outra, endereçada aos adultos. Haja vista que pretendemos discutir e problematizar o conceito de literatura *crossover*, que abrange um público bastante heterogêneo, tais concepções permitem lançar luz sobre a obra literária e os fatores extraliterários, os quais determinam, em níveis diferentes, a constituição e configuração da própria literatura e sua recepção pelo público leitor.

Na segunda subseção, discorreremos sobre a formação e consolidação da literatura para jovens em solo brasileiro, ratificando a existência de um específico *juvenil* em nossa literatura. Para isso, como respaldo teórico-crítico, apoiamo-nos sobretudo nos estudos de Ceccantini (2000, 2010), Cruvinel (2009), Luft (2010), Gregorin Filho (2011), Martha (2011, 2014), Souza (2015) e Iguma (2023).

Na terceira subseção, sob a fundamentação teórica desenvolvida no âmbito dos estudos culturais por Santiago (2000), Hanciau (2005) e Bernd (2010), que nos permite estabelecer relação entre a literatura destinada a jovens e a literatura destinada a adultos, apresentamos os conceitos de literatura *crossover* (Beckett, 2009) e literatura de fronteira (Yunes, 2013). Essa fundamentação teórica será importante para que possamos discuti-la e problematizá-la frente à análise das obras que compõem o *corpus* deste trabalho.

Por fim, na quarta e última subseção, tendo em vista a importância da recepção pelo leitor para a constituição da literatura *crossover*, apresentamos os pressupostos da Estética da Recepção a partir da obra *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, de Jauss (1994), além do auxílio interpretativo de Regina Zilberman em *Estética da Recepção e História da Literatura* (1989), estudos que contribuirão

sobretudo para a discussão que realizaremos na seção quatro sobre a relação dialógica entre a ficção *crossover* e a circulação do objeto cultural conforme delineado pelos pressupostos de Jauss (1994).

2.1 Campos de produção: polos que se entrecruzam

É sintomático como nós pesquisadores no âmbito da literatura endereçada a jovens adolescentes precisamos, em nossos trabalhos acadêmicos, sempre defender a realidade literária da ficção juvenil, assim como ocorre com outras produções adjetivadas – literatura infantil, literatura de autoria (feminina, negra, etc.), literatura indígena, literatura digital, entre outras. Embora o empenho incansável de pesquisadores cujo objeto de estudo é a literatura juvenil tenha contribuído e ainda contribui para retirá-la do lugar subalterno ao qual parte da Academia decidiu encerrá-la, ainda é premente a necessidade de discutir aspectos teóricos de sua constituição, circulação, legitimação e recepção. A partir do movimento contínuo de especialistas da área, estaremos mais próximos do dia em que não precisaremos atestar a todo momento a realidade e a qualidade estética de uma literatura cujo destinatário é preferencialmente o jovem leitor.

Enquanto este dia não se concretiza, precisamos ainda contextualizar as delicadas relações que circundam a ficção juvenil, a fim de compreendê-la diante do cenário da literatura brasileira, o qual é muito diverso e complexo por si só. Para construir o percurso pretendido nesta tese, iniciamos nossa discussão por meio dos estudos de Antonio Candido em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (2000)⁶ e *Literatura e Sociedade* (2006)⁷.

O sociólogo e crítico literário demonstra que, em relação ao estudo da literatura, a sociologia se constitui enquanto disciplina auxiliar, a qual não intenta explicar o fenômeno literário ou artístico, mas esclarecer alguns de seus aspectos. Para Candido (2006), a arte é social em dois sentidos:

[...] depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores de arte (Candido, 2006, p. 29).

⁶ Utilizamos a 9ª edição. A primeira data de 1959.

⁷ Utilizamos a 9ª edição. A primeira data de 1965.

Candido (2006) ressalta que, para a sociologia moderna, interessa analisar os tipos de relações e os fatos estruturais ligados à esfera artística, como causa ou consequência. Nesse sentido, a primeira tarefa é investigar as influências concretas exercidas pelos fatores socioculturais, sendo mais decisivos aqueles ligados à estrutura social, aos valores e ideologias, e às técnicas de comunicação. Os primeiros fatores se manifestam na definição da posição social do artista, ou na configuração de grupos receptores; os segundos, na forma e conteúdo da obra; e os terceiros, em sua fatura e transmissão. Assim, não é possível separar a repercussão da obra de sua feitura, pois, sociologicamente, ela somente está acabada quando repercute e atua. Logo, toda comunicação pressupõe um comunicante (o artista), um comunicado (a obra) e um comunicando (o público), e em razão desses três elementos é definido o quarto: o seu efeito (Candido, 2006).

Os referidos elementos constituem os três momentos da produção literária: autor, obra e público, os quais formam o que Candido (2006) denomina como sistema literário. Segundo o sociólogo brasileiro, a literatura constitui-se como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, traduzidos nas características internas – como língua, temas, imagens –, elementos de natureza social e psíquica, literariamente organizados, os quais se manifestam historicamente e tornam a literatura aspecto orgânico de civilização (Candido, 2000). Entre esses elementos, especificam-se o conjunto de produtores, de receptores e o mecanismo transmissor. O autor explica que

O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto⁸ entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade (Candido, 2000, p. 23).

No momento em que a produção dos escritores de um determinado período se insere neste sistema, acontece a formação da continuidade literária. Trata-se do que Candido (2000) denomina tradição, isto é, o sistema literário colocado em movimento, por meio da transmissão de obras em um *continuum*. Desse sistema que se retroalimenta forma-se a tradição literária.

⁸ Optamos por manter todos os textos utilizados nesta tese da maneira como foram escritos originalmente.

A concepção do autor é bastante pertinente para a discussão pretendida neste momento. Isso porque podemos compreender a literatura não infantil/juvenil como um sistema composto pela tríade autor, obra e público, cada um com suas respectivas funções, formando um todo orgânico. Dentro desse sistema geral da literatura se encontra o que pesquisadores como Souza (2015), Dias e Souza (2015) e Buenos Aires e Dias (2019) denominam subsistema⁹ da literatura juvenil. Esse mantém estreita relação com o sistema literário geral, funcionando de maneira interdependente, porém, capaz de estabelecer suas próprias normas e regras de funcionamento. Assim sendo, “É como se a literatura infantil e a não-infantil fossem polos dialéticos do mesmo processo cultural que se explicam um pelo outro, delineando, na sua polaridade, a complexidade do fenômeno literário num país com as características do nosso” (Lajolo; Zilberman, 1991, p. 10). Desse modo, o sistema literário confirma seu caráter plural e dinâmico; dependente, inclusive, dos subsistemas que o movimentam. Compreendemos que, a partir das relações intrínsecas estabelecidas entre sistema e subsistema literários, a literatura destinada ao adulto e aquela destinada à criança e ao jovem se retroalimentam e, portanto, exercem influência uma sobre a outra.

No interior do sistema literário, segundo Candido (2006), as obras se dividem em dois grupos, isto é, dois tipos de arte: arte de agregação e arte de segregação. A primeira encontra inspiração na experiência coletiva e pretende fornecer meios comunicativos acessíveis. Busca, pois, “[...] incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade” (Candido, 2006, p. 32). Podemos pensar, aqui, na literatura de massa, largamente difundida entre os mais diversos públicos.

Diferentemente da arte de agregação, a arte de segregação objetiva renovar o sistema simbólico, criar novas formas de expressão e, por isso, é destinada a um público mais restrito da sociedade. Trata-se de obras que buscam legitimação e são valorizadas pela Academia, pois apresentam um trabalho mais “sofisticado”, sobretudo por meio da relação forma e conteúdo, e, assim, tentam se diferenciar das demais obras ao lançarem mão de um certo nível de originalidade.

⁹ Raquel Cristina de Souza e Souza, em tese de doutorado intitulada *A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor* (2015), explica que, para o estudo da literatura infantil e juvenil, a noção de sistema literário é mais produtiva do que a noção de gênero, pois a primeira tem como orientação crítica a inclusão da obra literária em uma relação de comunicação que integra autor, público e um conjunto de elementos mediadores, como editora, escola e crítica especializada.

Candido (2006) explica que esses dois tipos de arte estão relacionados a dois fenômenos sociais: a integração e a diferenciação. O primeiro, como o nome sugere, tenta acentuar no indivíduo ou grupo a participação nos valores comuns da sociedade. Podemos citar como um exemplo desse fenômeno os livros que integram as listas de mais vendidos. Dieter Wellershoff, em “Literatura, mercado e indústria cultural” (1970), explica que “é ele [*best-seller*] que proporciona aos leitores as maiores oportunidades de contactos sociais, o maior número de probabilidades de encontrar quem tenha lido o mesmo livro, acabando por ser o que mais honras sociais traz ao trabalho do leitor” (Wellershoff, 1970, p. 47).

O segundo fenômeno social, a diferenciação, visa realçar as peculiaridades e as diferenças existentes nesse mesmo indivíduo ou grupo (Candido, 2006). Nesse caso, trata-se de obras que integram o seletivo grupo de bens culturais dotados de valor, o qual é atribuído pela crítica literária, pelas instituições premiadoras, pelas instituições de ensino, entre outras instâncias legitimadoras. Candido (2006) ressalta que se trata de processos complementares, sob os quais a arte encontra equilíbrio para sobreviver.

O conceito de sistema literário desenvolvido por Candido (2000; 2006), dentro do qual se encontram os mais diversos tipos de arte – seja aquela circunscrita ao fenômeno da integração ou da diferenciação –, está diretamente relacionado ao conceito de campo literário, cunhado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu (2009), o qual traça um panorama geral sobre a produção de bens simbólicos e a estrutura desses bens na história da vida intelectual e artística das sociedades. De acordo com o autor, o campo literário é um “sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (Bourdieu, 2009, p. 99). Isto é, a produção e a circulação de bens simbólicos são definidas como o sistema de relações objetivas entre produtores, reprodutores e difusores desses bens.

De acordo com Bourdieu (2009), o desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos é simultâneo a um processo de diferenciação cujo princípio consiste na diversidade dos públicos aos quais diferentes produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Esses constituem-se enquanto mercadorias e significações, cujos valores cultural e mercantil subsistem relativamente independentes.

Bourdieu (2009) explica que a estrutura do campo de produção é resultado da oposição entre dois campos: o campo de produção erudita e o campo da indústria

cultural, semelhante ao que Candido (2006) explica em relação à arte de agregação e de segregação. De acordo com o sociólogo francês, o campo de produção erudita produz bens culturais destinados a outros produtores culturais, os quais também produzem para produtores de bens culturais, ou seja, trata-se de um público seletivo. Em contrapartida, o campo da indústria cultural destina sua produção a não produtores de bens culturais, “o grande público”, o qual pode ser angariado tanto nas camadas não intelectuais das classes dominantes como nas demais classes sociais. Por isso, o público é bastante heterogêneo.

Nesse sentido, enquanto o campo da indústria cultural obedece à lei da concorrência para a conquista de mercado, o campo de produção erudita estabelece as próprias normas e critérios de avaliação de seus produtos, pois intenta o reconhecimento cultural concedido pelos pares, que são, concomitantemente, clientes e concorrentes. A partir dessa dialética, podemos compreender o funcionamento do campo, suas transformações, a estrutura das obras produzidas e a lógica de sua sucessão (Bourdieu, 2009).

O grau de autonomia do campo de produção erudita pode ser percebido a partir do poder que possui para estabelecer as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, desse modo, para analisar os fatores externos de acordo com seus princípios de funcionamento. Nas palavras do autor,

[...] o grau de autonomia de um campo de produção erudita é medido pelo grau em que se mostra capaz de funcionar como um mercado específico, gerador de um tipo de raridade e de valor irredutíveis à raridade e ao valor econômicos dos bens em questão, qual seja a raridade e o valor propriamente culturais (Bourdieu, 2009, p. 108-109).

As obras produzidas pelo campo de produção erudita são, nas palavras de Bourdieu (2009), obras “puras”, porque requerem uma disposição estética do receptor e, conseqüentemente, somente aqueles que possuem domínio prático e teórico de um “código refinado” conseguem acessá-las. Por isso, a raridade cultural dessas obras resulta da raridade dos instrumentos necessários à compreensão de seu engendramento. Ao contrário das obras do campo de produção erudita, a recepção das obras do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução do público leitor, haja vista que o funcionamento desse campo se dá em razão de uma demanda exterior.

Em se tratando do cenário que reveste a literatura brasileira, é possível e desejável relacionar as discussões de Candido (2000, 2006) e Bourdieu (2009) ao sistema geral de nossa literatura e ao subsistema da literatura juvenil. Ao nos apropriarmos dos conceitos apresentados pelos autores e ao considerar as particularidades de cada uma dessas ficções, percebemos que a literatura não infantil/juvenil se relaciona, mais de perto, à arte de segregação e ao campo de produção erudita, e a literatura infantil e juvenil à arte de agregação e ao campo da indústria cultural. Porém, tais relações, embora possíveis, são bastante delicadas, e explicaremos o porquê.

O primeiro fator que colabora significativamente para o questionamento da existência literária da ficção juvenil e conseqüentemente para a relação estabelecida com a arte de agregação e o campo da indústria cultural é seu surgimento atrelado ao ambiente escolar. Assim como a literatura infantil, a literatura destinada ao jovem adolescente nasce a partir de sua estreita relação com o contexto educacional, em consonância com o expressivo aumento de vagas nas escolas brasileiras, e, por isso, abre margem para a discussão de seu caráter estético. Uma vez inserido na escola, o texto literário enfrenta os riscos de tomar para si um intuito meramente pedagógico, daí umas das razões para a problematização dessa literatura. Esse fato é atestado por Malu Zoega de Souza em *Literatura juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores* (2001), quando afirma que

[...] a escola, mais do que nunca, representa o local onde se captam as expectativas para a criação de uma literatura adequada para crianças e jovens e para onde convergem as atenções dos interessados na divulgação e manutenção dos seus próprios valores, numa espécie de círculo vicioso. Portanto, foi sempre uma produção bastante mediada, e, por isso, bem medida (Zoega, 2004, p. 32).

Entendemos a ressalva feita em relação à simbiose entre a escola e a literatura juvenil, haja vista que muitos autores produzem obras sob os parâmetros impostos pelo mercado e pelas editoras, os quais determinam a produção de textos que servirão a preceitos didático-pedagógicos quando inseridos no ambiente escolar. Tal situação leva escritores a produzirem obras das quais é subtraído o caráter estético, desprovidas do trabalho com a linguagem, da construção de personagens que revelam a complexidade do ser humano, excluindo qualquer possibilidade de uma literatura que se quer emancipadora.

Porém, dentro desse aglomerado de títulos, muitos conseguem romper com as barreiras impostas pelo mercado e, conseqüentemente, destacam-se pela primazia do texto literário, rechaçando fórmulas prontas e discursos hegemônicos, sobretudo aqueles de cunho moralista. Além disso, chamamos atenção para o fato de que, conforme explica Magda Soares em “A escolarização da literatura infantil e juvenil” (2011)¹⁰, todo e qualquer conteúdo, ao passar pela escola, será escolarizado, “[...] processo **inevitável**, porque é da essência mesma da escola, é o processo que a institui e que a constitui (Soares, 2011, p. 21, grifo da autora).

Não somente a ficção infantil e juvenil é escolarizada, mas também a ficção cujo destinatário não é a criança e/ou o jovem, como é o caso das obras de autores canônicos inseridas nas salas de aula: Machado de Assis, José de Alencar, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Graciliano Ramos, bem como as obras contemporâneas. Diante disso, o que se deve rechaçar, segundo Soares (2011), com quem concordamos plenamente, é a má e errônea escolarização da literatura, isto é, aquela que “[...] ao transformar o literário em escolar, desfigura-o, desvirtua-o, falseia-o” (Soares, 2011, p. 22), apresentando-o ao leitor de maneira fragmentada e descontextualizada, utilizado, muitas vezes, como pretexto para o ensino de ortografia e gramática ou qualquer outro conteúdo que não se refira à natureza do literário e à formação do leitor. Assim sendo, mesmo aquelas obras que não nasceram tendo como destino final o circuito das salas de aula, como é o caso dos autores canônicos mencionados acima, são passíveis da má escolarização e, por conseguinte, podem ser reduzidas a objetivos puramente didáticos. Diante desse cenário, cabe ao professor criar condições para que os alunos tenham pleno acesso ao texto literário, aprendam a desvendar os meandros da tessitura narrativa e cultivem o gosto pela leitura, contribuindo para o que Ceccantini (2009) denomina “leitores perenes”.

Se a relação literatura e escola ainda é encarada com desconfiança, ao nos voltarmos para a discussão apresentada por Bourdieu (2009), o autor explica que a definição do campo de produção erudita deve levar em consideração as instâncias capazes de produzir e manter um público apropriado para receber a cultura produzida. Tais instâncias são responsáveis pela conservação de bens simbólicos, e um exemplo disso são as instituições de ensino, as quais exercem a função de consagração na medida em que asseguram a conservação e transmissão seletiva de bens culturais,

¹⁰ A primeira edição da obra em que se encontra este artigo é de 1999.

isso ocorre porque tais instituições detêm uma autoridade cultural que lhes permite chancelar (ou não) determinados bens culturais. É dessa maneira que o sistema escolar, inevitavelmente, exerce a função de legitimação ao reproduzir a diferenciação entre obras legítimas e ilegítimas. Em outras palavras,

Uma das funções do sistema de ensino seria assegurar o consenso das diferentes frações acerca de uma definição minimal do legítimo e do ilegítimo, dos objetos que merecem ou não ser discutidos, do que é preciso saber e do que se pode ignorar, do que pode e deve ser admirado (Bourdieu, 2009, p. 149-150).

Ora, essa situação cria um paradoxo, pois, por um lado, permanece existente a desconfiança com que olham para a configuração da literatura juvenil em sua estreita relação com a instituição escolar; por outro, é essa mesma instituição que legitima a produção oriunda desse subsistema. Um dos espaços em que a literatura juvenil pode e deve estar inserida é a escola. Se o surgimento da literatura para jovens atrelado ao ambiente escolar pode fragilizar a realidade literária dessa produção, em contrapartida, aproxima-a do campo de produção erudita, uma vez que, de acordo com Bourdieu (2009), as instâncias de legitimação são imprescindíveis para a definição desse campo.

Seguramente, diante das inúmeras possibilidades apresentadas pelo subsistema literário juvenil, determinadas obras serão dignas de pleitear um lugar dentro do espaço escolar, e outras não, semelhante ao que ocorre com a literatura outra. Isso porque “[...] não há posição no sistema de produção e circulação de bens simbólicos (e em geral, na estrutura social) que não envolva um tipo determinado de tomadas de posição e que não exclua também todo um repertório das tomadas de posição abstratamente possíveis” (Bourdieu, 2009, p. 160). Ou seja, as bipartições existentes no âmbito do sistema geral da literatura são trazidas também para o interior dos subsistemas. Haverá, portanto, obras do subsistema juvenil dotadas de valor estético e cultural que angariam a chancela das instâncias legitimadoras, e outras que, ao fazerem concessões ao mercado, não alcançam o mesmo feito.

O segundo fator pelo qual a legitimidade da literatura juvenil é posta em xeque reside na preexistência de um público específico para o qual é produzida, isto é, trata-se de uma produção que surge a partir “[...] de um fator extraliterário, que é a adequação ao leitor” (Aguiar, 2014, p. 7). Nesse sentido, a problemática está alicerçada no fato de que uma produção que nasce tendo em vista um leitor-alvo

pressupõe temáticas inerentes a esse universo, por exemplo: as vivências inaugurais, o processo de construção identitária, a relação conflituosa com os pais, o amadurecimento, a descoberta da sexualidade, entre outras. Além disso, pressupõe-se a existência de protagonistas jovens, frequentemente narrando suas próprias experiências, com as quais o leitor possa se identificar. Tais ressalvas são compreensíveis, uma vez que “[...] de tudo o que tem a ver com a escrita, a especificidade de destino é o que mais exige um olhar alerta, pois é justamente ali que mais facilmente se aninham razões morais, políticas e de mercado” (Andruetto, 2012, p. 61). Porém, se, por um lado, o risco de cair no utilitarismo existe, por outro, muitas são as soluções estéticas, bastante louváveis e dignas de atenção, encontradas pelos autores que se dedicam a produzir literatura para um público tão heterogêneo e exigente, superando, inclusive, os desafios impostos pela relação assimétrica entre emissor e receptor.

A configuração de uma literatura que em sua gênese marca uma produção para um público específico implica, para muitos, na concepção de que a menoridade do público reflete na menoridade com que é encarada essa produção, como se o fato de as obras se dirigirem a indivíduos em formação – enquanto sujeitos no mundo e enquanto leitores – resultasse em obras de menor ou nenhuma qualidade estética. Em razão disso, muitos autores não admitem que produzem livros para crianças e jovens adolescentes, mesmo quando as escolhas temáticas e formais revelam o contrário, ou, ainda, quando os livros apresentam paratextos que confirmam a predominância da especificidade do destinatário, integram catálogos de compras governamentais e são premiados nas categorias *infantil* e *juvenil* pelas mais diversas instituições.

Tais escritores, ao assumirem essa postura, afirmam que escrevem literatura (sem qualquer adjetivação) para todo e qualquer leitor que se interesse por suas obras, advogando a favor do caráter estético de seus textos. Não obstante, a recusa em pertencer ao subsistema da literatura infantil e juvenil parece encontrar motivação nos fatores extraliterários que acompanham os livros dirigidos a esse público, sobretudo aqueles intimamente ligados à sua legitimação, isto é, muitos não desejam ser reconhecidos como escritores de literatura infantil e juvenil em razão da inferior valoração quando comparada à literatura para adultos.

Entretanto, o pesquisador francês Daniel Delbrassine, em tese de doutorado intitulada *Le roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception*

(2006), salienta que não existe uma escritura menor na ficção juvenil, pois o que há é uma tentativa de atrair o jovem para a leitura, por meio de suas competências individuais. Por conseguinte, “[...] nada, a não ser levar em conta as competências e preferências do jovem público, diferencia o romance voltado aos adolescentes de seu equivalente na literatura geral” (Delbrassine, 2006, p. 405, tradução nossa)¹¹. Prova disso são as inúmeras premiações existentes, a crítica especializada, as pesquisas acadêmicas, os eventos acadêmicos nacionais e internacionais, as feiras e os eventos literários, os acervos de compras governamentais¹², os selos exclusivos dedicados à categoria, entre outros, o que demonstra e confirma as realidades editorial, institucional e literária da ficção juvenil.

Além disso, a crítica feita à dependência da ficção juvenil ao seu destinatário parece desconsiderar o fato de que o escritor, quando produz uma obra, sempre tem em mente, em maior ou menor grau, um suposto receptor. Candido (2006), ao discorrer sobre a tríade autor-obra-público, afirma que o último dá sentido e realidade à obra, e sem ele o autor não consegue se realizar, isto é, o público possui papel fundamental como mediador entre autor e obra, haja vista que o primeiro adquire consciência de sua obra quando essa é revelada por meio do outro. É nesse sentido que “sem o público, não haveria ponto de referência para o autor [...]” (Candido, 2006, p. 84). Conforme ressalta o crítico, a orientação de nossa literatura dependeu dos públicos disponíveis nas várias fases, desde os catecúmenos, em relação aos autos de Anchieta, até os auditórios da igreja, academia e comemoração. É certo, portanto, que desde sempre o leitor desempenhou certa influência sobre os rumos tomados no interior do sistema literário, guiando, em parte, os caminhos assumidos pelo autor no momento da produção.

O terceiro fator que contribui para que a literatura juvenil seja constantemente associada ao campo da indústria cultural e não ao campo da produção erudita, intrinsecamente ligado aos dois fatores discutidos, é a delicada relação entre a literatura juvenil e o mercado, sobre a qual pretendemos deter nossa atenção neste momento. Em *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*, Eric Hobsbawm

¹¹ “[...] rien, si ce n’est une prise en compte des compétences et préférences du jeune public, ne différencie le roman adressé aux adolescents de son équivalent en littérature générale”.

¹² O PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola) atuou na distribuição de acervos às escolas públicas brasileiras durante o período de 2006 a 2013. Atualmente, é o PNLD Literário (Programa Nacional do Livro e do Material Didático) o responsável por distribuir acervos à Educação Infantil, aos Anos Iniciais e Finais do Ensino Fundamental e ao Ensino Médio das escolas públicas.

(1995) explica a importância adquirida pela cultura de massa na medida em que propiciou a criação de uma cultura juvenil. Ao longo da segunda metade do século XX, o aumento de uma cultura juvenil específica e bastante forte apontou para uma intensa mudança na relação entre as gerações, e “a juventude [...] se tornava um agente social independente” (Hobsbawm, 1995, p. 253). O autor demonstra que o surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo ganhava crescente reconhecimento pelos produtores de bens de consumo. Assim, a novidade da cultura juvenil ocorreu em três aspectos: a juventude não era concebida como uma fase preparatória para a vida adulta, mas como o estágio final do pleno desenvolvimento humano; a cultura juvenil tornou-se dominante nas economias de mercado desenvolvidas, devido ao seu poder de compra e às novas gerações de adultos socializadas como integrantes dessa cultura autoconsciente; a cultura jovem se internacionalizava nas sociedades urbanas, o *blue jeans* e o *rock* se tornam marcas da juventude moderna. A partir desse momento, “passou a existir uma cultura jovem global” (Hobsbawm, 1995, p. 255). O crítico demonstra, então, que a cultura de massa teve papel importante na medida em que possibilitou a criação da imagem do jovem, sujeito que se viu representado pelas transformações da sociedade, tornando-se o grande protagonista responsável pelas cifras do mercado atingirem números expressivos.

O mercado editorial, sempre vigilante, percebe no jovem um nicho bastante rentável e, em resposta à crescente demanda, passa a ofertar inúmeras opções a esse público. No Brasil, entre 1920 e 1945, cresce o número de livros para crianças e jovens devido à consolidação da classe média, fato que se dá em decorrência do avanço da industrialização e da modernização econômica e administrativa do país, do crescimento da escolarização de grupos urbanos e da nova posição da literatura e da arte após a revolução modernista. O número de consumidores aumenta e, conseqüentemente, acelera-se a oferta; as editoras também respondem a esse movimento ao revelar novos nomes e títulos (Lajolo; Zilberman, 1985).

A década de 1970 é demonstrativa do que se tornaria o mercado de livros para crianças e jovens. Naquele decênio, em resposta às exigências do mercado consumidor em expansão, há uma intensa produção e fabricação em série. Os livros para esse público são produzidos dentro de um sistema editorial mais moderno, resultando em uma regularidade de lançamento no mercado e agenciamento de recursos disponíveis para criação e manutenção de um público fiel (Lajolo; Zilberman,

1985). Assim, as obras destinadas a crianças e jovens, mas não somente, encontram-se na esteira dos processos que marcam a sociedade contemporânea, por isso, apresentam características inerentes à produção industrial, isto é,

[...] todo livro é, de certa maneira, o modelo em miniatura da produção em série. E configura-se desde sua denominação – trata-se de uma literatura **para** – como criação visando a um mercado específico, cujas características precisa respeitar e mesmo motivar, sob pena de congestionar suas possibilidades de circulação e consumo (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 18, grifo do autor).

O fato de a literatura para jovens atuar, de modo mais evidente, sob as forças que regem a indústria cultural faz com que seja compreendida, quando comparada à literatura para adultos, como produção de menor valor. Basta mencionarmos o emblemático texto de Max Horkheimer e Theodor Adorno, “O Iluminismo como mistificação das massas” (2002)¹³, os quais, em meados de 1940, repudiaram veementemente a indústria cultural, responsável pela criação da cultura de massas. Os autores salientaram como a indústria cultural absolutiza a imitação e adapta-se aos desejos por ela criados, fazendo com que os consumidores se satisfaçam tão somente com aquilo que lhes é oferecido. Nas palavras de Horkheimer e Adorno (2002, p. 45), “a indústria se interessa pelos homens apenas como pelos próprios clientes e empregados, e reduziu, efetivamente, a humanidade no seu conjunto, como cada um dos seus elementos, a esta forma exaustiva”.

A discussão concebida pelos críticos alemães foi importante naquele momento, e, atualmente, com o devido distanciamento temporal, auxilia-nos na tentativa de compreender a complexidade do fenômeno literário em nosso país. Superado o radicalismo com que os autores conceberam a indústria cultural e conseqüentemente a cultura de massa, surgem autores que propõem outros caminhos para pensar a literatura, como é o caso de Umberto Eco, que, em *Apocalípticos e Integrados* (1979), denomina apocalípticos aqueles que condenam a cultura de massa, e integrados, aqueles que a defendem. Diferentemente do primeiro grupo, o segundo compreende que a cultura de massa não tomou o lugar de uma cultura “superior”, apenas difundiu-se em meio a um público que não tinha acesso aos bens culturais. Trata-se de uma renovação estilística, que repercute no plano das artes “superiores”. Assim, segundo Eco (1979), o erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa

¹³ A primeira edição é de 1947.

seja ruim precisamente por ser um fato industrial e acreditar na possível existência de uma cultura separada desse condicionamento.

No campo da literatura, a cultura de massa ainda é encarada, na maioria das vezes, sob uma perspectiva unilateral bastante pessimista. Sílvia Borelli, em *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil* (1996), explica que os prefixos *para, sub, infra, contra, a* (literário) e as adjetivações *trivial, entretenimento, popular* e *de massa* revelam um conceito de campo bastante polarizado. De um lado, haveria a “verdadeira” literatura, e, de outro, produções que fogem ao padrão reconhecido e legitimado, sendo ignoradas e classificadas como não literárias. Tais prefixos indicam exclusão e impossibilidade de identificação com estatutos reconhecidamente literários (Borelli, 1996).

Segundo a autora, uma das primeiras dicotomias do campo literário surge por meio da dissociação entre cultura letrada e não letrada, oralidade e escritura. Tendo em vista que a escrita constitui forma dominante de manifestação literária, a legitimação do texto escrito aponta para a contraposição inicial entre cultura letrada e cultura popular. Quando, no século XVIII, a forma romance surgiu, houve uma ruptura no que tange ao antigo padrão clássico de linguagem, ficcionalidade e concepção de mundo. Ao se opor ao modelo tradicional e erudito da época, o romance foi considerado um gênero vulgar. Com o passar do tempo, o gênero se consolidou e se legitimou. Então, a dicotomia foi movida para dentro do próprio gênero, o que resulta na diferenciação entre bons e maus romances.

A partir do surgimento do romance moderno, as bipartições retornam e expressam a diferença entre o campo literário constituído e legitimado e aquele reservado às manifestações da cultura não erudita. Essas são formadas por melodramas, terror, aventuras, policiais e ficção científica, subgêneros não consagrados que, posteriormente, receberam a atenção da crítica. Nesse momento, inicia-se o movimento de configuração da literatura de massa, do mercado e de livros *best-sellers*. É no campo da cultura de massa que as denominações acontecem, inclusive a tão conhecida literatura de entretenimento (Borelli, 1996).

De acordo com a pesquisadora, as posturas teóricas que salientam separações entre literatura e não literatura tendem a elaborar modelos semelhantes àqueles que incorporam os referenciais da cultura erudita, culta ou letrada como únicos legítimos na definição do que deve ou não integrar o campo cultural. Essa atitude entende a problemática sob dois prismas:

[...] ou ignora a existência de um grau de diversidade nas manifestações culturais e não as incorpora como objetos da reflexão cultural, ou passa a qualificá-las por meio das ausências como, por exemplo, as estéticas, de linguagem, conteúdo, consistência. O objetivo, em uma ou outra postura, parece ser o mesmo: negar a estas manifestações o estatuto de fato cultural ou literário e considerar cultura ou literatura como sinônimo de erudição (Borelli, 1996, p. 28).

No âmbito do campo literário, Borelli (1996) afirma que as contraposições estão situadas, sobretudo, nos limites entre a produção erudita e a produção realizada de acordo com padrões de fabricação inerentes à indústria cultural. Há uma dificuldade de a crítica literária, ou parte dela, assumir o popular como aspecto importante na análise literária. As recusas são mais proeminentes no que tange às manifestações literárias elaboradas no contexto da indústria cultural. Essa postura não considera literária qualquer produção vinculada aos meios de comunicação, às editoras de mercado e à cultura de massa (Borelli, 1996).

Nesse sentido, trazemos à baila a concepção de literatura para Candido (2011), que dedicou sua vida aos estudos literários, principalmente, a investigar minuciosamente a nossa literatura:

Chamarei de literatura, de maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações (Candido, 2011, p. 176).

Candido demonstra naturalmente sua concepção de texto literário, sem necessariamente valorizar dada produção em detrimento de outra. Como sabemos, há obras que angariam seu lugar dentro do sistema literário, e outras, por motivos diversos, alguns inclusive discutidos até o momento, não alcançam o mesmo feito. O fato é que rechaçar a existência literária dos textos dirigidos ao jovem leitor pelos motivos elencados ao longo desta discussão – ligados sobremaneira ao contexto da indústria cultural – demonstra uma compreensão bastante fechada diante do amplo cenário de nossa literatura.

Borelli (1996) aponta que, embora seja tarefa difícil de ser plenamente alcançada, é necessário superar tais bipartições, afinal, o campo literário é vasto, diverso e complexo. Por conseguinte, a insistência na dissociação é uma postura inadequada, pouco de acordo com perspectivas teóricas do final do século XX.

As sociedades modernizam-se, a cultura internacionaliza-se e as antigas perspectivas exaltadoras do nacional *contra* o estrangeiro, do popular *versus* o erudito, do local **obstáculo** ao global cedem lugar a um tipo de reflexão sobre cultura que tenta dar conta das diversidades, particularidades, localidades, sem perder de vista os processos mais gerais de globalização e internacionalização da cultura, sem perder a noção e o sentido de que se vive um amplo movimento denominado, na precisa conceituação **moriniana**, **planetarização da cultura** (Borelli, 1996, p. 51, grifo do autor).

As concepções apresentadas pela autora dialogam com autores como Bourdieu (2009), quando esse afirma que no interior de um mesmo sistema coexistem os produtos intermediários entre aqueles produzidos de acordo com as normas internas do campo erudito e aqueles concebidos pelas expectativas do público mais amplo, demarcando o que o sociólogo francês denomina “arte média”, a qual é

[...] objetivamente definida pelo fato de estar condenada a definir-se em relação à cultura legítima, tanto no âmbito da produção como no da recepção. [...] Assim, a arte média só pode renovar suas técnicas e sua temática tomando de empréstimo à cultura erudita e, ainda mais à ‘arte burguesa’, os procedimentos mais divulgados (Bourdieu, 2009, p. 143).

Dessa maneira, uma vez que a arte média se apropria de elementos da cultura erudita – e o contrário também é verdadeiro –, ratificamos a impossibilidade de segmentar em categorias estanques as produções oriundas de um sistema literário tão diverso, orgânico e em expansão como o nosso. Desse modo, a oposição entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural é “[...] produto de uma construção-limite” (Bourdieu, 2009, p. 139), isso porque a produção, circulação e difusão de bens simbólicos dos dois campos ocorrem paralelamente e exercem influência mútua. Além disso, conforme nos lembra Bourdieu (2009), um campo de produção que se fecha a demandas externas e avança por meio de rupturas quase de modo cumulativo com os modos de expressão anteriores aniquila sua recepção exterior ao campo.

A discussão realizada salienta que, embora o sistema da literatura para adultos e o subsistema da literatura para jovens possuam seus próprios critérios de avaliação, produção e difusão, estabelecendo normas do interior de seu sistema, ambas caminham juntas. A literatura juvenil constitui, portanto, um subsistema dentro do sistema maior da literatura em razão dos motivos por nós elencados, o que explica sua marginalização no interior desse sistema, mas não retira o caráter estético e literário dos textos dirigidos ao jovem leitor.

2.2 O específico *juvenil* na literatura brasileira

No Brasil, o surgimento da literatura juvenil acompanha o surgimento da literatura infantil, sendo essa a que primeiramente desponta e alcança legitimação dentro dos estudos literários, para, posteriormente, abrir caminho para a produção propriamente endereçada aos jovens.

Entre os anos 1920 a 1945, houve um significativo aumento de livros endereçados a crianças e jovens, volume das edições e interesse das editoras, o que demonstrou como “o mercado estava sendo favorável aos livros” (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 47). Lembremo-nos de *Narizinho Arrebitado*, publicado por Monteiro Lobato, em 1921, fruto da preocupação e necessidade do autor em escrever “histórias para crianças numa linguagem que as interessasse” (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 45).

Embora deste período até o fim da década de 60 a quantidade não fosse sinônimo de qualidade, visto que as obras refletiam o compromisso dos autores com o cariz didático-pedagógico e o apuro formal da língua, o aumento expressivo de títulos confirmava que “a indústria do livro para crianças se afirmara como consequência do trabalho da geração modernista” (Lajolo; Zilberman, 1985, p. 85-86). O esforço dos autores não estava voltado à conquista de um mercado, mas de mantê-lo cativo e interessado.

Entre 1940 a 1960, destacaram-se a profissionalização e a especialização de editoras e escritores. Esse período balizou a etapa seguinte do processo de industrialização inerente aos livros infantis e juvenis, que, a partir de 1970, em razão de uma fase de modernização capitalista acelerada e irreversível, configura a época mais expressiva e decisiva na história dessa produção.

Lajolo e Zilberman (1985) demonstram que, nos anos 60, ocorreu a multiplicação de instituições e programas comprometidos com o fomento da leitura e a discussão da literatura infantil e juvenil. Nessa época, surgem instituições como a Fundação do Livro Escolar (1966), a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (1968), o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), as Associações de Professores de Língua e Literatura, além da Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil, criada, no ano de 1979, em São Paulo. A criação da FNLIJ, especificamente, foi extremamente importante, pois contribuiu e contribui sobremaneira para a promoção de obras destinadas a crianças e jovens. Entre 1975 a 1977, somente a categoria literatura infantil era contemplada na premiação, sendo esse um dos fatores

pelo qual essa produção, em detrimento da literatura juvenil, foi primeiramente investigada, tornou-se objeto de estudo de diversos pesquisadores, consolidou-se e atingiu legitimação dentro do campo literário. Em 1978, a categoria “O melhor para o jovem” passou a integrar a premiação conferida pela FNLIJ, que, hoje, conta com as seguintes categorias: criança, jovem, imagem, poesia, informativo, tradução (criança, jovem e informativo), projeto editorial, revelação (autor e ilustrador), melhor ilustração, teatro, livro brinquedo, teórico e reconto. O fato de a categoria juvenil surgir tempos depois da categoria infantil indicava que escritores, pesquisadores, mercado editorial e instituições de ensino já reconheciam que se tratava de produções distintas, dirigidas a públicos distintos e, portanto, necessitava de uma categoria própria, o que, paulatinamente, criou condições para que as obras endereçadas a jovens fossem compreendidas a partir de suas especificidades.

Ao longo da década de 1970, o Instituto Nacional do Livro começou a coeditar significativo número de livros infantis e juvenis, o que representou um investimento bastante considerável na produção de textos cujo destinatário é a população escolar, que, em razão de seu baixo índice de leitura, tornou-se alvo de preocupação por parte de autoridades educacionais, professores e editores. Esse cenário salientou o desenvolvimento de um comércio especializado, resultando no

[...] investimento de grandes capitais em literatura infantil, quer inovando sua veiculação (agora também confiada a revistas e livros vendidos em bancas ou diretamente comercializados em colégios), quer aumentando o número e o ritmo de lançamentos de títulos novos (Zilberman; Lajolo, 1985, p. 124).

É também nessa década que nomes da tradição literária, como Mário Quintana, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes e Clarice Lispector, adentraram o campo da literatura infantil e juvenil.

Distanciando-se das produções de décadas anteriores, nas quais as narrativas endereçadas a crianças e jovens apresentavam caráter meramente utilitário, além da linguagem extremamente formal e, portanto, distante do contexto real de uso dos interlocutores, a década de 70, mais especificamente o final dela, marcou o início da profusão de títulos, oferecendo aos leitores obras que revelavam a preocupação e o cuidado dos autores com o que nos é tão caro: a relação forma e conteúdo. Temáticas anteriormente consideradas tabus passaram a integrar tais narrativas: miséria, separação conjugal, sexualidade, repressões sociais, preconceito racial,

marginalização dos mais velhos, entre outras. É dessa maneira que submergiram a prática de escamotear dos livros para crianças e jovens situações consideradas “problemáticas” e o compromisso de tais livros com valores autoritários, conservadores e maniqueístas (Zilberman; Lajolo, 1985). Para além disso, é nessa mesma época que há uma ênfase em aspectos gráficos, já não mais considerados como elementos secundários ao texto verbal, mas detentores de autonomia.

É com Clarice Lispector que o narrador moderno emerge na literatura infantil, abandonando a onisciência e atenuando a assimetria entre o discurso do adulto que escreve e da criança que o recebe. Basta lembrarmos de *A mulher que matou os peixes* (1974) e da relação estabelecida entre narrador e narratário. Ao longo das décadas de 70 e 80 surgiram os grandes nomes que se dedicaram a escrever para crianças e jovens e que formariam o que, hoje, compõe a tradição da literatura infantil e juvenil: Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Ziraldo Alves Pinto, Marina Colasanti, Bartolomeu Campos de Queirós, Sérgio Capparelli, entre outros.

É importante mencionar a formação do Grupo de Trabalho “Leitura e Literatura Infantil e Juvenil”, na década de 1980, vinculado à Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) e formado por pesquisadores de diferentes Instituições de Ensino Superior (IES), os quais desenvolvem pesquisas acerca da produção, circulação e recepção do texto literário endereçado a crianças e jovens. O trabalho desenvolvido pelo grupo é de substancial importância, pois não mede esforços para contemplar em suas pesquisas uma produção tão plural, desafiadora e recente, desempenhando, também, a função de divulgar e apresentar a literatura infantil e juvenil brasileira a outros países, o que auxilia a construir um percurso das evoluções e tendências deste campo e, sobretudo, contribui para a legitimação desta produção diante da Academia. As décadas de 70 e 80 foram, então, primordiais ao revelarem um número crescente de obras endereçadas preferencialmente a crianças e jovens adolescentes.

Ceccantini realizou trabalho pioneiro dentro da área de estudos ao se dedicar a investigar os caminhos percorridos pela literatura juvenil brasileira em sua formação até sua consolidação. Em tese de doutorado intitulada *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*, defendida em 2000, o pesquisador realiza um trabalho de fôlego ao analisar 27 narrativas juvenis premiadas, no período que compreende o final da década de 70 até o final da década de 90, pelas instituições CBL, APCA e FNLIJ. De acordo com o autor, a literatura juvenil se

consolida e atinge autonomia somente a partir da década de 1978, devido ao surgimento da categoria juvenil nas premiações da FNLIJ e da APCA:

No caso da FNLIJ e da APCA, a categoria o melhor para o jovem e literatura juvenil, respectivamente, só passam a integrar o quadro dos prêmios concedidos – nos dois casos – em 1978. São dados que confirmam a ideia de que, ao longo da década de 60 até quase o final da década de 70, não havia uma produção regular e sistemática de obras de qualidade que conduzissem à disputa entre si de uma categoria como a juvenil. Quando essas obras surgiam era ainda como fenômeno isolado e episódico, até que, no final da década de 70 e no início de 80, a modalidade juvenil se sedimenta [...] (Ceccantini, 2000, p. 50).

A partir da análise dos títulos selecionados, o autor expõe que a narrativa psicológica foi a mais premiada, correspondendo a cerca de 60% das narrativas que compõem o *corpus*. Dentro desse subgênero dominante, destacou-se, em termos de incidência, a narrativa de formação como o subgênero específico, o que ratifica o cuidado dos autores e autoras em fornecer ao leitor experiências que lhe auxiliem, em alguma medida, no processo formativo pelo qual passam quando da leitura dos livros. Segundo Ceccantini (2000), embora a análise das obras tenha revelado uma série de opções tanto temáticas quanto formais, resultado da predeterminação do público-alvo ao qual são destinadas, “[...] isso, na grande maioria das vezes, não significou por parte do escritor abrir mão da esteticidade para apenas fazer concessões às leis do consumo e do mercado (Ceccantini, 2000, p. 434).

Ao final da análise empreendida, o professor afirma que, diferentemente do que ocorria nas décadas de 50 e 60, em que a literatura juvenil era marcada por seu caráter pedagogizante, o *corpus* analisado aponta para o fato de “[...] que isso não ocorre, afirmando a autonomia do subgênero¹⁴” (Ceccantini, 2000, p. 433). A pesquisa desenvolvida pelo autor possibilitou que tantos outros pesquisadores se voltassem aos estudos *de* e *sobre* literatura juvenil brasileira, contribuindo para a construção de uma fortuna crítica a respeito da sistematização dessa literatura e os processos que envolvem sua circulação, recepção e legitimação.

Em 2009, Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel trouxe importante contribuição para a área de estudos ao defender, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e

¹⁴ Atualmente, tanto Ceccantini quanto demais pesquisadores de literatura infantil e juvenil - e nos incluímos aqui - utilizam a denominação “subsistema”, isso porque ela contempla a relação estabelecida entre autor, obra, público e as instâncias mediadoras, como editora, escola e crítica especializada.

Linguística da Universidade Federal de Goiás (UFG), a tese de doutorado intitulada *Narrativas juvenis brasileiras: em busca de especificidade do gênero*. A autora investigou a especificidade das narrativas juvenis brasileiras contemporâneas, apoiada na hipótese de que há, nessas obras, a construção de um processo de educação para a vida. A partir dos princípios do *Bildungsroman*, Cruvinel deteve sua atenção em como se manifesta o tema da educação nas narrativas juvenis e empreendeu a análise da Série Vaga-Lume e dos romances finalistas do prêmio Jabuti, entre 2006 a 2008, na categoria “melhor livro juvenil”. De acordo com a pesquisadora, o tema da educação adquire substancial importância em tais obras, uma vez que a personagem jovem, ao fim dos enfrentamentos por que passa, adquire um acréscimo de experiência.

Dessa forma, dentre as narrativas finalistas do prêmio Jabuti predominam obras que procuram acrescentar vivências para um leitor ainda em formação. [...] A ação, nas obras finalistas do prêmio Jabuti analisadas, está centrada nos momentos mais significativos para a educação, de modo que não se descreve um período muito longo da vida do protagonista. A personagem frequentemente é enfocada no momento de crise, e são abordadas prioritariamente a resolução de seus conflitos e a superação dos obstáculos em relação a si mesma e à realidade social. Assim, o processo de amadurecimento para a vida assume um papel mais importante do que a passagem da personagem para a idade adulta (Cruvinel, 2009, p. 169).

Ceccantini (2010), em uma das edições do informativo da FNLIJ, ao discorrer sobre a produção contemporânea de literatura para crianças e jovens, expõe que, em 2008, do ponto de vista qualitativo, talvez tenha sido o segmento juvenil que apresentou maior vitalidade. O pesquisador atesta o compromisso de autores e autoras em tratar de diferentes temas, em consonância com o caráter estético das obras, e afirma que esta produção revela

[...] um empenho em explorar temas em sintonia com questões candentes da sociedade contemporânea – particularmente as mais diretamente ligadas ao universo juvenil – e, ao mesmo tempo, buscar a contrapartida formal para expressá-las. Verifica-se, em diversos títulos, um esforço de pesquisa e experimentação no nível da linguagem e dos elementos estruturais das narrativas e até mesmo no nível da materialidade do livro (Ceccantini, 2010, p. 09).

Ainda em 2010, Gabriela Fernanda Cé Luft defende, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), a dissertação orientada pela professora Regina Zilberman, intitulada *Adriana Falcão*,

Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI. Em sua pesquisa, a autora realiza uma análise de obras premiadas entre 2001 e 2009 pela FNLIJ e pela CBL, buscando responder quais são as principais tendências da literatura juvenil brasileira e qual sua posição no cenário nacional. Após a análise empreendida, a pesquisadora aponta importantes aspectos formais das obras e um autêntico amadurecimento desta produção:

[...] configura-se um aumento da complexidade narrativa, por meio da adoção de perspectivas focalizadas, vozes narrativas intradieéticas e anacronismos na ordem do discurso. Incrementa-se, também, o grau de participação outorgado ao leitor na interpretação da obra. A exigência de uma leitura mais participativa deriva de muitas das características adotadas pelas obras atuais, como a utilização de referências intertextuais. Além disso, cabe salientar que a narrativa juvenil se afasta do discurso unívoco e controlado pelo narrador. Observa-se, pois, uma fase de amadurecimento dessa literatura, dado o surgimento de um bom número de autores novos e da diversidade de temáticas trabalhadas. O período analisado supõe uma época especialmente ativa na modernização da narrativa juvenil, processo presidido pela ênfase em sua função literária (Luft, 2010, p. 173).

Luft (2010) aponta, ainda, as tendências predominantes na literatura juvenil brasileira do início do século XXI, quais sejam: linha de introspecção psicológica, linha de denúncia social, linha da fantasia, linha das relações amorosas, linha de narrativas policiais/investigativas, linha de terror e de suspense, linha de revalorização da cultura popular, linha do romance histórico e linha da intertextualidade. Tais tendências confirmam a grande diversidade presente na literatura endereçada preferencialmente aos jovens leitores, os quais têm a possibilidade de entrar em contato com diferentes mundos ao mesmo tempo em que encontram um refúgio que lhes permite ressignificar suas experiências.

Para o pesquisador José Gregorin Filho, em *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores* (2011), estudar literatura juvenil é vincular determinado texto às práticas sociais presentes nas comunidades e na formação dos jovens, sobretudo após a segunda metade do século XIX, momento em que a escola firmou o seu papel como grande responsável pela educação das gerações seguintes. A partir disso, passaram a fazer parte da literatura juvenil:

[...] a diversidade de valores do mundo contemporâneo; o questionamento do papel do homem diante de um universo que se transforma a cada dia; as vozes de diferentes contextos sociais e culturais na formação do povo brasileiro, sua diversidade e dificuldade de sobrevivência; e, o mais importante, as vozes e sentimentos do adolescente nas páginas dos livros,

nas ilustrações e nas diferentes linguagens que compõem a produção artística para os jovens (Gregorin Filho, 2011, p. 32).

Em se tratando de uma produção dirigida a um público-alvo que vivencia experiências muito particulares e singulares provenientes do momento de formação por que passa, estas obras compreendidas como juvenis

[...] devem ser observadas como textos cujo objetivo principal é expressar experiências humanas de cunho existencial/social/cultural, numa construção estética (literária) apropriada à experiência de vida e a um tipo de linguagem específico de seu público-alvo (Gregorin Filho, 2011, p. 65).

Isso não significa fazer concessões ao mercado, embora saibamos que há obras que o façam, mas encontrar caminhos possíveis para ofertar um texto literário que, em suas páginas, imprima a voz, os anseios, as angústias, os sonhos, as dores, as alegrias, representativos de conjunturas as mais diversas pelas quais passam os jovens leitores, tudo isso por meio de construções estéticas que privilegiam o trabalho literário com a língua, desestabilizando sentidos previamente estabelecidos.

Martha (2011) expõe que as obras juvenis brasileiras atuais apresentam formas e temas diversificados, apropriados à faixa etária dos leitores e pertencentes ao contexto sociocultural em que transitam autores e receptores. Além disso, por meio de linguagem questionadora e técnicas narrativas mais complexas, tratam de temas antes proibidos a este público: morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, sexualidade e afetividades. Ao analisar narrativas juvenis contemporâneas, a pesquisadora atesta que o fato de a adolescência não ser vista como fase de preparação para a maturidade, mas como etapa decisiva da vida, chama a atenção dos leitores:

As personagens adolescentes não são construídas como ainda-não-adultos ou como já-não-mais-crianças; são portadoras de uma identidade própria e completa e se envolvem em situações que as obrigam a refletir e a reformular conceitos que possuem a respeito de si mesmas e do mundo (Martha, 2011, p. 21).

A literatura juvenil busca representar as mais diversas situações e experiências próximas àquelas vivenciadas pelos jovens leitores em seu contexto real, e, quando tais representações se apresentam, por vezes, distantes da realidade do leitor, possibilitam a vivência da alteridade por meio da construção de personagens que compartilham com o leitor a vivência de uma etapa crucial para a formação do

indivíduo: a juventude. Assim, o mundo ficcional apresentado permite ao leitor compreender o mundo, o outro e a si mesmo. Muitas vezes, a complexidade das temáticas é transposta para a forma que os textos assumem, pois exigem novas maneiras de narrar, o que inclui experimentações no nível da linguagem e, também, na materialidade do livro.

Outra pesquisa importante foi desenvolvida por Raquel Cristina de Souza e Souza em tese de doutorado intitulada *A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor*, defendida em 2015. A autora centrou-se em, a partir dos conceitos de sistema literário de Antonio Candido (2000) e Zohar Shavit (1986) e campo literário de Pierre Bourdieu (1996, 2009), explicitar os fatores extraliterários que levaram à formação, no Brasil, de um subsistema literário juvenil autônomo. Além disso, Souza interpretou os dados sobre a recepção de seis obras dos autores Jorge Miguel Marinho e Gustavo Bernardo por seus duplos destinatários (a pesquisadora e seus jovens alunos dos Anos Finais do Ensino Fundamental). De acordo com Souza (2015), a pesquisa realizada seguiu em duas direções complementares: o da crítica acadêmica, fundamental para a legitimação dos autores e de suas produções no interior do subsistema juvenil, bem como para lhes dar visibilidade fora dele; e o da formação do leitor literário nos Anos Finais do Ensino Fundamental.

Andréia de Oliveira Iguma, no livro *Duas décadas de literatura juvenil premiada: juventudes, temas e formas* (2023), fruto de sua tese de doutorado defendida em 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), por meio da análise das narrativas premiadas na categoria “melhor para jovem”, entre os anos de 2000 a 2019, pela FNLIJ, investigou sobre quais jovens fala a literatura juvenil brasileira. A autora identificou três temas principais presentes no *corpus*: os temas fraturantes, as intertextualidades e intermedialidades, e o insólito. Além disso, a autodescoberta da personagem atua como temática central que perpassa todas as narrativas, ao que Iguma (2023) salienta as oportunidades de crescimento oferecidas ao leitor. Nesse sentido, a pesquisa de Iguma (2023) é consoante aos estudos apresentados ao longo desta subseção, sobretudo aqueles desenvolvidos por Ceccantini (2000) e Cruvinel (2009), atestando a preocupação de escritores em oferecer narrativas que contemplem o processo de formação vivenciado pelo possível leitor, sem que, para isso, precisem fazer concessões mercadológicas.

Se a configuração da literatura juvenil é ainda um tanto quanto polêmica, encarada, muitas vezes, com desconfiança e burburinhos por parte daqueles que desconhecem, de fato, suas especificidades e profusão de temas e formas, cabe a nós, pesquisadores que se debruçam sobre este campo, investigar, discutir e explicitar as delicadas relações que circundam a ficção juvenil. Afinal, todos aqueles que se propõem a pesquisar essa produção literária não escapam da inevitável discussão acerca do caráter estético e da legitimação dos textos literários cujo leitor-alvo é especificamente o jovem.

Diante do breve panorama apresentado, o qual compreendeu os estudos e o constante empenho da crítica, podemos afirmar e ratificar a qualidade estética alcançada pela literatura juvenil brasileira atual, ao menos aquela que concorre para a conquista de capital simbólico e agregação de valor (Bourdieu, 2009), contribuindo significativamente para as mais diversas experiências com o texto literário e para a ampliação do horizonte de expectativas do leitor (Jauss, 1994).

2.3 Ficção *crossover*: uma literatura de fronteira

Nas subseções anteriores discutimos sobre as relações entre sistema e subsistema literários, campo literário e as diferentes produções dentro dele, bem como a realidade literária, institucional e editorial da literatura juvenil. Nesse contexto, surgem obras que desafiam as categorias mais fechadas em que são comumente inseridas, convocando um outro tipo de leitura crítica, fato que nos impulsionou a realizar esta pesquisa tendo em vista mais especificamente a premiação de quatro obras de João Anzanello Carrascoza na categoria Jovem pela FNLIJ, mesmo quando apenas uma delas é, de fato, direcionada ao público jovem. Então, apropriamo-nos do conceito de ficção *crossover* para perfazer a empreitada pretendida neste trabalho.

Para apresentar o conceito de literatura *crossover*, partimos primeiramente do ensaio de Silviano Santiago intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, presente na obra *Uma literatura nos trópicos: Ensaios sobre dependência cultural* (1978)¹⁵. Neste ensaio, o autor utiliza o conceito de entre-lugar para definir o lugar intermediário ocupado pelo discurso literário latino-americano em relação ao europeu. Trata-se de um movimento de resistência do colonizado aos valores e ideologias

¹⁵ Utilizamos a 2ª edição, de 2000.

impostos pelo colonizador europeu. Nesse sentido, Santiago (2000, p. 16, grifo do autor) explica que

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de **unidade** e de **pureza**: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.

Santiago (2000) salienta que, se não é possível para a América Latina fechar-se à invasão estrangeira, é preciso que evidencie sua diferença, marcando presença. Sua geografia deve ser de assimilação e agressividade, aprendizagem e reação, falsa obediência. Sob essa perspectiva, o autor critica o mero estudo das fontes ou das influências no campo da literatura, uma vez que o discurso daí decorrente “reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; [...] aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte, do chefe de escola” (Santiago, 2000, p. 18).

Então, para o pesquisador, o segundo texto deve se organizar a partir de uma reflexão silenciosa e subversiva sobre o primeiro texto. O escritor, nesse cenário, atua sobre o modelo original de modo a escancarar suas limitações, fraquezas, lacunas, desarticulando-o e rearticulando-o conforme seus intuítos e seu posicionamento ideológico. Por isso, é preciso que o escritor “aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la em seguida” (Santiago, 2000, p. 20). É nesse entre-lugar paradoxal por excelência, espaço aparentemente vazio, que se situa a literatura latino-americana, “entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (Santiago, 2000, p. 26).

No capítulo intitulado “Entre-lugar”, presente no livro *Conceitos de literatura e cultura* (2005)¹⁶, Nubia Hanciau retoma o conceito elaborado por Silviano Santiago, e afirma que se trata de um conceito produtivo:

¹⁶ Utilizamos a 2ª edição, de 2010.

O conceito de entre-lugar torna-se particularmente fecundo para reconfigurar os limites difusos entre centro e periferia, cópia e simulacro, autoria e processos de textualização, literatura e uma multiplicidade de vertentes culturais que circulam na contemporaneidade e ultrapassam fronteiras, fazendo do mundo uma formação de entre-lugares (Hanciau, 2010, p. 125).

Hanciau (2010) cita, ainda, outras nomenclaturas utilizadas para se referir a este lugar intermediário criado pelos descentramentos resultantes do enfraquecimento das noções de unidade, pureza e autenticidade: entre-lugar (S. Santiago), lugar intervalar (E. Glissant), *tercer espacio* (A. Moreiras), espaço intersticial (H. K. Bhabha), *the thirdspace* (revista Chora), *in-between* (Walter Dignolo e S. Gruzinski), caminho do meio (Z. Bernd), zona de contato (M. L. Pratt) ou de fronteira (Ana Pizarro e S. Pesavento).

Para exemplificar esse espaço intermediário, a autora menciona o conto “A terceira margem do rio”, presente na obra *Primeiras histórias* (1962), de João Guimarães Rosa, em que um homem decide deixar sua família para viver em uma canoa de pau, sempre à deriva. De acordo com Hanciau (2010), a personagem de Rosa sugere aquilo que poderia se configurar como um terceiro tipo de construção identitária, especialmente em países onde os fluxos migratórios são recorrentes e numerosos. Isto é, “uma terceira margem, um caminho do meio, consiste nesses procedimentos de deslocamento, de nomadismo, em que o projeto identitário possa nascer da tensão entre o apelo do enraizamento e a tentação da errância” (Hanciau, 2010, p. 129).

Como percebemos, a noção de entre-lugar, de fronteira, de espaço intermediário marca um mundo pós-moderno em que as misturas, os deslocamentos e a heterogeneidade indicam caminhos para compreender não só as literaturas produzidas em diferentes contextos, mas as sociedades em que elas se encontram. Nesse contexto, Linda Hutcheon, em *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção* (1991), obra publicada originalmente em 1987 sob o título *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, explica como o pós-modernismo é sempre contraditório, situado em um cenário de fragmentação e descentramentos. Isso porque a pós-modernidade é autorreflexiva e paródica, uma vez que “a cultura é desafiada a partir de seu próprio interior: desafiada, questionada ou contestada, mas não implodida” (Hutcheon, 1991, 16). Não se trata de uma mudança utópica radical, mas de “[...] um fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia [...]” (Hutcheon, 1991, p. 19).

No pós-modernismo, há uma contestação do indivíduo unificado e coerente e, por conseguinte, de todo e qualquer sistema totalizante ou homogeneizante. Desse modo, avultam o conceito de diferenças e a afirmação da comunidade descentralizada (Hutcheon, 1991). A pesquisadora explica que o pós-modernismo ratifica a sua dependência e independência contraditórias em relação àquilo que o antecedeu e possibilitou a sua existência. Por isso, “não caracteriza um rompimento simples e radical nem uma continuação direta em relação ao modernismo; ele tem esses dois aspectos e, ao mesmo tempo, não tem nenhum dos dois. E isso ocorreria em termos estéticos, filosóficos ou ideológicos” (Hutcheon, 1991, p. 36).

É desse contexto permeado por hibridizações, descentramentos e fragmentações que surgem diferentes concepções de identidade. Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006), obra publicada originalmente em 1992 sob o título *The question of cultural identity*, ao discutir os elementos relacionados à noção de identidade na pós-modernidade, explica que esse conceito pode ser compreendido a partir de três concepções: do iluminismo, do sociológico e do pós-moderno. O primeiro diz respeito ao sujeito centrado e unificado; o segundo se forma na relação com outros sujeitos; e o terceiro é o sujeito fragmentado, constituído pela instabilidade e por diferentes identidades. A fragmentação das identidades, processo discutido por Hall (2006, p. 12-13), “produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma ‘celebração móvel’”. Sob essa perspectiva, o sujeito não é integral, estabilizado e unívoco, podendo assumir para si identidades até mesmo contraditórias.

É nesse cenário híbrido, plural e contraditório da pós-modernidade que surge a literatura de fronteira, e aqui nos referimos ao texto literário situado entre leitores de diferentes faixas etárias, não restrito a um único subsistema, portanto. As ideias e concepções apresentadas até o momento, nascidas no âmbito dos estudos culturais, são muito pertinentes para pensar o conceito de literatura *crossover*, e explicaremos o porquê. Buscamos pela palavra *crossover* no dicionário bilíngue *Michaelis* (2008) e encontramos as seguintes definições: atravessar; passagem e interseção. No site do Dicionário de Inglês *Oxford*, encontramos: “cruzamento. A travessia da corrente de um lado para o outro de um rio; atravessar, em cruz. Passar por cima de uma linha,

limite, rio, canal, etc.; passar de um lado a outro de qualquer espaço” (*online*, tradução nossa)¹⁷.

Quando falamos em literatura *crossover*, estamos nos referindo, portanto, a uma literatura que cruza de um público leitor a outro, mesmo que o escritor, quando do momento da escrita, tivesse à mente um destinatário específico. Devido ao fato de essa produção literária circular entre leitores de diferentes faixas etárias, rompendo as fronteiras tênues existentes entre a ficção para crianças, jovens e adultos, não é possível classificá-la em uma categoria fixa. Quando pensamos nas obras de Carrasco premiadas pela FNLIJ, essa literatura parece ocupar um entre-lugar, para retomar o conceito de Santiago (2000), isto é, uma literatura que não é juvenil nem adulta, mas encontra-se no espaço intermediário entre ambas, resultando em uma ficção outra, capaz de agradar leitores de diferentes faixas etárias e experiências de leitura e de vida. À semelhança do sujeito pós-moderno que não possui uma identidade fixa (Hall, 2006), as obras pertencentes ao universo *crossover* não se deixam classificar dentro de um nicho específico do mercado editorial, reforçando a ideia de que, numa sociedade pós-moderna, torna-se temerário estabelecer limites rígidos entre as produções literárias atualmente disponíveis no mercado.

A literatura, como fruto de um contexto sócio-histórico, acompanha esse mundo pós-moderno complexo e volátil, em que as ideias de unidade e pureza já não mais encontram seu lugar estabelecido, os processos culturais são marcados por atravessamentos e as identidades são múltiplas. Em *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos* (2010), organizado por Zilá Bernd, a pesquisadora Elena González, no capítulo intitulado “Deslocamento/desplacamento”, explica que o deslocamento é um conceito indispensável nos estudos sobre imaginário e memória cultural, uma vez que se converteu em uma noção chave para qualquer estudo cujo objetivo seja explicar nossa modernidade. Para ratificar sua afirmação, González (2010) retoma os estudos de James Clifford, o qual elegeu o deslocamento como um ponto fundamental de todo seu pensamento sobre a cultura. A autora expõe que “[...] J. Clifford propõe-se a revisar a noção de cultura à luz **de processos impuros, de práticas de cruzamento**; pronuncia-se por uma etnografia ‘de conjunturas’, por uma

¹⁷ “Crossover. The crossing over of the current from one side of a river to the other; cross over, in cross. To pass over a line, boundary, river, channel, etc.; to pass from one side to the other of any space”.

ciência que se mova constantemente entre âmbitos culturais [...] (González, 2010, p. 110, grifo nosso).

A ideia de processos impuros e práticas de cruzamento está intimamente relacionada ao conceito de literatura *crossover*, isso porque se trata de uma ficção que, embora produzida para um determinado público leitor, é apropriada por outro: um livro produzido para adultos pode ser lido com prazer por um jovem adolescente e vice-versa. Seja pelas temáticas, pelos recursos formais, ou ambos, essa ficção é orientada por um público híbrido, marcada pelo trânsito de distintos leitores que encontram em uma mesma obra motivações, geralmente de ordens as mais diversas, para fruí-la.

A pesquisadora Ana Lúcia Paranhos, ainda no livro organizado por Zilá Bernd, no capítulo intitulado “Des(re)territorialização”, apropria-se dos conceitos de *território* e *terra* elaborados na filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari para destacar as formas e os mecanismos que aproximam o imaginário das Américas das ideias de movimento e insubmissão. Paranhos (2010) resgata, então, um estudo realizado pelos pesquisadores Rogério Haesbaert e Glauco Bruce, os quais destacam os conceitos de desterritorialização relativa e desterritorialização absoluta. A primeira se relaciona ao social, à sociedade, explicada como o abandono de territórios criados nas sociedades e sua simultânea reterritorialização. De acordo com Paranhos (2010, p. 153), “isto quer dizer que a vida é um constante movimento de des(re)territorialização: estamos sempre indo de um terreno para outro, abandonando territórios, fundando novos. O que difere são as escalas espacial e temporal”. A desterritorialização absoluta, por sua vez, vincula-se ao pensamento, à criação. A autora explicita que, para Deleuze e Guattari, o pensamento se cria no processo de desterritorialização, ou seja, “[...] o pensamento só é possível na criação e para se criar algo novo, é preciso romper com o território existente, criando outro” (Paranhos, 2010, p. 153).

Ir de um terreno a outro, criar novos, são termos que, a nosso ver, podem ser aproximados do conjunto de sentidos os quais ajudam a formular o conceito de literatura *crossover*, movimento que permite a uma obra transitar entre públicos distintos, rompendo (ainda que não de modo absoluto) com territórios existentes, criando tantos outros. Eis o princípio que parece guiar a constituição de uma ficção *crossover*: um movimento contínuo entre livros e uma diversidade de leitores. Parece-nos possível relacionar o conceito que norteia esta tese aos trabalhos desenvolvidos no âmbito dos estudos culturais, sobretudo aqueles ligados à hibridização, à

desterritorialização, ao entre-lugar, às zonas de fronteira, os quais adaptamos aqui para explicar o que é essa literatura intergeracional.

No livro organizado por Peter Hunt, *International Companion Encyclopedia of Children's Literature* (2004), mais precisamente no capítulo intitulado “Crossover fiction”, Rachel Falconer expõe que o termo *crossover* é um tanto quanto escorregadio, pois pode significar coisas muito diferentes.

Nos estudos pós-coloniais, por exemplo, *crossover* é o termo crítico para textos que cruzam culturas ou (como *O chão que ela pisa*, de Rushdie) representam tais mudanças culturais na narrativa. Nos estudos de gênero, o *crossover* é usado para significar mudanças na perspectiva de gênero (como em *A paixão de nova véspera*, de Carter). Na crítica da literatura infantil, no entanto, o termo *crossover* geralmente se refere a uma travessia entre limites de idade, sendo os próprios limites (por exemplo, criança pequena, nove a quatorze anos, jovem adulto, adulto) sujeitos a constante redefinição (Falconer, 2004, p. 557, tradução nossa)¹⁸.

Falconer (2004) expõe ainda que, mesmo no campo da literatura infantil, *crossover* pode se referir a diferentes aspectos, como a relação entre autores e textos, os atributos internos dos textos, e a relação entre textos e leitores, por exemplo.

Ao retomar o conceito de cronotopo desenvolvido por Mikhail Bakhtin, Falconer (2004) explicita que na literatura *crossover* os leitores são orientados biconotopicamente, pois ocupam simultaneamente duas posições na narrativa. Nas palavras da pesquisadora, “eles [os adultos] são facilmente absorvidos pela história em si, mas também estão lembrando seus antigos eu leitores, que por sua vez estão lendo a si mesmos em identidades futuras” (2004, p. 559, tradução nossa)¹⁹. Para ratificar sua afirmação, cita que muitos adultos tiveram essa reação ao lerem *Harry Potter* e *Artemis Fowl*.

Para Falconer (2004), três conceitos de Bakhtin são importantes para entender a ficção *crossover*. Primeiramente, a concepção de que a identidade é construída por meio de um processo dialógico, fruto de uma confluência de vozes. Em seguida, o conceito de heteroglossia, o qual compreende uma interação de múltiplas

¹⁸ “In postcolonial studies, for example, crossover is the critical term for texts that cross cultures or (like Rushdie’s *The Ground beneath Her Feet*) represent such cultural shifts in the narrative. In gender studies, crossover is used to signify shifts in gender perspective (as in Carter’s *The Passion of New Eve*). In children’s literature criticism, however, crossover is generally meant to refer to a crossing between age boundaries, the boundaries (for example, young child, nine to fourteen, young adult, adult) themselves being subject to constant redefinition”.

¹⁹ “They are easily engrossed by the story itself, but they are also recollecting former reading selves, who are in turn reading themselves into future identities”.

perspectivas individuais e sociais e que, de acordo com a autora, oferece formas flexíveis e matizadas de explicar a relação entre os discursos da criança e do adulto. Por fim, cita a cronotopia – materialização do espaço e do tempo na narrativa –, pois auxilia a compreender como os textos mudam os públicos ao longo do tempo, a maneira como as categorias criança e adulto são construídas, e a forma como os leitores são criados a partir de uma combinação de diferentes perspectivas temporais.

Em 2009, Rachel Falconer publicou o livro *The crossover novel: Contemporary Children's Fiction and its adult readership*²⁰, e nele retoma algumas ideias de Bakhtin ao afirmar que “em termos bakhtinianos, podemos ver a ficção *crossover* como um novo gênero emergindo como resposta a um momento particular de crise e mudança cultural” (Falconer, 2009, p. 3)²¹. De acordo com a autora, a ficção *crossover* tornou as pessoas conscientes da falta de consenso sobre o que constitui uma literatura apropriada para crianças em oposição aos adultos e, por conseguinte, sobre a dificuldade de manter as distinções tradicionais entre a infância e a idade adulta. Afirma, ainda, que a acusação de ilegitimidade frequentemente associada à “*kidult*”²² ou “*kiddult*” *fiction*, no início do século XXI, revela um desconforto sobre a forma como as culturas infantil e adulta estão em conflito, em constante hibridização.

No estudo de Falconer (2009, p. 7), a pesquisadora aborda o fenômeno da ficção *crossover* do ponto de vista “[...] do leitor adulto que escolhe ler ficção infantil, não (ou não apenas) pelo bem da criança, mas por si mesmo”²³. A questão central do trabalho desenvolvido pela autora se detém nos motivos pelos quais tantos adultos estão lendo literatura infantil e descobrindo valores em livros que não lhes são *a priori* destinados. Embora adote essa perspectiva, Falconer (2009) expõe que há muitas outras formas de compreender a ficção *crossover*, como quando crianças e jovens leem livros dirigidos mais especificamente a leitores adultos. Nesse sentido, a autora ressalta que evitou construir definições rígidas a respeito do que constitui ou não essa literatura, “porque uma característica essencial desta categoria de ficção é que os seus limites não são fixos. [...] A leitura *crossover* é outra das maneiras pelas quais

²⁰ Em tradução livre: *O romance crossover: ficção infantil contemporânea e seus leitores adultos*.

²¹ “In Bakhtinian terms, we might see crossover fiction as a new genre emerging as a response to a particular moment of cultural crisis and change”.

²² Conforme explica Falconer (2009), o termo “*kidult*” foi possivelmente utilizado pela primeira vez, em 1985, por Peter Martin em um artigo no *The New York Times*, usado para descrever qualquer forma de entretenimento que pudesse atrair um público de distintas idades. Alguns anos depois, o substantivo “*kid(d)ult*” tornou-se o termo para se referir a um adulto que se apropria da cultura infantil.

²³ “The aspect of the ‘crossover phenomenon’ which is the focus of the present study is that of the adult reader choosing to read children’s fiction, not (or not only) for a child’s sake, but for her - or himself”.

nos tornamos, nas palavras de Kristeva, ‘estranhos para nós mesmos’” (Falconer, 2009, p. 9, tradução nossa)²⁴.

Sandra Beckett, em 2009, publicou o livro intitulado *Crossover fiction: global and historical perspectives*²⁵, uma pesquisa de fôlego cuja grande contribuição, como o título da obra enuncia, é seu alcance, haja vista que seu estudo contempla autores e títulos em uma perspectiva global, incluindo autores da Alemanha, Brasil, Canadá, Espanha, Itália, Japão, Escócia, Irlanda, África do Sul, Ucrânia, entre outros países. Por isso, torna-se uma referência importantíssima no campo dos estudos literários e, mais especificamente, no cenário que perpassa a literatura apropriada por um público intergeracional.

A pesquisadora canadense aponta que os anos 2000 foram marcantes para a literatura *crossover*, sobretudo em razão do sucesso mundial de *Harry Potter*, considerado o protótipo do gênero. Não é meramente por acaso que essa ficção de fronteira é encarada como uma nova tendência, até mesmo como uma invenção do século XXI. Contudo, Beckett (2009) é categórica ao afirmar que, embora tenha conquistado um novo *status* apenas recentemente, não se trata de um fenômeno novo. Para confirmar isso, menciona os títulos *As viagens de Gulliver* (1726), *Fábulas de La Fontaine* (1668) e *Contos de Charles Perrault* (1697), os quais, como sabemos, foram lidos (e ainda são) por um público leitor muito diverso, desde crianças até jovens e adultos. Beckett (2009), então, chama atenção para o fato de que um grande número de obras comercializadas como infantis²⁶ são, na verdade, para leitores de todas as idades. Segundo a autora,

A ficção *crossover* borra as fronteiras entre dois leitores tradicionalmente separados: crianças e adultos. No entanto, textos *crossovers* não são necessariamente endereçados a uma dupla audiência de crianças e adultos. Alguns podem até parecer ter como alvo um único público de leitores híbridos adulto-criança. De fato, a literatura *crossover* aborda um público diversificado e intergeracional que pode incluir leitores de todas as idades: crianças, adolescentes, e adultos (Beckett, 2009, p. 3, tradução nossa).²⁷

²⁴ “[...] because an essential feature of this category of fiction is that its boundaries are unfixed. [...] Cross-reading is another of the ways in which we become, in Kristeva’s phrase, ‘strangers to ourselves’”.

²⁵ Em tradução livre: *Ficção cruzada: perspectivas globais e históricas*.

²⁶ A autora utiliza o termo *children’s literature* (literatura infantil) em um sentido geral, inclusive para incluir a categoria *young adult literature* (literatura jovem adulto), pois, de acordo com Beckett (2009), a última é relativamente nova, ocupa um espaço intermediário entre livros infantis e livros adultos, e não é usada universalmente.

²⁷ “Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults. However, crossover texts do not necessarily address a dual audience of children and adults. Some may even seem to target a single audience of hybrid adult-child readers. In fact, crossover

A pesquisadora salienta que antes de *Harry Potter* o fenômeno ocorria apenas em uma direção: livros destinados a adultos eram consumidos por jovens leitores. Ao longo do tempo, *Robinson Crusoé* (1719), *Oliver Twist* (1838), *A Ilha do Tesouro* (1883), *Dom Quixote* (1605) e *Os três mosqueteiros* (1844) se tornaram propriedades de jovens leitores. Porém, desde o sucesso dos primeiros livros de *Harry Potter*, críticos, jornalistas, editoras e escritores têm geralmente utilizado o termo para se referir aos livros que cruzam em apenas uma direção, ou seja, do leitor infantil para o adulto. Então, a autora define o conceito por ela utilizado: “‘Literatura *crossover*’, como o termo é usado aqui, se refere à ficção que cruza do público criança para o adulto ou do adulto para a criança” (Beckett, 2009, p. 4, tradução nossa)²⁸. Ela demonstra de antemão uma visão mais abrangente a respeito do fenômeno, diferentemente de Rachel Falconer, a qual, embora reconheça a flexibilidade do conceito, se volta para a questão dual do termo (criança-adulto), cujo uso “[...] tem sido frequentemente empregado na mídia, na publicação de livros e nos círculos de *marketing* para se referir a romances direcionados a públicos duplos” (Falconer, 2007, p. 36, tradução nossa)²⁹.

Eliana Yunes, em artigo intitulado “Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós)”, publicado em 2013 na Revista Textura, denomina literatura de fronteira a ficção que se situa entre o leitor adulto e o leitor criança, e elege a obra de Queirós para explicitar a sua compreensão a respeito de uma produção não destinada a um público específico. Para Yunes (2013), o escritor mineiro não escrevia para crianças, mas elas podiam e podem lê-lo, assim como os adultos. Alguns títulos por ela considerados como literatura de fronteira são *O peixe e o pássaro* (1974), *Vermelho amargo* (2011), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996). A pesquisadora nos informa que, quando orientou a dissertação de Ebe Lima a respeito da obra do autor, acreditava que se tratava de uma literatura *sem* fronteiras, porém, depois de um tempo, percebeu que literatura *de* fronteira era um termo mais adequado e explica o motivo:

literature addresses a diverse, cross-generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults”.

²⁸ “‘Crossover literature’, as the term is used here, refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences”.

²⁹ “[...] [the term crossover] has frequently been employed in media, book publishing and marketing circles to refer to novels targeted at dual audiences”.

Quando penso agora na expressão **de** fronteira, a referência não é mais geográfica mas teórica, entre o que se destina ou não pra crianças, ou seja, uma literatura que não mede a idade do receptor quando se produz. Porque literatura **sem** fronteiras passou a ser uma expressão que localiza o campo literário em diálogo com outras artes, como a música, as artes plásticas, a dança, entre outras (Yunes, 2013, p. 126, grifo do autor).

Yunes (2013), ao retomar a leitura de Roland Barthes (1977), assevera que a literatura “[...] co-move, tira do lugar, ‘do eixo’ o que está acomodado. Indisciplina, porque o método para que os leitores dela se apropriem – mais que formulações analíticas ou proposições didáticas - é o contato, ler e partilhar, ler e sentir” (Yunes, 2013, p. 2013). Salienta, ainda, que essa condição de entre-lugar garante que os leitores adultos não precisem fazer qualquer concessão no momento de selecionar, ler e analisar textos que serão apreciados por crianças. A autora menciona que isso ocorreu nas sociedades burguesas, quando as narrativas que continham críticas aos sistemas políticos foram apropriadas por leitores jovens sem a recomendação de terceiros, como foi o caso da literatura inglesa no século XIX, que teve *As viagens de Gulliver* e as *Alices* veneradas por adultos com outros olhos ou instrumentos de análise.

Algo semelhante ocorreu com o livro escrito por Queirós durante a ditadura brasileira, *Onde tem bruxa, tem fada* (1979), texto de alegoria política que apresenta ao menos duas leituras possíveis, de acordo com a individualidade e vivência do receptor (Yunes, 2013). Outro exemplo é *O peixe e o pássaro*, produzido quando Queirós estava exilado, com imagens em preto e branco, uma edição que, de acordo com Yunes (2013), não foi pensada para crianças. No entanto, inaugurou a “classificação” da obra do autor como destinada ao público infantil. A prosa poética com que foi escrita a narrativa em questão, a relação entre fotografia e palavra, e a intertextualidade com a obra do gravurista holandês Maurits Escher (1898-1972) surpreende ao ser recepcionada pelo público adolescente (Yunes, 2013). Com isso, “nascia a indexação com que Bartô iria ser consagrado. Contraditório? Não: coerente com sua concepção de arte” (Yunes, 2013, p. 128).

Outra característica que contribui para configurar a literatura de Queirós como de fronteira, apontada pela autora, é sua incursão pela memória. Yunes (2013) menciona alguns títulos cujas narrativas são guiadas pelo ponto de vista de um adulto que rememora sua infância: *Indez* (2007), *Por parte de pai* (1995), *Ler, escrever e fazer conta de cabeça* (1996), *O olho de vidro de meu avô* (2004), *Antes do depois*

(2006) e *Vermelho Amargo* (2008), títulos que “constituem uma sequência de textos ímpar na literatura memorialística brasileira, na fronteira de todas as idades do homem” (Yunes, 2013, p. 128). Nesses textos, bem como em outros, Queirós “[...] confirma o poético como recurso de sua narrativa para falar do indizível, do que cala e dói, não importa a idade” (Yunes, 2013, p. 128). A autora ressalta, ainda, que o adensamento da memória narrativa em Queirós parece causar um afastamento em relação a crianças e jovens, o qual pode ser ressignificado por meio de um bom mediador.

Por meio de alguns termos usados pela pesquisadora no artigo apresentado, como “literatura de fronteira” e “entre-lugar”, é possível perceber que Yunes (2013) recorre aos trabalhos desenvolvidos no campo dos estudos culturais para explicar a literatura que se situa entre o leitor infantil/adolescente e o adulto. Além disso, o título de seu artigo, quando traduzido para a língua inglesa na revista, aparece como “*Crossover literature*”, retomando a denominação utilizada nos estudos realizados por Rachel Falconer e Sandra Beckett, embora tais pesquisadoras não sejam mencionadas ao longo do artigo.

Antes de Yunes (2013), quem também utilizou a denominação *de fronteira* para se referir aos livros catalogados como infantil e juvenil foi Ceccantini em uma entrevista para a Revista FronteiraZ, em 2011, na qual ele apontou a necessidade de estudo da literatura infantil e juvenil a partir do que ele denomina como “gênero de fronteira”, uma vez que “[...] boa parte desses objetos culturais denominados literatura infantojuvenil são gêneros absolutamente fronteiriços que [...] podem ser lidos com muito prazer por um adulto, por uma criança, por um jovem” (Ceccantini, 2011, *online*). O pesquisador afirma que o fenômeno da globalização propiciou o surgimento de uma zona de fronteiras entre os objetos culturais, inclusive entre a produção cultural de cada país, e aponta que essa literatura de fronteira parece uma espécie de *zeitgeist*, uma tendência internalizada nos próprios escritores e editores.

As considerações e os apontamentos de Ceccantini (2011) convergem à discussão feita por Hanciau (2010), quando discorre sobre o conceito de fronteira no mundo globalizado:

Nele as fronteiras se apagam, dissolvem os localismos e/ou acirram as questões identitárias. Figurando um ‘ir-e-vir’ não apenas de lugar, mas também de situação ou época, a dimensão de fronteira postulada por Pesavento possibilita – pelo contato e permeabilidade – o surgimento de algo

novos, híbridos, diferentes, mestiços, um 'terceiro', que se insinua na situação de passagem (Hanciau, 2010, p. 134).

A contribuição de Ceccantini (2011) e Yunes (2013) se dá ao trazer à baila uma discussão que, sobretudo no campo da literatura infantil e juvenil, é crucial e mesmo indispensável para pensar os conceitos e as relações existentes quando da categorização de uma determinada produção literária. Além disso, auxiliam a construir um arcabouço teórico-crítico de análise e investigação de livros que borram os limites fronteiriços entre leitores de diferentes faixas etárias e categorizações dentro do sistema literário. Com isso, ratificamos a importância de reconhecer trabalhos que já foram (e ainda estão sendo) realizados no Brasil, contribuindo para a construção e legitimação de um campo de estudos em que, apesar do notório avanço já alcançado, ainda há muito a ser feito.

Entre os diferentes termos utilizados para se referir à ficção intergeracional – literatura *crossover*, em língua inglesa, e literatura de fronteira, em língua portuguesa –, Beckett (2009) aponta que antes da adoção do primeiro termo havia o termo *cross-writing* (escrita cruzada), utilizado para se referir a autores que escrevem para os públicos infantil e adulto em obras separadas. Para além dos inúmeros exemplos de escritores mencionados por Beckett (2009), estão os nomes de Ana Maria Machado (1941-), Clarice Lispector (1920-1977) e Monteiro Lobato (1882-1948). A autora explica que as obras desses autores, bem como de outros autores por ela apresentados, são lidas por jovens e adultos, embora não sejam necessariamente escritas ou comercializadas intencionalmente para ambos os públicos. Ademais, a maior parte dessa ficção de fronteira pode ter sido publicada para um destinatário específico, porém, apropriada por outro, em um processo denominado *cross-reading* (leitura cruzada) (Beckett, 2009).

Dentro desse universo, outra distinção importante feita pela pesquisadora se refere aos termos *dual audience* (público duplo) e *cross-audience* (público cruzado), sendo esse mais abrangente, pois implica uma diversidade maior de leitores do que simplesmente dois leitores diferentes (crianças e adultos). Outros preferem, ainda, usar o termo *all-ages audience* (público de todas as idades), como fez Ana Maria Machado, em 2002, no texto entregue no *International Board on Books for Young People* (IBBY). Independentemente dos termos utilizados para se referir a obras que transgridem os limites fronteiriços entre leitores de faixas etárias distintas, os títulos

pertencentes a esse gênero indicam que “as fronteiras dos campos literários em geral estão cada vez mais vagas e mutáveis” (Beckett, 2009, p. 9, tradução nossa)³⁰.

A pesquisadora também ressalta o papel das editoras, que reembalam livros adultos para leitores mais jovens, facilitando o cruzamento de fronteiras e, portanto, tornando tais livros mais atraentes para esse público. Beckett (2009) menciona que até mesmo textos escritos e publicados originalmente para adultos têm sido adaptados no formato de livro ilustrado, destinado a crianças. Trata-se do que, no Brasil, os pesquisadores Aguiar e Ceccantini (2012) denominam reendereço:

Esses textos não pensados, em sua gênese, para o público infantil passam a ser editados, seja na íntegra, seja sob a forma de fragmentos, com uma nova ‘embalagem’, reendereçados à criança, pretendendo configurar um texto já há muito tempo em circulação como um novo livro ilustrado que passa a ser posto à disposição de leitores infantis (Aguiar; Ceccantini, 2012, p. 309).

O reendereço diz respeito a alterações paratextuais de uma obra, sobretudo em relação ao projeto gráfico-editorial, fazendo que um texto publicado originalmente a um leitor adulto consiga alcançar leitores em formação, seja pelo formato do livro, pela inclusão de ilustrações e imagens, pela diagramação, pelos textos informativos ou notas de rodapé que buscam situar o leitor a respeito do contexto sócio-histórico em que a narrativa está inserida, por exemplo. Em um dos informativos da FNLIJ, Ceccantini (2010) analisa a produção para crianças e jovens em 2008, apontando alguns temas que se destacaram, entre eles o centenário da morte de Machado de Assis (1839-1908), que impulsionou novas edições de sua obra, inclusive

[...] reapresentada ao jovem leitor contemporâneo em publicações de projeto gráfico requintado, bastante ilustradas, geralmente por artistas de renome no universo da literatura infantil e juvenil, com texto em letras grandes e páginas de mancha arejada, sendo que, por vezes, um único conto configura um livro inteiro (Ceccantini, 2010, p. 5).

No trabalho intitulado “Mercado editorial e efeméride: Machado de Assis para crianças e jovens”, publicado nos anais do II Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia, Martha (2010) também destaca o expressivo

³⁰ “The borders of literary fields in general are ever more vague and shifting”.

número de publicações das obras de Machado de Assis, após seu centenário, revelando “[...] modalidades e suportes surpreendentes” (Martha, 2010, p. 69).

Aguiar e Martha (2018), ao discorrerem sobre o reendereço do texto poético, afirmam que “nesse caso, estão as edições de antologias de poemas de um ou de vários autores, em diferentes arranjos estruturais e gráficos que, por suas combinações, suscitam novos sentidos” (Aguiar; Martha, 2018, p. 136). As autoras apontam alguns poetas recorrentemente apresentados às crianças e aos jovens: Carlos Drummond de Andrade, Olavo Bilac, Mário Quintana, Manuel Bandeira, Manoel de Barros, Paulo Leminski, Cora Coralina, até os contemporâneos, passando pela tradição ocidental, como os clássicos de Luís de Camões e Fernando Pessoa.

Beckett (2009) afirma que a concisão do gênero conto funciona muito bem na transposição da ficção adulta para a infantil, e cita como exemplo o caso de “Fita verde no cabelo”, conto de Guimarães Rosa publicado primeiramente, em 1964, no Jornal *O Estado de São Paulo*, e, posteriormente, em *Ave, palavra* (1970). Em 1992, a história foi publicada como livro ilustrado por Roger Mello. Assim, um título que originalmente não foi pensado para um destinatário mais jovem pode alcançá-lo em razão de modificações paratextuais, as quais possibilitam que diferentes leitores vivenciem experiências literárias únicas, por meio de textos que, se não fosse em razão do processo de reendereço, provavelmente não chegariam às mãos desses leitores. Com isso, embora saibamos que, desde sempre, adolescentes leem romances adultos – até mesmo porque o conceito de juventude é plural e relativamente recente, bem como a produção de livros infantis e juvenis – “[...] agora, eles estão sendo ativamente encorajados a fazê-lo pela crítica, organizações, editores e livrarias” (Beckett, 2009, p. 32, tradução nossa)³¹.

Além do reendereço, movimento que parte das editoras, há o processo de reescrita de textos adultos para o público jovem, acontecimento relativamente raro, porém existente. A decisão de reescrever um texto pode partir do autor ou do editor. Ademais, eventualmente, um texto pode ser reescrito em um gênero diferente quando endereçado a outro público leitor. Para exemplificar, Beckett (2009) menciona que a primeira história de *Contos Orientais* que Marguerite Yourcenar (1903-1987) publicou para crianças foi uma reescrita do conto “A Salvação de Wang Fô”. O livro ilustrado

³¹ “[...] they are now actively being encouraged to do so by critics, organizations, publishers, and bookstores”.

apareceu sob o mesmo título, em 1979, na série *Enfantimages* da editora Gallimard. Beckett (2009) expõe que a maior parte dos textos adultos reescritos para crianças são romances realistas ao invés de mitos e lendas, possivelmente porque as características do mito tornam tais histórias mais acessíveis aos jovens leitores em sua forma original.

Em alguns casos, o romance adulto original nunca é publicado. O único texto disponível para os leitores é a versão reescrita, cujo destinatário é o público mais jovem. Tal processo de reescrita geralmente acontece por sugestão de um editor ou agente, que aponta que o trabalho deve ser direcionado a um público diferente (Beckett, 2009).

A autora canadense aponta que a criação da categoria *young adult fiction* (ficção jovem adulto) contribuiu para o aumento da indefinição das fronteiras entre a ficção para adultos e jovens e uma crescente intersecção de leitores. Um ponto interessante levantado por Beckett (2009) é o de que a literatura adulta pode ser mais atraente para os adolescentes do que a literatura para jovens adultos, e, para a pesquisadora, isso acontece em decorrência do conteúdo mais sombrio que permeia grande parte da primeira produção. Além disso, muitos críticos acreditam que os jovens leitores estão se tornando mais sofisticados, o que explicaria parte da motivação para buscar romances adultos.

Falconer (2004) expõe que o gênero literário que mais atravessa fronteiras entre leitores de diferentes faixas etárias nos países ocidentais é a fantasia e, por isso, há uma tendência em relacionar a ficção *crossover* a esse gênero, que desempenha um papel importante no fenômeno atual. Beckett (2009) recorda o fato de que muitos dos principais clássicos do cânone mundial da literatura infantil são fantasias: *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas*, *O Mágico de Oz*, *Peter Pan* e *As Crônicas de Nárnia*, para citar apenas alguns. Menciona também as franquias comerciais de maior sucesso da primeira década dos anos 2000, não só no mundo dos livros como no do entretenimento: *O Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*. Desse modo, “a fantasia foi a força motriz por trás do atual fenômeno *crossover* e se tornou a queridinha do mercado literário” (Beckett, 2009, p. 161, tradução nossa)³².

³² “Fantasy was the driving force behind the current crossover phenomenon and it has become the darling of the literary marketplace”.

Embora o gênero fantasia ocupe lugar de destaque nesse cenário, Beckett (2009) declara que quase todos os gêneros podem cruzar fronteiras. Muitos são os romances realistas³³ cujas temáticas tratam de questões sérias e atuais de interesse universal. Segundo a autora, a literatura jovem adulto foi originalmente associada à ficção realista; algumas escritoras populares no final dos anos 60 e 70 foram Judy Blume (1938-) e Susan Eloise Hinton (1948-). Os romances pertencentes a essa categoria abordam experiências e emoções de adolescentes e frequentemente retratam temáticas como racismo, *bullying*, delinquência juvenil, rebelião adolescente, gênero, sexualidade e famílias disfuncionais. À medida que a ficção para jovens adultos se desenvolveu e se afastou do romance problemático do final dos anos 70 e 80, tanto o conteúdo quanto a forma se tornaram mais adultos. Entre os exemplos apresentados por Beckett (2009) está o romance *The Chocolate War* (1974) (*A guerra do chocolate*), de Robert Cormier (1925-2000). Pertencentes à categoria literatura jovem adulto, consideradas *crossovers* realistas, tais narrativas “[...] um tanto sombrias são geralmente orientadas por problemas e frequentemente lidam com assuntos tabu” (Beckett, 2009, p. 119, tradução nossa)³⁴.

Um fator importante que, muitas vezes, promove uma obra dentro do universo *crossover* é a sua inserção dentro de uma série, sejam duologias, trilogias ou mais. A publicação de séries tem sido uma aposta de sucesso dentro do mercado editorial. Em alguns casos, as editoras parecem dividir uma única história em vários livros, no intuito de que os leitores sejam impelidos a comprar todos caso queiram saber como a história termina (Beckett, 2009). Nitidamente, trata-se de uma “jogada” comercial, uma vez que séries têm grandes chances de garantir lucros editoriais permanentes, sobretudo quando os livros são adaptados para outras mídias³⁵. Um exemplo disso é a série de 13 livros da escritora canadense Lucy Montgomery (1874-1942), que se inicia com *Anne of Green Gables* (*Anne de Green Gables*), publicado em 1908. A série narra a história de Anne, uma órfã de 11 anos adotada por dois irmãos de meia idade.

³³ Beckett (2009) utiliza o termo “realismo” em um sentido geral, a fim de diferenciá-lo do gênero fantasia *crossover*, e seu uso contempla o realismo social, bem como a ficção histórica.

³⁴ “The rather bleak narratives are generally issue-driven and often deal with taboo subjects”.

³⁵ Embora nos estudos da adaptação o vetor **texto literário** → **filme** seja amplamente utilizado, há também o processo contrário, isto é, quando o vetor é invertido (**filme** → **livro**; **videogame** → **livro**, etc), representando uma das inúmeras possibilidades de intertextos (Hattnher, 2010). Por isso, entendemos o conceito de adaptação a partir dos mais diversos objetos de análise existentes, como filmes e *videogames*, narrativas gráficas e filmes, romances, entre outros; o que possibilita, de acordo com Hattnher (2013), uma compreensão mais ampla dos dispositivos e técnicas envolvidos nos processos de adaptação.

Em 2017, a história foi adaptada e exibida pelo canal *CBC* e pelo serviço de *streaming Netflix*, intitulada *Anne with an E*. Logo, tornou-se uma das séries de grande sucesso do catálogo *online*. Um efeito causado pela adaptação fílmica foi a publicação, no Brasil, dos livros da série de Montgomery por várias editoras, em edições que buscavam agradar os mais diversos leitores e “bolsos”, indo desde edições simples até aquelas mais requintadas, revestidas em capa dura e com ilustrações.

A relação indissolúvel entre livros e suas respectivas adaptações visam garantir capital financeiro tanto para as editoras quanto para as empresas responsáveis pelas adaptações. Geralmente, adaptações são sucessos garantidos, uma vez que os fiéis leitores acompanham avidamente tudo aquilo que é produzido a partir da história de um livro. Também há situações em que a adaptação obtém sucesso e destaque tão notáveis que o resultado imediato é o aumento exponencial da demanda por um determinado título, fato que ocorreu com os livros de Lucy Montgomery. Esse cenário é extremamente frutífero e aproveitado pelo mercado editorial, uma vez que a estrutura de uma editora é formada, sobretudo, pela distribuição de capital econômico e simbólico, ambos importantes na determinação da posição competitiva da empresa (Thompson, 2013).

O surgimento de uma categoria que deu nome aos livros que rompem fronteiras também reforça a existência de interesses de ordem comercial e financeira, isso porque para o mercado editorial é muito propício ter em seus catálogos obras que rompem com os limites mais rígidos entre leitores de idades distintas e conquistam um público intergeracional, garantindo, portanto, uma margem de lucro significativa. Beckett (2009) também reconhece os interesses de mercado por trás do fenômeno e menciona o fato de que escritores e editores têm comercializado intencionalmente livros como ficção *crossover*; inclusive, muitos autores classificam suas obras nessa categoria em seus *sites* desde o final da década de 1990. Michael Tournier (1924-2016), por exemplo, cujas obras estão inseridas dentro desse universo, admitiu que escreve para ser publicado, vendido e lido o mais amplamente possível. Desse modo, “nos últimos anos, os livros infantis, especialmente aqueles destinados ao público adulto, tornaram-se um grande negócio, e é um negócio que se estende muito além do livro em si” (Beckett, 2009, p. 203, tradução nossa)³⁶.

³⁶ “In recent years, children’s books, notably those that cross over to an adult audience, have become very big business, and it is a business that extends well beyond the book itself”.

Um livro, principalmente aquele considerado *crossover* e presente nas listas de mais vendidos, é primeiramente um produto de consumo (Beckett, 2009). A série de J. K. Rowling é um exímio exemplo disso, uma vez que seu sucesso comercial se estendeu muito além do mundo editorial, passando pelas indústrias cinematográfica, de brinquedo e de jogos, para citar algumas. A literatura e os filmes *crossovers* estão recebendo grande atenção da mídia, o que tem um enorme impacto sobre os consumidores desses produtos, bem como sobre os autores, ilustradores e cineastas. Um grande impacto desse cenário foi a atenção dada pela mídia aos autores de livros infantis em geral (Beckett, 2009).

Devido ao fenômeno, a publicação para crianças e jovens tornou-se o campo mais interessante da indústria editorial global. Houve um significativo aumento na quantidade de recursos financeiros investidos na comercialização desses livros, sobretudo aqueles com apelo e potencial *crossover*. Os editores utilizam técnicas de vendas agressivas, que antes eram utilizadas somente no setor adulto (Beckett, 2009).

É impossível não fazer comparações entre o robusto mercado apresentado por Beckett (2009) e o mercado brasileiro, não no sentido de estabelecer um juízo de valor, mas de apresentar algumas diferenças existentes, até mesmo em razão do *corpus* de análise desta tese. Primeiramente, as obras analisadas pela pesquisadora são publicadas em língua inglesa, idioma dominante no mercado editorial global, o que significa um alcance muito maior desses títulos. Além disso, o investimento do mercado realizado nesses países é exponencialmente maior do que no Brasil. Em artigo intitulado “Panorama do setor editorial brasileiro”, publicado em 2000, por Ana Paula Fontenelle Gorini e Carlos Eduardo Castello Branco, os autores afirmam que os Estados Unidos detêm o maior mercado consumidor e ofertante mundial de produtos impressos, além de serem os maiores exportadores mundiais nessa categoria. No segmento editorial, o país constitui-se como o maior exportador e importador mundial de livros.

A despeito da data de publicação do trabalho de Gorini e Branco (2000), é importante a informação de que na época o consumo era de 2,5 livros por habitante ao ano no Brasil, em oposição ao consumo em torno de 10 livros *per capita* em países desenvolvidos, como os Estados Unidos e a França, por exemplo. Ademais, não podemos nos esquecer de que uma parcela expressiva do consumo nacional é formada por livros didáticos, apontando para o fato de que o livro escolar, didáticos e

literários, muitas vezes é o único com o qual grande parte da população terá contato. Para muitos, o fim da etapa escolar indica também o fim do contato com os livros.

Gorini e Branco (2000) apontam que muitas das dificuldades do mercado livreiro no Brasil são causa e consequência do quadro cultural e econômico do país, sobretudo em relação aos baixos níveis de escolaridade, à falta de uma tradição de hábitos de leitura, às dificuldades de acesso de boa parte da população a bibliotecas e livrarias e ao preço dos livros que, embora seja comparável ao preço internacional, ainda são caros para a renda das famílias brasileiras.

Muitas são as diferenças entre o mercado editorial internacional e o mercado editorial brasileiro: fluxos de edição, quantidade de profissionais envolvidos no processo de publicação, a maneira de consumo (sejam livros impressos ou digitais), modos de fazer com que o livro circule, além das figuras do agente, do editor e do *publisher*, que, bem definidas em outros países, ainda são um tanto quanto confusas no Brasil. Embora não seja o foco desta tese levantar as diferenças do mercado editorial nacional em relação a outros mercados, consideramos importante fazer tais ressalvas, uma vez que as obras que compõem o *corpus* deste trabalho são publicadas em um cenário muito diverso daquele levantado por Beckett (2009).

As obras analisadas pela pesquisadora canadense já passaram pelo processo de recepção, haja vista que são títulos consumidos há gerações, muitos de sucesso mundial e integrantes da cultura literária universal, o que difere sobremaneira das obras de João Anzanello Carrascoza que, por serem contemporâneas, ainda estão passando pelo processo de recepção. Publicadas em língua portuguesa, essas obras não têm o mesmo alcance que os livros apresentados por Beckett (2009). No entanto, interessa-nos pensar a obra de Carrascoza à luz dos aspectos configuradores da ficção *crossover*, em termos de forma e conteúdo, permitindo-nos pensar os conceitos de literatura juvenil e de literatura adulta. Ressaltamos, ainda, que não é nosso intuito encerrar a produção carrascozeana dentro da categoria *crossover*, mesmo porque a obra do autor parece não se render a qualquer categoria que seja, mas oferecer uma possibilidade de leitura e análise das obras de Carrascoza dentro de um campo literário bastante polarizado como o nosso.

Tendo em vista que os aspectos formais e temáticos da ficção *crossover* guiarão a análise do nosso *corpus*, discorreremos na subseção seguinte sobre alguns elementos das análises feitas por Beckett (2009) em relação ao amplo *corpus*

contemplado em seu estudo, destacando as principais características que geralmente compõem tais obras.

2.3.1 Aspectos formais e temáticos da ficção *crossover*

Inicialmente, trazemos à baila as considerações feitas por Beckett (2009) em relação aos livros escritos pela finlandesa Tove Jansson (1914-2001), que, entre 1945 a 1977, escreveu e ilustrou 13 livros *Moomin*, que apresentam ao leitor um universo fantástico formado por personagens peculiares, às vezes assustadoras, com traços humanos identificáveis. Além de se tornarem livros favoritos pelas crianças, também conquistaram certo *status* entre os adultos, para os quais tais livros têm repercussão profunda (Beckett, 2009). Com *Moominland Midwinter* (1958), sexto livro da série, isso se tornou mais latente. Temas mais sombrios são trabalhados, como a morte; além disso, o tom da narrativa é mais pensativo, quase taciturno. As personagens são mais complexas e o protagonista começa sua jornada da infância à idade adulta. Para Beckett (2009), também os livros posteriores são *crossovers* exemplares. A autora salienta que as semelhanças entre os livros *Moomin* e as obras publicadas para adultos impressionam. O cenário sempre é o mesmo, bem como as temáticas frequentemente complexas: identidade, isolamento, relações com os outros e com o meio ambiente, desastres naturais, tempo e morte.

Em relação aos livros infantis escritos pelo polonês Janusz Korczak (1878-1942), Beckett (2009) comenta que a crítica social e política foi pensada para ser compreendida pelas crianças, embora algumas das reflexões psicológicas e filosóficas sejam acessíveis somente aos adultos. Devido a suas múltiplas camadas de significado, os romances de Korczak são destinados e atraem crianças e adultos. Além disso, o autor utiliza técnicas formais inovadoras, como a hibridização de gêneros e a polifocalização. A esses aspectos temáticos e formais, acrescenta-se o fato de que “muito do seu apelo *crossover* pode ser atribuído à dupla perspectiva adulto-criança: a perspectiva ingênua do protagonista infantil contrasta com a ironia do narrador adulto” (Beckett, 2009, p. 101, tradução nossa)³⁷.

Outra narrativa de fronteira analisada por Beckett (2009) é *Haroun and the Sea of Stories* (1990) (*Haroun e o mar de histórias*), do escritor britânico de origem

³⁷ “Much of their crossover appeal can be attributed to the dual adult-child perspective: the naive perspective of the child protagonist contrasts with the irony of the adult narrator”.

muçulmana indiana Salman Rushdie (1947-), cuja história apresenta um protagonista infantil que viaja para o reino do mar de histórias com seu pai, Rachid, que perdeu o dom de contar histórias. A pesquisadora declara que é difícil não relacionar o antagonista da história, Khatam-Shud, com Ayatollah Khomeini (1902-1989) – que foi um líder religioso supremo e chefe do estado do Irã –, cuja sentença de morte na narrativa tentou silenciar Rushdie para sempre. Por isso, *Haroun* pode ser interpretado como uma alegoria sociopolítica sobre liberdade de expressão e regimes repressivos, sendo um conto multifacetado que pode ser lido em muitos níveis. O escritor questiona a dicotomia criança-adulto convencional, subvertendo os papéis convencionais assumidos pela criança e pelo adulto. É o filho, jovem protagonista, que resgata seu pai e salva histórias, demonstrando como a criança e conseqüentemente o indivíduo podem interferir nos eventos globais. Trata-se de uma narrativa bastante autorreflexiva, cujas referências intertextuais, que vão desde *Kathâsaritisâgara* (coleção de lendas, histórias e contos populares indianos do século XI) aos livros de Carroll, desafiam até mesmo o leitor adulto com mais bagagem cultural. Ainda assim, a história explora questões morais e filosóficas complexas de uma maneira simples que pode ser compreendida pelas crianças (Beckett, 2009). Além disso, “parte do apelo *crossover* se deve ao jogo de linguagem *nonsense*, que lembra *Alice no País das Maravilhas*” (Beckett, 2009, p. 102, tradução nossa)³⁸. Esse exemplo, bem como outros arrolados ao longo do livro, reforça o fato de que o apelo *crossover* de muitas narrativas não está relacionado a mitos, contos de fadas e à fantasia, mas a temas políticos e sociais, isto é, situado dentro da vertente realista.

Jostein Gaarder (1952-), autor do renomado título *O mundo de Sofia* (1991) – reconhecidamente *crossover* –, publicou *The Orange Girl* (2003) (*A garota das laranjas*), conto de fadas moderno que conquistou jovens e adultos. Beckett (2009) aponta que parte de seu apelo intergeracional se deve ao diálogo entre o adolescente Georg, de 15 anos, e o pai morto, por meio de uma carta que esse deixou ao filho para que lesse quando alcançasse a maioridade. O protagonista é incitado a assumir a missão de seu pai e descobrir a identidade da garota das laranjas, a qual é a mãe de Georg. Nas palavras de Beckett (2009, p. 111, tradução nossa), “em todos os seus romances, Gaarder inspira jovens e adultos a refletir e fazer perguntas penetrantes

³⁸ “Part of the crossover appeal is due to the nonsensical language play, which is reminiscent of *Alice in Wonderland*”.

sobre si mesmos e o mundo em que vivem”³⁹, desafiando as linhas rígidas que separam livros infantis, jovens e adultos.

Sobre o sucesso de *Harry Potter* entre públicos de todas as idades, Beckett (2009) afirma que isso pode ser explicado em razão do crescimento do protagonista ao longo dos sete volumes, passando da infância à idade adulta. Os leitores gostam da trama complexa, da atenção aos detalhes e do humor de Rowling. O grande pastelão agrada as crianças e os adolescentes, e os adultos apreciam a paródia, o pastiche e a sátira (Beckett, 2009). Muitas alusões intertextuais à mitologia, aos contos populares e de fadas e à fantasia clássica somente conseguem ser identificadas e interpretadas por adultos. O trem a vapor para *Hogwarts* e o carro *Ford Anglia* provocam a nostalgia desses mesmos leitores, os quais também conseguem apreciar o sutil jogo de palavras.

Além disso, a diferença entre os livros três e quatro é notória. Os três primeiros são semelhantes em extensão, nível, tom e público-alvo. A partir do quarto romance, o tom se torna mais sombrio e há uma modificação na aparência e no conteúdo dos livros, que se tornam mais complexos, o que pode ser explicado em razão do crescente sucesso da autora entre os adultos e à exigência para contemplar o interesse desses leitores nas narrativas. Se *Harry Potter* cresce ao longo da série, os leitores também. Rowling sabia que podia exigir mais de seus leitores e assim o fez. Dessa maneira, “a série de Rowling oferece algo para leitores de todas as idades” (Beckett, 2009, p. 115, tradução nossa)⁴⁰.

Outra série destacada pela pesquisadora ao longo dos capítulos é *His Dark Materials* (*Fronteiras do Universo*), do britânico Philip Pullman (1946-). Trata-se de uma trilogia ligada aos gêneros fantasia e ficção científica. A autora assevera que a série de Pullman é destinada a leitores um pouco mais velhos do que os leitores de *Harry Potter* e, por ser mais sofisticada, complexa e apresentar várias camadas relacionadas à religião, metafísica, física, psicologia e política, é a que melhor se enquadra como *crossover*. O tom é mais sombrio e há muitas mortes, diferentemente da série de Rowling que não se tornou sombria até o quarto romance. A qualidade da trilogia de Pullman foi atestada quando o último romance da série conquistou, em 2001, o prêmio *Whitbread Book of the Year*.

³⁹ “In all of his novels, Gaarder inspires young and old alike to reflect on and ask penetrating questions about themselves and the world they live in”.

⁴⁰ “Rowling’s series offers something for readers of all ages”.

Para além da famosa trilogia de Pullman, Beckett (2009) menciona outra série do autor, publicada entre 1985 e 1994, conhecida como o quarteto de Sally Lockhart, formada por romances *thrillers* históricos ambientados na Inglaterra Vitoriana, combinando recursos conhecidos da tradicional história de detetive, na esteira de Conan Doyle, somados aos elementos modernos presentes em filmes e ficção populares. A protagonista, assim como Harry Potter, envelhece ao longo dos livros. No primeiro, ela é uma garota órfã de 16 anos; no segundo, uma empresária de sucesso; no terceiro, mãe solo. As questões retratadas na série, incluindo a tentativa de uma jovem de construir uma carreira em um mundo masculino, o comércio de ópio e as lutas dos judeus imigrantes em Londres, explicam grande parte de sua popularidade entre adolescentes e adultos (Beckett, 2009).

Por fim, o último título por nós selecionado é *The Long Season of Rain* (1996), escrito pela sul-coreana Helen Kim (1899-1970). O romance apresenta um retrato da vida e das tradições na Coreia do final dos anos 1960. Ao apresentar a vida das mulheres de uma família coreana muito infeliz, a autora expõe a opressão vivenciada pelas mulheres em uma sociedade asiática tradicional. Ao mesmo tempo em que é retratada a vida de Junehee, menina de 11 anos, também é narrada a história de sua mãe. Assim, “[...] o foco nas duas gerações explica grande parte do apelo intergeracional” (Beckett, 2009, p. 131, tradução nossa)⁴¹.

Por meio das análises realizadas pela autora, percebemos recorrências formais e temáticas que caracterizam o *corpus* por ela contemplado. Em relação aos gêneros literários, vimos que a ficção de fronteira pode abarcar uma diversidade muito grande. Destaca-se a fantasia, mas outros gêneros, como ficção científica, suspense, romance policial, ficção realista, romance histórico, também estão sujeitos a se tornarem *crossovers*. Dentro desses gêneros, encontram-se as mais diversas temáticas, as quais são capazes de conquistar leitores de diferentes faixas etárias e contextos sociais e históricos; uma delas é a passagem da infância à vida adulta. Os temas tabus são recorrentes e abordam assuntos anteriormente proibidos na literatura infantil e juvenil: morte, sexualidade, famílias disfuncionais, drogas, violência, guerra, abuso sexual, suicídio, entre outros. Frequentemente, os escritores realizam críticas sociais e políticas em suas obras, muitas vezes primeiramente percebidas e apreciadas por leitores mais experientes.

⁴¹ “[...] the focus on the two generations explains much of the cross-generational appeal”.

No que tange aos aspectos formais, percebe-se a ênfase atribuída a uma maior complexidade das narrativas, isto é, há um projeto estético construído pelos autores que não subestimam seus leitores, independentemente de sua faixa etária. Alguns elementos recorrentemente citados por Beckett (2009) são a polifocalização, a hibridização de gêneros, a metaficção, a paródia, o pastiche, a sátira, a construção de um código linguístico mais refinado (o que inclui o jogo de palavras, a sonoridade, o uso do *nonsense*), as referências intertextuais, a perspectiva dupla (geralmente de uma personagem criança/adolescente e uma adulta), além da presença de personagens ligados por laços familiares (pais e filhos, por exemplo).

Tais recursos formais e temáticos indicam se tratar de narrativas construídas de maneira inteligente, convidando os leitores a assumirem uma postura ativa diante do mundo narrado, a desvendarem os meandros da tessitura narrativa, a elaborarem suas próprias reflexões e conclusões, de modo a estabelecer novos sentidos e ampliar seu repertório de leitura e de mundo.

2.4 Ficção *crossover* e Estética da recepção: o leitor em foco

Diante do que discutimos até o momento, é nítido como a ficção *crossover* considera o leitor e o papel fundamental que desempenha na recepção da obra literária ao longo do tempo. Afinal, de acordo com essa teoria, um mesmo livro pode apresentar diferentes níveis de significação a depender do leitor em suas experiências de leitura e de vida. Tais significados são construídos e alterados no decorrer da história, haja vista a matéria viva de que é constituída a literatura, sempre passível de múltiplas interpretações em razão das diferentes perspectivas sob as quais pode ser analisada. Nesse sentido, Beckett (2009) menciona *As Crônicas de Nárnia*, lidas por um público o mais diverso possível, passando pelas crianças, adolescentes, até chegar aos adultos. Os sentidos e significados atribuídos à obra de C. S. Lewis (1898-1963) são multifacetados, pois “enquanto alguns adultos leem os livros como ficção cristã alegórica, as crianças apreciam os romances principalmente como fantasias emocionantes” (Beckett, 2009, p. 105, tradução nossa)⁴². Assim, a circulação e a apropriação de um livro ao longo da história por um público heterogêneo e

⁴² “While some adults read the books as allegorical Christian fiction, children mainly appreciate the novels as exciting fantasies”.

intergeracional propiciam variados níveis de significação conferidos ao objeto cultural, uma vez que a obra é atualizada a cada nova leitura.

O reconhecimento da importância de um público leitor durante o processo de recepção do texto literário surge na Estética da Recepção, especificamente com a publicação de *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, em 1967, por Hans Robert Jauss. A proposta do autor alemão se deu em razão de suas críticas ao formalismo e ao marxismo: o primeiro porque postulou a autossuficiência do texto literário, e o segundo porque restringiu o texto literário à representação da realidade social. Na escola formalista, o leitor é convertido a diferenciar a forma ou descobrir o procedimento da obra literária; na escola marxista, ele é transformado em classe social, pois busca-se a sua posição social ou tenta reconhecê-lo no estrato de uma determinada sociedade (Jauss, 1994). Nesse contexto, “ambos os métodos, o formalista e o marxista, ignoram o leitor em seu papel genuíno, imprescindível tanto para o conhecimento estético quanto para o histórico: o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa” (Jauss, 1994, p. 23).

Jauss (1994) desenvolve, então, sete teses que embasam a sua proposta de reformulação da história da literatura: as quatro primeiras servem como premissas, e as três últimas explicam a metodologia daí decorrente. No percurso traçado nesta tese de doutorado, percebemos um afinado diálogo entre a literatura *crossover* e a estética da recepção, sobretudo no que diz respeito às considerações de Jauss (1994) sobre a circulação do objeto social e sobre o horizonte de expectativas do leitor. Afinal, reconhecer a existência da ficção *crossover* é também reconhecer uma episteme que a embasa, que, neste caso, se volta para a figura do leitor. Para discutirmos essa relação, recorreremos, além de aos textos de Jauss (1994) e Beckett (2009), à obra de Regina Zilberman, *Estética da Recepção e História da Literatura*, publicada originalmente em 1989, a qual tem como objetivo apresentar, discutir e divulgar os princípios da Estética da Recepção, sob o embasamento teórico da obra *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*, de Jauss (1994).

A primeira tese do crítico alemão explicita que o caráter histórico da literatura se manifesta ao longo do processo de recepção e efeito de uma obra, ou seja, “quando se mostra apta à leitura” (Zilberman, 1989, p. 33). Jauss (1994) evidencia o caráter dialógico entre o texto literário e o leitor quando afirma que

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. [...] Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual (Jauss, 1994, p. 25).

Essa tese evoca a historicidade da literatura, isto é, seu caráter dinâmico, mutável, revelado por meio do leitor, cujo papel é fundamental no processo de atualização da obra literária. A primeira tese de Jauss (1994) se relaciona com uma questão central na teoria da literatura *crossover*: o fato de que, ao longo da história, obras publicadas para um determinado público foram apropriadas por um público outro, rompendo com as linhas rígidas que separam a literatura para crianças e jovens da literatura para adultos. Isso acontece porque o texto literário não é um objeto estético pronto e acabado, mas passível de diversas (re)leituras, que somente serão construídas e efetivadas por meio do leitor, receptor final da obra literária. Além disso, como sabemos, a obra literária também é fruto de um contexto sociohistórico, que influencia as diferentes maneiras sob as quais se pode lê-la e compreendê-la.

A segunda tese diz respeito ao horizonte de expectativas que todo leitor tem de acordo com suas leituras anteriores, isto é, experiências literárias já vivenciadas. Nas palavras de Jauss (1994, p. 28):

[...] a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida. Ela desperta a lembrança do já lido, enseja logo de início expectativas quanto a 'meio e fim', conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão vinculado, ao qual se pode, então — e não antes disso —, colocar a questão acerca da subjetividade da interpretação e do gosto dos diversos leitores ou camadas de leitores.

Dessa maneira, o horizonte de expectativas é evocado nos leitores por meio das convenções do gênero, do estilo ou da forma (Jauss, 1994). Obras de estatuto artístico evocam propositalmente tal horizonte para, em seguida, rompê-lo. Dito de outro modo, os leitores, durante o ato da leitura, trazem consigo expectativas oriundas de leituras passadas e esperam de antemão encontrar temas e características formais que fazem parte de seu repertório cultural. Nesse contexto, existem obras cujo objetivo é confirmar o horizonte de expectativas do leitor, outras buscam ampliá-lo, e, por fim, há aquelas que almejam rompê-lo.

Sob essa tese, entendemos que a ficção *crossover* frequentemente rompe com o horizonte de expectativas do leitor, uma vez que desafia as convenções das literaturas infantil, juvenil e adulta. Livros infantis, muitas vezes subestimados, se revelam inteligentemente arquitetados em suas narrativas e procedimentos formais. Fora do espaço restrito da crítica especializada, um leitor adulto geralmente espera algo diferente disso de um livro destinado à criança, mas, quando se depara com livros infantis de estatuto artístico, pode vivenciar uma quebra de expectativas que rompe com seu horizonte cultural, o qual carrega uma ideia do que seja a literatura infantil, frequentemente associada a um enredo simplista, com personagens sem complexidade, uma linguagem facilitada e com algum caráter moralista. Beckett (2009) chama atenção para esse fato:

Vários livros infantis que chegam ao público adulto são alegorias, muitas vezes de natureza política. O fato de que a literatura infantil geralmente teve um status bastante baixo e não foi considerada um gênero sério digno de atenção pode torná-la uma ferramenta muito útil sob regimes repressivos. [...] Em alguns casos, o gênero pode ser estritamente um pretexto para um texto voltado principalmente para adultos (Beckett, 2009, p. 98, tradução nossa)⁴³.

Jauss (1994) formula, então, a terceira tese, a qual postula que o horizonte de expectativa de uma obra pode definir seu caráter artístico por meio do modo e do grau de acordo com o qual ela produz seu efeito sobre o público. Nas palavras do autor:

A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a 'mudança de horizonte' exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária (Jauss, 1994, p. 31).

Para Jauss (1994), à medida que essa distância se reduz, a obra se aproxima do que ele denomina de arte "culinária", caracterizada por atender às médias de gosto e, conseqüentemente, não exigir nenhuma mudança de horizonte. Nesse contexto, Zilberman (1989) aponta que, para o autor alemão, o valor de uma obra resulta da percepção estética que ela pode provocar. A pesquisadora chama atenção para o fato de que, neste ponto, Jauss se aproxima da visão dos formalistas e estruturalistas, para os quais "[...] só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito. Situa

⁴³ "A number of children's books that cross over to an adult audience are allegories, often of a political nature. The fact that children's literature has generally had a rather low status and has not been considered a serious genre worthy of attention can make it a very useful tool under repressive regimes. [...] In some cases, the genre may be strictly a pretext for a text that targets chiefly adults".

o valor num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público [...]” (Zilberman, 1989, p. 35).

A quarta tese, explica Zilberman (1989), está mais relacionada à hermenêutica e busca analisar as relações do texto com a época de seu surgimento. Afinal, “ele [o texto] responde a necessidades do público com o qual dialoga, sem o que sua presença não se justifica” (Zilberman, 1989, p. 36). Nessa tese, Jauss (1994) assevera que a reconstrução do horizonte de expectativa sob o qual a obra foi produzida e recebida permite conhecer os questionamentos para os quais a obra apresentou respostas, possibilitando verificar de que modo o leitor a compreendeu.

A reconstrução do horizonte de expectativa marca a troca entre obra e leitor, fazendo avultar a história da recepção do texto literário, o que implica no reconhecimento de que a compreensão do objeto artístico varia ao longo do tempo (Zilberman, 1989). Essa tese, relacionada às anteriores, salienta a historicidade do texto, que, situado em um determinado contexto, produzido pelo escritor e recebido pelo leitor, contraria qualquer visão homogênea e unívoca sobre a literatura. Sob o embasamento dessa tese, é importante mencionar que obras hoje classificadas como *crossovers* nem sempre foram assim reconhecidas, até mesmo porque é necessário o transcorrer do tempo para que sejam analisados os dados sobre a recepção de uma obra ao longo da história. É justamente por isso que os exemplos mencionados por Beckett (2009) se voltam para títulos que estão no horizonte de muitos leitores e cuja recepção por parte de leitores de faixas etárias distintas se comprova por meio da história da literatura: poderíamos mencionar os contos de La Fontaine, *As viagens de Gulliver*, *Alice no país das maravilhas*, *Harry Potter*, entre outros.

Por meio dessas teses, Jauss explica sua proposta metodológica, embasada na investigação da literatura sob três aspectos:

[...] o diacrônico, relativo à recepção das obras literárias ao longo do tempo (tese 5); o sincrônico, que mostra o sistema de relações da literatura numa dada época e a sucessão desses sistemas (tese 6); por último, o relacionamento entre a literatura e a vida prática (tese 7) (Zilberman, 1989, p. 37).

Zilberman (1989), em relação à quinta tese, salienta que, para situar uma obra na “sucessão histórica”, é necessário considerar a experiência literária que propiciou, isto é, a história dos efeitos. Com isso, uma obra não perde seu poder de ação ao ultrapassar o período em que surgiu. Muitas vezes, a sua importância aumenta ou

diminui no decorrer do tempo, estabelecendo a revisão das épocas passadas em relação à percepção produzida por ela no presente (Zilberman, 1989). A autora atesta, portanto, que

[...] o novo é uma qualidade móvel, com sentido estético e também histórico, quando provoca o resgate de períodos passados. Igualmente a noção de história é afetada, porque deixa de ser vista como progresso e evolução [...]. Pelo contrário, ela se faz de avanços e recuos, reavaliações e retomadas de outras épocas, obrigando a história da literatura a manter-se atenta e a repensar sua metodologia, que não pode mais limitar-se ao alinhamento unidirecional e unidimensional dos fatos artísticos (Zilberman, 1989, p. 38).

A sexta tese preconiza que a tarefa seguinte da estética da recepção é o estabelecimento do sistema de relações próprio à literatura de um dado momento histórico e a articulação entre as fases. Zilberman (1989), retomando as ideias explicitadas por Jauss (1994), assevera que a literatura é composta por diferentes obras escritas em momentos distintos do tempo, formando a matéria arrolada, dividida e organizada em sequência pela história da literatura. Porém, isso não altera o fato de que a literatura, para o público leitor, aparece como simultaneidade. Por isso é necessário analisar o simultâneo, as mudanças, de modo a comparar os cortes e descobrir pontos de contato (Zilberman, 1989).

Jauss (1994) enfatiza, então, que se pode apreender a mudança estrutural na “evolução literária” não de modo substancialista, como “transformação” de formas e conteúdos literários, mas de modo funcional, como “reocupação” de posições no horizonte de perguntas e respostas. Essa “reocupação”, afirma o autor, pode ser subordinada e provocada a partir do interior — isto é, da lei imanente de um desenvolvimento do gênero —, e do exterior — por estímulos e pressões provenientes da situação histórico-social (Jauss, 1994).

A sétima e última tese busca investigar as relações da literatura com a sociedade, não como na escola marxista, em que a primeira é reflexo da segunda, mas a partir da função formadora da literatura, que “pré-forma a compreensão de mundo do leitor, repercutindo então em seu comportamento social” (Zilberman, 1989, p. 38). Aqui, Jauss (1994) retoma a concepção de que a arte existe para contrariar expectativas. Nas palavras do autor:

A relação entre literatura e leitor pode atualizar-se tanto na esfera sensorial, como pressão para a percepção estética, quanto também na esfera ética, como desafio à reflexão moral. A nova obra literária é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas,

quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida (Jauss, 1994, p. 53).

Zilberman (1989) ressalta que, entre os méritos e os problemas provenientes de sua proposta de reformulação da história da literatura, o pesquisador alemão enfatiza o papel do leitor, que busca descrever como ativo e decisivo. A importância conferida à figura do leitor, que, até o momento da conferência proferida por Jauss, em 1967, ainda não tinha o devido espaço na história da literatura, perpassa a teoria da ficção *crossover* postulada por Beckett (2009) e outros pesquisadores, como Falconer (2004, 2007, 2009), uma vez que somente os procedimentos formais e temáticos de uma obra não garantem que ela se tornará uma literatura de fronteira, pois, para além de sua feitura, há o espaço a ser percorrido pelo objeto artístico, o qual encontrará o leitor, elemento central e decisivo para que uma obra seja (ou não) considerada *crossover*.

O texto emblemático de Jauss (1994) nos permite levantar alguns questionamentos. Como os fatores históricos e sociais influenciam no modo como as obras são lidas e compreendidas, isto é, como impactam o horizonte de expectativas do leitor? Em que medida a concepção de um mundo pós-moderno interfere na maneira como as obras são construídas pelos escritores e interpretadas/apropriadas pelos leitores? Como o mercado editorial percebe obras hoje denominadas *crossovers*? A quais perguntas tais obras buscam responder em nossa contemporaneidade?

Não temos respostas prontas para essas questões, mas é fato que o surgimento de títulos que hoje circulam sob a rubrica *crossover* ou *de fronteira* busca responder a necessidades do público – para retomar a concepção de Jauss (1994) – formado também pelos agentes do mercado editorial, bem como para atender aos aspectos imanentes do texto literário. Nesse âmbito, a literatura *crossover* parece colocar em perspectiva, de um lado, as exigências do público leitor, sempre heterogêneo, e, de outro, as transformações (ou, como prefere Jauss (1994), “reocupação” de posições no horizonte de perguntas e respostas) às quais os sistemas e subsistemas literários estão sujeitos.

Além disso, no que tange ao subsistema da literatura juvenil, o reconhecimento de uma categoria que coloca em xeque o que se entende por literatura produzida para jovens parece apontar para o fato de que o conceito de literatura juvenil apresenta novas configurações que precisam ser levadas em consideração quando do estudo

de sua natureza. Tal perspectiva será retomada na quinta seção desta tese, na qual, após analisado o *corpus*, buscamos discutir e problematizar o conceito de literatura *crossover* e sua relação com o campo literário, as instâncias legitimadoras, o mercado editorial e o leitor.

3 A OBRA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA

Nesta seção, nosso intuito é apresentar o escritor João Anzanello Carrascoza e a sua obra, compreender a perspectiva adotada pelo autor diante do epíteto *juvenil* ou *infantojuvenil*, bem como investigar os discursos provenientes das instituições que premiam a obra do escritor e das editoras responsáveis pela publicação dos títulos, mais especificamente sobre os quatro livros analisados nesta tese: *Aquela água toda*, *Aos 7 e aos 40*, *Catálogo de perdas* e *Caleidoscópio de vidas*, a fim de verificar se essa produção tem sido associada ao campo da literatura juvenil, da literatura adulta, ou situada na fronteira entre a primeira e a segunda.

Para isso, dividimos essa seção em quatro subseções. Na primeira, apresentamos o escritor João Anzanello Carrascoza, desde informações biográficas até seu ofício de redator publicitário e professor universitário, além da longa e profícua jornada pelo mundo da literatura. Interessa-nos especialmente apresentar aspectos caracterizadores de sua obra, situando-a no cenário da literatura brasileira contemporânea.

Na segunda subseção, recorreremos aos *sites* das instituições que concederam premiações as quatro obras mencionadas, com especial ênfase às justificativas dos leitores-votantes da FNLIJ, pois nosso objetivo é compreender que aspectos temáticos e formais explicam a premiação na categoria “O melhor para o jovem”, embora ao menos dois títulos pertençam ao sistema geral da literatura e não propriamente ao subsistema literário juvenil. Diante disso, fez-se necessário verificar como a obra de Carrascoza tem sido compreendida pela crítica especializada.

Na terceira, visitamos os *sites* das editoras responsáveis pela publicação das quatro obras, com o propósito de averiguar como e se estão catalogadas dentro de um nicho específico e de que maneira são apresentadas. Nesse momento, também discurremos sobre a participação de dois títulos no PNLD e que posição assumem diante de sua possível inserção no ambiente escolar.

Por fim, na última subseção, buscamos entrevistas e participações de Carrascoza em eventos, jornais e programas nos quais explica como encara a rubrica *juvenil* ou *infantojuvenil* com que muitos de seus livros foram catalogados (sendo a segunda denominação a que o escritor mais se refere). Nosso intuito é verificar se o autor reconhece pensar no possível leitor para o qual escreve ou se, como muitos

escritores, afirma escrever literatura independentemente do público leitor que possa lê-la.

3.1 Prosa carrascozeana: afeto, laços familiares e memória

João Luís Anzanello Carrascoza nasceu em Cravinhos, interior paulista, em 1962. Aos 17 anos mudou-se para São Paulo e ingressou no curso de Publicidade e Propaganda da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Na capital paulista, trabalhou como redator publicitário durante duas décadas em importantes agências de propaganda do país. Enquanto criava campanhas para grandes marcas, ministrava aulas na ECA/USP, onde, em 1999, concluiu o mestrado e, em 2003, o doutorado. Entre 2012 a 2014 desenvolveu pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sobre a interface publicidade e literatura.

Os primeiros passos de Carrascoza na literatura se deram nos anos 1980 ao publicar histórias em jornais de São Paulo e Minas Gerais. Nessa mesma época, frequentou a oficina literária ministrada pelo escritor João Silvério Trevisan (1944-). Foi nesse período que surgiu seu primeiro livro de contos, *Hotel solidão*, vencedor em 1992 do Prêmio Paraná de Literatura na categoria conto. No entanto, a estreia do autor se deu, de fato, em 1991 com a obra infantil *As flores do lado de baixo*.

Carrascoza continuou a escrever histórias curtas e lançou mais uma série de livros de contos que lhe garantiram destaque na produção contística brasileira: *O vaso azul* (1998), *Duas tardes* (2002), *Meu amigo João* (2004), *Dias raros* (2004), *O volume do silêncio* (2006), *Espinhos e alfinetes* (2010), *Amores mínimos* (2011), *Aquela água toda* (2012), *Linha única* (2016), *Tempo justo* (2016), *Catálogo de perdas* (2017), *A estação das pequenas coisas* (2018), *Utensílios para a dor* (2020), *Uns e outros* (2020), *Tramas de meninos* (2021), *O mínimo imenso* (2021), *Casa de penhor* (2023), *Corpo do tempo: Cicatrizes - histórias com dois pontos* (2023), *Fronteiras visíveis* (2023). A única obra de crônicas foi publicada em 2016, intitulada *Diário das Coincidências: crônicas do acaso e histórias reais*. Não demorou para ser reconhecido como um dos maiores contistas da literatura brasileira contemporânea. Em 2023, em razão da comemoração de 30 anos de carreira literária, publicou *Seleto: um mundo de brevidades*, coletânea que traz contos e trechos de romances selecionados pelo

próprio autor. Alguns de seus contos também estão presentes em antologias na Itália, Estados Unidos, Suíça e pela América Latina.

Durante um tempo, o autor foi conhecido somente por sua obra voltada aos adultos. No entanto, com a crescente publicação de títulos infantis e juvenis, as inúmeras premiações conquistadas nessas categorias, a participação em eventos literários e visitas em escolas, o trabalho da crítica e de pesquisadores acadêmicos, ganhou notória projeção como autor de livros para a infância e a juventude. A lista de títulos é extensa: *As flores do lado de baixo* (1991), *De papo com a noite* (1992), *A lua do futuro* (1995), *Zoomágicos* (1997), *O jogo secreto dos alquimistas* (2000), *Quadradinha e redondela*, (2002), *Histórias para sonhar acordado* (2002), *Ladrões de Histórias* (2003), *Aprendiz de inventor* (2003), *Meu amigo João* (2004), *Elas* (2004), *O menino que furou o céu* (2005), *O homem que lia as pessoas* (2007), *Meu avô espanhol* (2008), *Prendedor de sonhos* (2010), *A terra do lá* (2010), *A vida naquela hora* (2011), *Nós 4* (2014), *Vendedor de sustos* (2014), *Rascunho de família* (2014), *Parque encantado* (2016), *Caixa de brinquedos* (2017), *Vamos acordar o dia: histórias de uma linha só* (2018), *Caleidoscópio de vidas* (2019) e *Noites de Superlua* (2023). Além de livros infantis, Carrascoza produziu algumas adaptações de clássicos universais, como é o caso de *A ilha do tesouro* (2002) e *O médico e o monstro* (2003), ambos de Robert Louis Stevenson, *Pollyanna* (2006), de Eleanor Porter, e *O livro da Selva* (2009), de Rudyard Kipling.

Em 2013, Carrascoza publicou seu primeiro romance, *Aos 7 e aos 40*, com o qual, segundo a crítica, alcança maturidade. No ano seguinte, o autor segue trabalhando com o novo gênero e lança, pela extinta Cosac Naify, *Caderno de um ausente*, e logra o segundo lugar do Prêmio Jabuti. Em 2017, publicou *Trilogia do Adeus*, da qual faz parte o romance premiado e outros dois volumes: *Menina escrevendo com o pai* e *A pele da terra*, os três títulos publicados pela Companhia das Letras, sob o selo Alfaguara. No primeiro volume, o pai, de meia idade, escreve um caderno à filha recém-nascida, Bia, como uma espécie de transmissão daquilo que o pai gostaria de lhe ensinar e das emoções que deseja compartilhar com ela, uma vez que ele sabe que não terá muito tempo com a filha. No segundo romance da trilogia é Bia quem narra o tempo de convivência com o pai e revisita momentos significativos ao lado da figura paterna. No terceiro e último volume, Mateus, filho do homem de meia idade do primeiro livro, narra as memórias de quando realizou com o próprio filho a caminhada para Santiago da Compostela. Tanto *Trilogia do adeus*

quanto *Aos 7 e aos 40* confirmam o papel central ocupado pela família na ficção de Carrascoza.

Ainda no gênero romance, o escritor publicou *Elegia do irmão*, em 2019, também pela Companhia das Letras. Nessa obra, o irmão narra as dores advindas da perda da irmã, vítima de uma doença sem cura. Em 2021, pela editora Faria e Silva, publicou *O armazém do sol*, cujo enredo se volta para uma transformação profunda vivenciada na infância pelo narrador. Em 2022, publicou *Inventário do azul*, e, no ano seguinte, *O céu implacável*, cujos livros formam um díptico. No primeiro romance, um homem narra suas lembranças, descreve momentos comezinhos, acompanha o crescimento dos filhos. No segundo, esse mesmo homem, aos 60 anos, confinado em casa em razão da pandemia, convive com a solidão e a inevitável aproximação do fim.

Em razão do projeto estético desenvolvido ao longo de sua obra e da quantidade expressiva de títulos, Carrascoza conquistou os prêmios Jabuti, APCA, FNLIJ, Fundação Biblioteca Nacional, Candango e os internacionais Guimarães Rosa (*Radio France*) e *White Ravens (International Youth Library Munich)*. Além disso, participou de programas de escritores residentes, como o *Château de Lavigny* (Suíça) e a *Ledig House* (EUA).

Em uma entrevista concedida ao Jornal Rascunho, em 2015, Carrascoza afirma que entre as suas influências literárias estão os autores Raduan Nassar, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, pois, para o escritor, são

Autores que têm um trabalho mais sofisticado, que não se preocupam exatamente em contar histórias e acabam criando um estilo muito próprio. [...] O que me interessa num ficcionista é a forma como ele trabalha a sua ficção. Como ele consegue fabular, construir o seu próprio mundo (Carrascoza, 2015, *online*).

Carrascoza integra o que Karl Erik Schøllhammer no livro *Ficção brasileira contemporânea* (2011) explica ser uma “tendência [...] contra a estética da crueldade, reivindicando o cotidiano, o íntimo, o comum e o privado como vias para uma vivência reconciliada no tempo, mais viva e mais real” (Schøllhammer, 2011, p. 116). As temáticas presentes nos contos, bem como nos romances, revelam-se como obsessões que aparecem ao longo de toda a obra do escritor: as miudezas cotidianas, as pequenas epifanias, a infância, a grandiosidade (silenciosa) das vivências inaugurais, a morte, as dores e angústias existenciais, os afetos familiares.

O reencontro entre dois irmãos, a terna relação entre pais e filhos, o primeiro amor, as primeiras perdas, são alguns dos temas apreendidos por Carrascoza em seus contos, e que, em alguns momentos, são expandidos e desenvolvidos também nos romances. Sobre o interesse pelas trivialidades da vida cotidiana, o autor diz:

Então, gosto sobretudo da literatura que me toca, que é capaz de mexer com a sensibilidade; gosto, por vezes, menos, de uma literatura racional, cerebral, de construção, porque ela também é um mérito da experiência humana — de outros escritores, que têm outro tipo de filosofia, de modo de ver, até de sistema filosófico. Mas o que me encanta mais é encontrar textos nos quais o meu aparelho sensitivo, o meu aparelho poético, de apreensão da realidade, se mexe, se move; como um radar, ele tem que ser acionado. E essa literatura em geral está mais voltada para a condição da poética, da prosa poética, do pensar da poesia. E também do cotidiano, das coisas menores, que a princípio não são muito olhadas, e que no entanto são a parte principal da nossa vida. O tempo todo nós estamos olhando frente a frente as pessoas, estamos nos alimentando, acordando, dormindo, ficando em solidão, em apreensão, em dúvida. E o transporte para a literatura dessa maneira de sentir e de pensar é algo que me encanta (Carrascoza, 2013, *online*).

Para representar esse mundo intimista, calcado nas reverberações que surgem do contato com o outro, com o mundo e consigo mesmo, o escritor recorre à prosa poética, a qual lhe permite construir situações narrativas que somente um olhar sensível e apurado seria capaz. Se o belo e a sensibilidade são balizas para o trabalho literário de Carrascoza, de onde retira a força que sustenta o universo narrado, também é daí que surgem os desafios enfrentados pelo escritor.

Trabalho com prosa que é dita poética. Não é um registro fácil de fazer nem muito comum, é um pouco raro, até há muitas portas fechadas para esse tipo de literatura. Se você chega num ponto certo, pode ter qualidade. Mas se erra, você derrama, torna-se açucarado, piegas, sentimental. Então, é difícil, às vezes tem que correr riscos (Carrascoza, 2013, *online*).

Sobre os desafios inerentes à escrita de Carrascoza, Nelson de Oliveira, no posfácio da coletânea de contos *O volume do silêncio*, comenta:

A linha que separa o sublime do *kitsch* é invisível e se move o tempo todo. É preciso talento para saber quando parar ou avançar, quando acrescentar ou subtrair palavras na representação de um afeto. Há momentos em que Carrascoza para exatamente em cima da linha. [...] Elaborar ficcionalmente a alegria, a saudade, a dor, a tristeza e a esperança, tratando cada gesto, cada fala, com delicadeza e melancolia, é sempre temeroso. Há o perigo de a situação e a literatura ficarem piegas, ou cor-de-rosa, ou edificante, e nada mais. Esse risco Carrascoza correu em todos os seus livros, e prefere continuar correndo. Ele sabe que não há como revestir de sublime o cotidiano, que não há como trazer os laços de família e de amizade de volta à ficção brasileira, sem correr riscos (Oliveira, 2017, p. 209-210).

Nesse sentido, Carrascoza caminha na contramão de grande parte dos autores da literatura brasileira contemporânea. Embora haja atualmente uma profusão de formas e temas assumidos pela ficção nacional, que, de acordo com Schøllhammer (2011), convive com os mais diversos estilos, sem a imposição de um modelo canônico, é possível identificar algumas tendências. No livro *Contemporâneos: Expressões da literatura brasileira no século XXI* (2008), Beatriz Resende destaca três fortes traços da literatura brasileira contemporânea: a presentificação, o trágico e a violência. É desse contexto que Carrascoza se distancia, assumindo a preferência de lançar luz sobre as finas tramas do destino, a dor que cala, a alegria doída, as iluminações súbitas, opondo-se, portanto, aos cenários de violência e opressão.

Isso não significa que o autor não aborda temáticas ligadas às agruras sociais; basta mencionarmos uma das últimas publicações juvenis, *Caleidoscópio de vidas*, ou alguns de seus contos, para verificar a existência de cenários perpassados pela desigualdade social, por exemplo. Mas, ainda assim, essa não é a tônica que rege a produção do autor.

Longe do espaço caótico das metrópoles, da velocidade, do barulho incessante, o escritor elege o espaço íntimo, com traços rurais, para acolher suas personagens. Cristovão Tezza, na apresentação de *Dias raros* (2004), elenca alguns desses espaços: “Os contos circulam em uma geografia quase bucólica: casas, portões, quintais, vizinhos, parentes, pais e filhos, mães na cozinha, árvores, silêncio” (Tezza, 2004). Esse espaço de tons rurais está ligado a Cravinhos, pequena cidade do interior de São Paulo, onde Carrascoza viveu. O autor não escreve autoficção no sentido empregado pela crítica, mas há, dispersos na obra do autor, traços autoficcionais. Nas palavras do escritor:

Eu sou um sujeito que nasceu em Cravinhos, no interior de São Paulo, numa pequena cidade, nos anos 1960, quase 1970, que viveu certa experiência de cidade orbitada pelo mundo rural, por determinados valores, com o avanço dos meios de comunicação, sobretudo a televisão. Eu fui consumidor de novelas, que é uma forma de contar e ver histórias. Então, aquilo vai te formando como um ser e vai te dando uma forma de olhar, que pode ser avançada mas pode também ser míope. Mas é aquilo que você tem (Carrascoza, 2013, *online*).

Desse modo, a vivência de um mundo interiorano se faz presente ao longo da obra de Carrascoza, de modo que o leitor consegue estabelecer pontos de contato entre as narrativas criadas e a vida do autor, fato que é confirmado em várias

entrevistas concedidas. Nas palavras de Schøllhammer (2011, p. 116), o realismo, nos textos de Carrascoza, “traz de volta um Brasil sonâmbulo e pré-moderno, em tons rurais, revivido e recuperado pela linguagem melancólica do autor. Ora o passado aparece perdido e distante, ora se recupera e se redime pelo feitiço da escrita [...]”. Carrascoza, em entrevista cedida à Revista Travessias Interativas, explica:

A vida das pequenas cidades é parte de minhas raízes, e a proximidade com o campo forjou o meu *sensorium*. Me sinto levado pela memória a regressar sempre a este território, a buscar outras águas nesta nascente, como se dela manasse todo o meu mistério e onde fosse possível eu encontrar a chave de minha existência (Carrascoza, 2013, p. 8).

Além da prosa poética, Carrascoza se vale do relato memorialístico para compor suas histórias. Os narradores estão frequentemente recuperando fatos passados, atualizando percepções diante do momento em que se encontram, expondo ao leitor os sentimentos provenientes de um tempo que não retornará, a não ser por meio da memória e da narração. Isso explica porque a infância é tão presente nas narrativas do autor, inclusive naquelas direcionadas ao leitor maduro, pois, mesmo quando o narrador e/ou protagonista é adulto, ele recupera a infância (e a adolescência) por meio de um olhar que confere um ar retrospectivo aos textos. Em muitos deles, Carrascoza tematiza as primeiras descobertas, o desaguar dos primeiros rios, a revelação de um mundo todo, a grandiosidade dos inícios, eventos que ocorrem majoritariamente na infância. Sobre a presença da infância em sua prosa, o autor explica:

As questões da infância são o ponto de partida, as iniciações. São mágicas, apesar de dolorosas, muitas vezes. Mas elas são as iniciações. Então, trabalhar com a temática da infância é sempre na tentativa de que há um início, um período de se encantar, de abrir, digamos, certas comportas (Carrascoza, 2013, *online*).

Outro elemento significativo presente no universo ficcionalizado por Carrascoza é o silêncio. Na Folha de São Paulo, quando do lançamento de *Duas tardes* (2002), Flávio Carneiro discorre sobre a duplicidade entre silêncio e palavra, a qual se estende para o restante da obra do autor:

Os personagens quase não falam, mas o silêncio serve de contraponto a toda uma linguagem do corpo, e o que não é dito em palavras se expressa por

gestos, olhares, pequenos toques. O resultado é um sofisticado jogo entre 'leitores', no encontro, ou confronto, de todo dia (Carneiro, 2002, *online*)⁴⁴.

Importa muito o não dito, o que fica suspenso entre as personagens, cujos significados precisam ser construídos por um leitor atento aos pequenos detalhes, ao subentendido, ao que é revelado por meio daquilo que ficou por dizer. Carrascoza (2013) reconhece e ratifica tal característica de sua literatura:

À medida que vou escrevendo a história, descobrindo-a, ela vai me trazendo ramas que eu não conhecia. Mas o tronco é aquele: o tronco das relações afetivas; de pessoas que se falam ou não; que estão muito próximas e têm o poder de com a comunicação se aproximar ou se distanciar, mas também padecem da incomunicabilidade; que podem aprender a dizer não só com as palavras, mas com outras formas de dizer. Os não ditos também estão dizendo o tempo todo; o silêncio é constitutivo do dizer, assim como o dizer também está grávido de silêncio (Carrascoza, 2013, *online*).

Além do silêncio, Alfredo Bosi, no prefácio da coletânea *O volume do silêncio*, destaca os elementos epifania e encontro, afinal, o mundo ficcionalizado por Carrascoza, por meio do prosaico, das relações marcadas por encontros e desencontros, torna-se terreno fértil para súbitas revelações.

O lado de dentro do cotidiano é feito de imagens que vêm de fora. Em si mesmas estas podem parecer apenas prosaicas, mas a novidade destas epifanias nos faz sentir e ressentir as figuras do mundo como se fossem vistas pela primeira vez. [...] Não há epifania sem a luz de um olhar original. Não sem razão o filósofo Benedetto Croce considerava a poesia 'o momento auroral da linguagem'. Felizmente, algumas das auroras de Carrascoza ainda voltam depois das noites, por mais desoladoras que estas nos pareçam. Cala também fundo a representação miúda da hora do encontro, tanto mais sofrida quanto mais viscerais são as relações entre os interlocutores (Bosi, 2017).

Embora a finitude da vida, a inexorabilidade do tempo, a morte, a dor pungente das relações seja constante nas narrativas de Carrascoza, o que explica a presença da melancolia que se espraia ao longo da narração e em alguma medida atua sobre o leitor, o resultado se aproxima de uma literatura mais luminosa, ou "solar", para retomar expressão utilizada por Carrascoza em uma entrevista concedida ao *Entrelinhas* (TV Cultura) ao se referir ao seu recente romance, *O inventário do azul*. O olhar aguçado e sensível dos narradores, sempre voltado às questões costumeiras

⁴⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1008200207.htm>. Acesso em: 13 mar. 2024.

da prosa carrascozeana, convida os leitores a utilizarem o mesmo filtro para contemplar a vida e sua inevitabilidade.

Às vezes parece mesmo haver uma intenção apostólica nas histórias de Carrascoza. A minúcia e a insistência com que elas se voltam sobre um certo universo e um determinado registro afetivo sugerem um desejo de conversão do leitor, o que nesse caso significa dizer um desejo de que ele contemple a própria vida com algo da sensibilidade e dos métodos dessa narração. Não se trata aqui de obrigá-lo a se confrontar com aquilo que ele finge ou prefere não ver, como acontece em tantas ficções recentes, mas de fazer, o que talvez seja mais difícil, com que ele perceba coisas às quais usualmente não dá atenção (Conde, 2009, p. 223).

É nítido, portanto, o projeto literário construído por Carrascoza ao longo dos títulos publicados. Há uma unidade, uma linha que costura todas as obras (contos/crônicas e romances) destinadas a diferentes leitores – crianças, jovens e adultos. As obsessões temáticas e os recorrentes recursos formais perpassam o conjunto da prosa carrascozeana, seja com mais leveza nos livros infantis, ou com maior densidade nos juvenis e adultos. O fato é que há uma simbiose entre os livros, tornando possível o intercâmbio entre leitores de diferentes idades e experiências de vida. A rubrica “juvenil”, a qual atribuímos sem hesitação a tantas obras atuais, torna-se um tanto mais desafiadora quando nos deparamos com os livros de um autor que, em muitos momentos, ultrapassa qualquer tentativa de inserção em um campo específico de produção.

3.2 As premiações

Os prêmios literários desempenham a importante função de chancelar objetos culturais, atestando sua qualidade estética e originalidade. No campo da literatura, além do destaque angariado pela obra premiada, autores e editoras ganham projeção dentro de um mercado muito diversificado e competitivo. Desse modo, as premiações conferem prestígio aos agentes envolvidos no processo de elaboração de uma obra, permitindo que ela faça parte (ou esteja ao menos mais próxima) da arte de segregação de que fala Candido (2006) ou do campo de produção erudito, postulado por Bourdieu (2009). Também as premiações auxiliam na construção de uma tradição literária ao apresentar títulos e nomes que, em níveis diferentes, revelam aspectos da nossa sociedade e civilização e formam uma parcela do conjunto de obras que constitui a literatura brasileira. Aqui, mencionamos a palavra “parcela”, porque ao

atribuírem destaque a determinados objetos culturais, as premiações deixam de lado tantos outros, o que nem sempre significa que não possuem atributos que os qualificam, mas, como nos explica Bourdieu (2009, p. 160),

[...] não há posição no sistema de produção e circulação de bens simbólicos (e em geral, na estrutura social) que não envolva um tipo determinado de tomadas de posição e que não exclua também todo um repertório das tomadas de posição abstratamente possíveis.

No subsistema da literatura juvenil, as premiações são fundamentais para o reconhecimento e legitimação da categoria dentro do sistema geral da literatura, ratificando sua existência e diversidade. Além disso, consideram a contribuição que tais obras podem ter na vida dos leitores em formação, bem como orientam a compra de acervos pelos programas governamentais, pelas secretarias de educação e escolas.

No site da FNLIJ⁴⁵, a qual nos interessa sobremaneira neste trabalho, nos é informado que, criada em 23 de maio de 1968, trata-se de “[...] uma instituição de direito privado, de utilidade pública federal e estadual, de caráter técnico-educacional e cultural, sem fins lucrativos, estabelecida na cidade do Rio de Janeiro” (FNLIJ, *online*). É a seção brasileira do *International Board on Books for Young People – IBBY* (IBBY Brasil), uma organização não-governamental com *status* oficial na Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e no Fundo das Nações Unidas para a Infância (UNICEF). Assim, o IBBY tem um papel de formulação de políticas como defensor dos livros infantis e juvenis.

Em 1975, a FNLIJ iniciou a premiação anual na ocasião do prêmio O Melhor Para Criança. Atualmente a premiação conta com 18 categorias: Criança, Imagem, Informativo, Jovem, Literatura Estrangeira em Língua Portuguesa, Livro-Brinquedo, Ilustração, Poesia, Projeto Editorial, Reconto, Teatro, Teórico, Tradução/Adaptação (Criança/Jovem/Informativo/), Reconto e Revelação (Ilustrador e Escritor). Em 1992, a FNLIJ criou a categoria *Hors-concours* para cada prêmio, a qual é contemplada quando o mais votado na categoria já ganhou pelo menos três vezes o Prêmio FNLIJ como escritor ou ilustrador.

Depois de analisados, os livros considerados de melhor qualidade são selecionados para compor o Acervo Básico da FNLIJ, criado em 1996, com o intuito

⁴⁵ Disponível em: <https://fnlij.org.br/sobre-nos/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

de orientar a compra do acervo por secretarias de educação, escolas e bibliotecas. Desse acervo surge a seleção Altamente Recomendáveis, isto é, os dez melhores livros nas seguintes categorias: criança, jovem, imagem, poesia, informativo e tradução (criança, jovem e informativo), cujos escritores, ilustradores, tradutores e editores recebem a láurea Altamente Recomendável, criada em 1975.

Acessamos o Regulamento do Prêmio FNLIJ 2024 (produção 2023), e na seção Julgamento das Obras consta: “Art. 8º - O grupo de leitores-votantes do Prêmio FNLIJ é constituído por especialistas em Literatura Infantil e Juvenil, escolhidos pela FNLIJ” (FNLIJ, 2024, p. 5), isto é, são críticos e pesquisadores *de e sobre* literatura para a infância e a juventude, cujos trabalhos revelam os esforços realizados em prol dessa produção. Sobre os critérios de análise das obras, lemos:

§ 2º - Os leitores-votantes analisam cada livro quanto à sua qualidade, baseando-se nos seguintes critérios: a originalidade do texto, a originalidade da ilustração, o uso artístico e competente da língua e do traço, a qualidade das traduções, considerando o conceito de objeto-livro, que inclui o projeto editorial e gráfico (FNLIJ, p. 5, 2024).

Percebemos que a FNLIJ preza pelo livro como objeto cultural e estético, provido de aspectos que confirmem sua qualidade e originalidade, o que ratifica o compromisso da instituição de reconhecer a boa produção de literatura infantil e juvenil brasileira e de oferecer aos leitores obras que rompem com padrões predeterminados, propiciando o contato com leituras capazes de reverberar dentro de cada leitor e de contribuir para o cultivo do gosto pela leitura. A visão da FNLIJ do livro como objeto artístico se confirma no parágrafo 2º: “Cabe ressaltar que não serão considerados para leitura, avaliação e premiação títulos em suportes eletrônicos, sejam estes PDF, ePUB ou quaisquer outros, que impossibilitem o manuseio do livro como **objeto de arte**” (FNLIJ, 2024, p. 3, grifo nosso).

Na aba sobre a justificativa dos votantes, a FNLIJ explica que “em ocasião da entrega dos prêmios, há a publicação das justificativas dos votantes. A FNLIJ espera contribuir, por meio desta publicação, para o trabalho de pesquisa de professores, bibliotecários e estudiosos” (FNLIJ, *online*). Além disso, os leitores-votantes são identificados pelas iniciais do nome e sobrenome.

É evidente que nem todo livro premiado pela instituição dentro de uma categoria específica pertence, de fato, àquela categoria. Muitas vezes, alguns títulos parecem se situar nos limites fronteiriços entre a literatura juvenil e a adulta e, em um

primeiro momento, surpreendem por sua premiação. Em decorrência de nossa pesquisa realizada no mestrado, das leituras da obra de Carrascoza – desde os títulos infantis, passando pelos juvenis e chegando aos adultos –, inquietou-nos o fato de que alguns de seus títulos premiados na categoria “O melhor para o jovem” não pareciam destinados especificamente ao jovem leitor. Então, a fim de verificar como a produção de Carrascoza tem sido compreendida pela FNLIJ, na voz dos leitores-votantes, acessamos as justificativas disponibilizadas no *site* da instituição. Buscamos as justificativas no intuito de examinar se há, no discurso dos votantes, a compreensão da obra de Carrascoza dentro do subsistema literário juvenil, dentro do sistema geral da literatura ou no espaço intervalar entre a literatura destinada ao jovem e a literatura destinada ao adulto.

O primeiro título premiado na categoria “O melhor para o jovem” foi *Aquela água toda* (2012), livro de contos que trata das primeiras iniciações vivenciadas na infância e na adolescência, mas também apresenta personagens adultas e situações advindas do contexto de uma vida mais madura: o encontro de um garoto com o mar, o primeiro amor, a inesperada morte de um irmão mais novo, a decepção causada pelo melhor amigo, uma família endividada, a partida da mãe, entre outros. Em alguns contos, acompanhamos a narração em terceira pessoa, porém sob a perspectiva de um protagonista adulto. Exemplo disso é o último conto, intitulado “Herança”, o qual apresenta a angústia e a saudade que o pai sente de suas filhas e da esposa, porque foi escolhido para chefiar, por mais de um ano, sua equipe de trabalho em uma cidade distante. Ainda que o núcleo familiar esteja presente, aspecto importantíssimo na obra de Carrascoza, no conto mencionado percebemos que o leitor implícito é um adulto, pai de família.

A justificativa do primeiro leitor-votante destaca alguns aspectos de *Aquela água toda*:

Embora constituída por histórias independentes, com personagens e temas diferentes, a obra possui unidade, observada pela **alteração da faixa etária das criaturas ficcionais e pela natural alteração e aprofundamento das questões discutidas**: o menino do primeiro conto pode ser o homem do último. Quanto ao projeto gráfico, destaque para as ilustrações de Leya Mira Brander para *Aquela água toda*, de João Anzanello Carrascoza; delicadas imagens em papel vegetal captam toda a leveza e fluidez do texto verbal. Na capa, sobrecapa e miolo, pessoas, objetos, animais e insetos, em preto e rosa, concedem força e beleza aos episódios narrados! (AAM, 2013, p. 6, grifo nosso).

É interessante observar que não é mencionado o direcionamento específico ao jovem leitor, mas o votante destaca que a obra possui unidade, uma vez que a alteração de faixa etária pode revelar fases diferentes da vida de um mesmo personagem, o que explicaria os diferentes níveis de aprofundamento no tratamento dos temas e as possibilidades plurais de leitura. Além disso, AAM chama atenção para o projeto gráfico da obra, com especial ênfase para as ilustrações em papel vegetal.

Outro votante, por sua vez, menciona o caráter intergeracional da obra:

São onze contos sobre situações cotidianas comuns, **pelos quais qualquer pessoa pode passar**, mas que nos deixam com respiração suspensa e olhar perdido no tempo, como se nos assustássemos com a semelhança entre o que outrora vivemos ou presenciamos e o que agora lemos (LWS, 2013, p. 6, grifo nosso).

Ressaltamos, neste trecho, a afirmação do votante de que o título premiado aborda situações prosaicas e que, portanto, podem ser vividas por qualquer pessoa, o que aponta para um dos aspectos de constituição da ficção *crossover*, cujos temas não se restringem à vivência de uma faixa etária em particular, mas conseguem contemplar questões passíveis de serem experimentadas por qualquer leitor. Outro ponto relevante é a afirmação de que, ao ler sobre os acontecimentos, o leitor poderá se surpreender com a semelhança entre o que já viveu ou presenciou e o que no momento lê. Essa colocação de LWS, a nosso ver, demonstra que o votante se refere ao leitor mais maduro que, ao entrar em contato com as histórias apresentadas por Carrascoza, conecta-se consigo mesmo por ter vivenciado ou presenciado situações semelhantes que se deram na infância ou na juventude, por exemplo. De modo implícito, as considerações do votante revelam que a obra também pode agradar aos leitores adultos em razão da narração memorialística.

As justificativas de IMCV e LPLB, apresentadas a seguir, vão ao encontro das justificativas acima, ambas relacionadas ao fato de que as temáticas e os sentimentos abordados em *Aquela água toda* não se restringem a uma faixa etária específica, mas são comuns a todo e qualquer leitor:

São onze contos que abordam a vida cotidiana de maneira simples, mas não simplista. É possível observar e identificar subjetividades **comuns a todos nós** em sua obra. Os sentimentos descritos com leveza e poesia são **atemporais**. [...] A linguagem é sofisticada, mas passa de forma leve sua mensagem (IMCV, 2013, p. 6, grifo nosso).

Um livro de contos gentis e sensíveis que provocam emoções delicadas e **extremamente humanas**. Um estilo de contar muito agradável que combina concisão com agilidade (LPBL, 2013, p. 6, grifo nosso).

Em relação à construção literária dos textos, os votantes reconhecem a sofisticação da linguagem e se referem a uma “leveza” proveniente do texto verbal, aspecto também mencionado na justificativa de AAM apresentada anteriormente, o que aponta para o fato de que as obras de Carrascoza, sempre muito bem construídas esteticamente, conseguem ser acessíveis a leitores menos experientes, neste caso, leitores em formação, elemento que parece ser importante na avaliação dos leitores-votantes da FNLIJ. Dito de outro modo, as obras do autor alcançam um nível de sofisticação a contento, que não deixa de desafiar o leitor, mas possibilita a sua adesão ao mundo narrado.

Por fim, a última justificativa é a única a mencionar a possibilidade de a obra agradar especificamente aos jovens leitores, tendo em vista a categoria na qual o título foi premiado:

As onze histórias reúnem relatos de primeiras experiências ou vivências marcantes – o primeiro amor, a primeira decepção com um amigo, o encontro com o mar, a mudança de casa. Os temas envolvem a delicada e conturbada convivência entre pais, mães, filhos, suas descobertas, fraquezas, tristezas e surpresas e, certamente, **agradará aos jovens** (GPELL-CEALE, 2013, p. 6, grifo nosso).

Para o leitor-votante, as temáticas provenientes do núcleo familiar poderão aprazer aos jovens leitores. Lembremos que as temáticas familiares estão presentes na história da literatura infantil e juvenil desde o seu surgimento, apresentando as relações delicadas estabelecidas dentro desse grupo social. Por meio da justificativa apresentada por GPELL-CEALE, verificamos que os temas desenvolvidos a partir do seio familiar ainda desempenham papel importante na constituição de uma literatura cujo endereçamento se dá prioritariamente (mas não apenas) ao jovem leitor. Isso reforça uma das hipóteses que sustentam esta tese: a de que as temáticas intimamente ligadas ao núcleo familiar e à memória da infância e da juventude, abordadas por Carrascoza ao longo de toda sua obra, resultam na configuração de uma literatura de fronteira, situada no limite tênue entre a ficção produzida para jovens e a literatura para adultos.

Leya Mira Brander, responsável pelas delicadas ilustrações em papel vegetal, recebeu o Prêmio Ilustradora Revelação. Entre as justificativas dos votantes a respeito dessa premiação, apresentamos a de MB (2013, p. 34-35):

A artista plástica Leya Mira Brander tem sua estreia em ilustração de livros literários infantojuvenis cercada de muitos afagos: um texto excelente e uma cuidadosa produção gráfica. Lembranças me levam aos meus primeiros livros de literatura encapados por mim com papel vegetal. Mira traz esse passado fazendo desse material uma característica de seu trabalho.

A delicadeza do papel vegetal, além de reverberar a delicadeza do texto verbal, proporciona uma sensação de continuidade entre os contos, uma vez que antecipam a próxima ilustração ou deixam entrever a do conto anterior. Além disso, como revela o leitor-votante, o material utilizado por Brander pode evocar lembranças antigas, que somadas às experiências inaugurais presentes nos contos, certamente podem agradar ao leitor mais maduro.

Além do prêmio FNLIJ, *Aquela água toda* também recebeu o prêmio APCA, em 2012, bem como o prêmio Jabuti, em 2013, ambos na categoria “Contos”. Ainda em 2013, conquistou o prêmio *White Ravens*, da Biblioteca Internacional da Juventude (*International Youth Library*), de Munique, na Alemanha. No *site* deste último prêmio⁴⁶, encontramos a resenha do livro:

Os onze contos contidos neste livro abordam **sentimentos que são comuns a todos nós**. Contudo, o autor tem uma aptidão especial para captar o que há de mais frágil em momentos que de outra forma passariam despercebidos. Desta forma, temas simples, como a alegria de estar onde se quer estar, o batimento cardíaco acelerado que se segue a um beijo, o medo do desconhecido, de nós próprios e dos outros, o pulsar da vida nas nossas mãos, ou mesmo o sentimento de indignação por leis injustas que parecem inexoráveis, adquirem uma certa grandeza e profundidade. Cada história é acompanhada por uma ilustração de um objeto ou animal, combinando perfeitamente com o texto. As ilustrações são desenhadas em delicado papel vegetal e algumas são preenchidas com finas folhas de cobre, que também é utilizada na capa do livro (2013, *online*, tradução nossa, grifo nosso)⁴⁷.

⁴⁶ Resenha disponível em: <https://whiteravens.ijb.de/book/1356>. Acesso em: 24 fev. 2023.

⁴⁷ “The eleven short stories contained in this book address feelings that are common to all of us. However, the author has a special aptitude in capturing what is most fragile in moments that would otherwise pass by unnoticed. In this way, simple themes, such as the joy of being where one wants to be, the rapid heartbeat that follows a kiss, the fear of the unknown, of ourselves and of others, the pulse of life in our hands, or even the sense of outrage over unjust laws that seem inexorable, all acquire a certain grandeur and profundity. Each story is accompanied by one illustration of an object or an animal, paired perfectly with the text. The illustrations are drawn on delicate tracing paper and some are filled with thin sheets of copper, which is also used for the cover of the book”.

Destacamos que a resenha também aponta o mesmo fato mencionado nas justificativas de alguns leitores-votantes da FNLIJ: que o livro aborda sentimentos universais, portanto, comuns a todo indivíduo. Não há menção a um destinatário específico, embora seja curioso que, numa espécie de ficha catalográfica do livro, o *site* indique a leitura da obra para leitores acima de 12 anos. *Aquela água toda* é um exemplo emblemático de uma mesma obra premiada em categorias distintas: “Jovem”, pela FNLIJ; “Contos”, pela APCA e pelo Jabuti; e “Jovem”, pela Biblioteca Internacional da Juventude, ratificando o apelo *crossover* que a obra de Carrascoza pode exercer em diferentes contextos, desafiando conceitos estabelecidos pela crítica literária e alargando as possibilidades de configuração de narrativas endereçadas aos jovens leitores.

O segundo livro premiado, também na categoria “O melhor para o jovem”, foi o romance *Aos 7 e aos 40* (2013), que apresenta a história de um personagem em dois momentos distintos de sua vida: a infância, aos 7 anos, e a vida adulta, aos 40. Na justificativa de GPELL, o leitor-votante tece considerações sobre o romance e a premiação na categoria Jovem:

Ainda que o livro não tenha seu endereçamento explicitamente sugerido para a categoria a que concorre no âmbito do Prêmio da FNLIJ, sua indicação, como melhor obra para ‘Jovem’, é altamente justificada. Dessa perspectiva, o romance põe em evidência dois momentos cruciais para os leitores juvenis: o passado infantil que vai sendo abandonado, representado pela vida aos sete anos, e o projeto de futuro que vai se delineando, representado pela personagem aos 40 anos (GPELL, 2014, p. 10, grifo nosso).

O votante, embora reconheça que o romance de Carrascoza não possui o jovem como destinatário específico, considera justificada sua indicação ao prêmio em razão da narrativa abordar duas fases fundamentais na vida dos jovens leitores: a infância, que aos poucos é deixada para trás, e a vida adulta, a qual começa a ser esboçada. Sob essa perspectiva, a compreensão desse votante sobre a obra de Carrascoza condiz com a perspectiva da literatura *crossover*, situada justamente no terreno movediço entre a infância/juventude e o mundo adulto. Além disso, GPELL salienta a presença da dupla perspectiva, sob a qual acompanhamos a narração, elemento apontado por Beckett (2009) na caracterização das obras *crossovers* que compõem o seu *corpus* de análise.

O leitor-votante também menciona a construção do projeto gráfico. A narrativa sobre a vida do menino aos 7 anos se vale da perspectiva do garoto, apresentada pelo narrador na primeira pessoa do singular. O texto se encontra justificado, além de estar situado na parte superior da página em um tom verde-claro. A narrativa sobre a vida desse mesmo protagonista quando aos 40 anos é filtrada pela perspectiva de um narrador em terceira pessoa. O texto se apresenta fragmentado e entrecortado, posicionado na parte inferior da página sobre um tom verde-acinzentado. Para GPELL (2014, p. 10, grifo nosso),

Tal ousadia no projeto tende também a agradar a inquietude comum dos jovens. [...] Em síntese, o trabalho com a linguagem, apresentando imagens poéticas instigantes, bem como a temática e o projeto gráfico-editorial justificam a indicação da obra para o Prêmio da FNLIJ.

Desse modo, na visão de GPELL, a indicação do romance ao prêmio FNLIJ se justifica em razão da abordagem sobre a infância e a vida adulta, das temáticas daí provenientes, da linguagem e do projeto gráfico-editorial. As demais justificativas apresentadas no *site* da FNLIJ não buscam explicar a premiação do romance na categoria Jovem, nem situá-lo dentro do subsistema literário juvenil ou do sistema geral da literatura, apenas ressaltam os aspectos da construção do texto e do projeto gráfico já mencionados nas justificativas do votante acima.

A terceira obra de Carrascoza premiada na categoria “O melhor para o jovem” foi *Catálogo de perdas* (2017), livro de contos produzido a quatro mãos: João Carrascoza escreveu os contos, e Juliana Monteiro Carrascoza fez as fotografias. A obra parte da inspiração de Carrascoza ao visitar o acervo do *Museum of Broken Relationships*, localizado em Zagreb, na Croácia, no qual são reunidos em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro, símbolos de variadas perdas. São 40 narrativas escritas por João Carrascoza e fotografadas por Juliana Carrascoza, a qual criou as fotografias a partir da apropriação de imagens de seus familiares. Em razão do refinado projeto gráfico-editorial, assinado por Raquel Matsushita, das belíssimas fotografias, do íntimo diálogo construído entre texto, imagens e arquitetura do livro no formato catálogo, a obra também foi contemplada com o prêmio FNLIJ GLória Pondé: O Melhor Projeto Editorial, além de finalista do 60º prêmio Jabuti na categoria “Contos”.

Na primeira justificativa apresentada pela FNLIJ, encontramos considerações importantes:

Embora o livro não se destine a um grupo de leitores circunscrito numa determinada faixa etária, o público jovem nele encontrará ressonâncias de sua própria experiência, seja na comovente matéria dos relatos, seja na forma plurissemiótica como ela é apresentada. Possuindo um refinadíssimo projeto gráfico-editorial e sendo marcada por uma escrita que consegue o prodígio de manter a leveza sem jamais perder a profundidade, *Catálogo de perdas* veio para ficar (GPELL, 2018, p. 7-8, grifo nosso).

O leitor-votante aponta que a obra premiada pela FNLIJ não possui um destinatário previamente marcado, porém, considera que o jovem leitor encontrará nela reflexos de sua própria vivência, uma vez que as narrativas abordam os sentimentos provenientes da perda, seja física ou simbólica, além da construção multimodal representada pelos textos verbal e imagético.

Outro leitor-votante, por sua vez, considera que “o leitor depara-se com relatos rápidos, às vezes extremamente curtos, em prosa enxuta, em cuja concisão vislumbra-se exemplarmente a **dor das relações humanas**” (AM, 2018, p. 8, grifo nosso). O votante destaca o poder do *Catálogo de perdas* de representar o sentimento universal que é a dor das relações humanas, não restrito a um grupo etário, mas vivenciado pela humanidade toda. Justificativa um tanto quanto semelhante à de AM é tecida por VA (2018):

A obra desenrola-se em torno de tema pouco usual ao jovem, como a perda e a recuperação da memória estampada nos textos verbal e visual. Contudo, **o mote tem a ver com as relações humanas, sobretudo no cruzamento dos tempos, o que dá ao jovem uma dimensão existencial mais ampla**. A edição é adequada, com projeto editorial caprichado e imagens desdobradas (que dialogam com as palavras) em cores neutras, que remetem ao tema e despertam a curiosidade do leitor (VA, 2018, p. 9, grifo nosso).

Discordamos da afirmação de que a obra de Carrascoza lida com um tema pouco comum ao jovem, a perda e a recuperação da memória, haja vista que o conjunto demonstrativo dos títulos juvenis brasileiros confirma a presença de tais temas em muitas narrativas, diferentemente de décadas anteriores em que ainda eram considerados tabus e, portanto, escamoteados das narrativas endereçadas ao leitor em formação. Dito isso, ressaltamos o trecho destacado na justificativa do votante, pois considera as relações humanas como o ponto de partida do livro,

principalmente no que diz respeito ao tratamento do tempo, que, na visão de VA, possibilita ao jovem uma dimensão existencial mais ampla.

Por fim, *Caleidoscópio de vidas* (2020) foi premiado pela FNLIJ na categoria *Hors-concours*, a qual é concedida a um escritor que já foi premiado ao menos três vezes pela instituição. Infelizmente, não tivemos acesso à justificativa dos leitores-votantes, pois no *site* há somente as justificativas dos prêmios entre 2014 a 2018.

O livro também conquistou a premiação Selo Cátedra 10, instituída em 2016, por ocasião da comemoração dos 10 anos da Cátedra Unesco de Leitura PUC-Rio. Após a leitura das obras enviadas, o GELIJ (Grupo de Estudos em Literatura Infantil e Juvenil) define aquelas que serão premiadas nas categorias Seleção, obras com valor literário, plástico e editorial; Distinção, obras de excelência; e *Hors-Concours*, categoria que premia um livro cujo autor e obra já são amplamente reconhecidos. No *site*⁴⁸, encontramos a explicação sobre a categoria na qual *Caleidoscópio de vidas* foi premiado:

A SELEÇÃO CÁTEDRA 10 indica obras com valor literário, plástico e editorial, considerando temas e gêneros diversos, sem designação por categorias ou faixas etárias, mas atenta, sobretudo, à qualidade artística do diálogo texto/imagem, que torna o livro infantil e juvenil um artefato original indispensável para arte-educação (*online*).

É interessante que a descrição do Selo Cátedra 10 enfatiza a qualidade estética das obras sem concebê-las de acordo com categorias ou faixas etárias, embora seja mencionada em seguida a preocupação com o afinado diálogo entre texto e imagem, importante nos livros infantis e juvenis, evocando a categoria de livros dirigidos à infância e à juventude. De qualquer modo, essa constatação parece querer deixar claro que interessa primeiramente e sobretudo o texto literário, e não as adjetivações que podem acompanhá-lo (infantil e/ou juvenil), o que aponta para o desejo de ratificar a qualidade dos títulos premiados, que, antes de pertencerem a determinados subsistemas, são acima de tudo literatura. Também é importante considerar o fato de que Eliana Yunes é co-criadora da Cátedra Unesco de Leitura e dirigiu o Instituto Interdisciplinar de Leitura da PUC-Rio. Nesse sentido, a perspectiva de uma literatura de fronteira, apresentada por Yunes (2013), parece exercer certa influência na descrição da premiação e na maneira como é apresentada.

⁴⁸ Disponível em: <https://blij.catedra.puc-rio.br/index.php/teste-selo-2019/>. Acesso em: 23 fev. 2024.

Diferentemente da FNLIJ, o site da Cátedra Unesco de Leitura não apresenta as justificativas dos votantes, mas apresenta-nos a Biblioteca de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil (BLLIJ) cujo acervo contém resenhas de obras que o integram, bem como daquelas que são enviadas para avaliação aos selos Seleção e Distinção Cátedra 10. As resenhas são feitas por pesquisadores acadêmicos de diversas universidades, e, a seguir, apresentamos a resenha de *Caleidoscópio de vidas*, produzida por Dinair Fonte:

Três contos delicados e interligados contam a história de uma família carioca de origem humilde, que apesar da miséria e da pobreza, cultiva o amor e a cumplicidade, luta pelo sonho de uma vida melhor. Livro em que o autor diz de forma sensível dos silêncios cheios de presenças e ausências instalados no espaço familiar, onde as dores, aflições e alegrias começam e terminam. Recursos expressivos como poesia concreta, antítese, intertextualidade, e neologismo são utilizados com maestria. O texto, aliado às ilustrações em forma de colagem, construídas com recortes de papel e outros elementos, cria um cenário lúdico, conectando as três histórias que se desenvolvem em tempos diferentes, como um caleidoscópio. À leitura de cada conto é possível ver nascer combinações variadas e de efeito estético da obra literária, causando um impacto único sobre o leitor. Reforçando a ideia de um caleidoscópio, o projeto gráfico do livro é composto por três blocos que se articulam entre si, material e textualmente (Fonte, 2020, *online*)⁴⁹.

A resenha não faz menção ao destinatário da obra, nem a situa dentro de um nicho específico, mas busca ressaltar os aspectos temáticos e formais do texto literário, bem como a construção do projeto gráfico-editorial, que, de acordo com a pesquisadora, poderá impactar o leitor.

Por meio das justificativas e das breves análises realizadas pelos leitores-votantes da FNLIJ, da descrição do prêmio Selo Cátedra, de um mesmo livro premiado por diferentes instituições em diferentes categorias, confirmamos o importante papel que tais premiações exercem sobre o que consideramos literatura juvenil, pois mesmo aqueles livros não destinados especificamente ao jovem leitor acabam sendo premiados em razão do potencial apelo que podem exercer sobre esse leitor, seja em razão das temáticas ou dos aspectos formais. Das quatro obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ, percebemos que duas possuem um destinatário mais marcado, que é o caso de *Aquela água toda*⁵⁰ e *Caleidoscópio de vidas*, e

⁴⁹ Disponível em: <https://bllij.catedra.puc-rio.br/index.php/2020/03/06/caleidoscopio/>. Acesso em: 23 fev. 2024.

⁵⁰ Nossa percepção parte da edição publicada pela Cosac Naify, premiada pela FNLIJ, pois, conforme explicaremos na quarta seção, a atual edição de *Aquela água toda* pela Companhia das Letras, sobretudo pelas ilustrações e características paratextuais, revela um notável apelo *crossover*.

confirmamos isso por meio do projeto gráfico-editorial, das imagens e ilustrações, das temáticas e personagens. Contudo, ambas abordam temas concernentes ao mundo adulto e suas problemáticas, sobretudo aquelas que giram em torno do núcleo familiar, e, justamente por isso, conseguem ter um apelo intergeracional, representado pelas personagens infantis, adolescentes/jovens e adultas.

Aos 7 e aos 40 e *Catálogo de perdas*, embora num primeiro momento possam surpreender por sua premiação na categoria “O melhor para o jovem”, seguem na esteira dos outros dois títulos premiados, envoltos por questões que surgem dentro do seio familiar, pelas epifanias vivenciadas dentro e fora desse grupo, pelas alegrias diante das primeiras iniciações, pelas angústias existenciais, pelas memórias que irrompem nas narrativas. A premiação desses dois títulos abre espaço para a discussão do que hoje denominamos literatura juvenil, demonstrando que, em alguns casos, tais obras se situam nos limites fronteira entre a ficção dirigida ao jovem leitor e a ficção dirigida ao leitor adulto, rompendo em alguma medida com conceitos mais fixos.

Ademais, a premiação pela FNLIJ permite trazer a literatura mais adulta de Carrascoza para dentro do subsistema da literatura juvenil e isso pode se explicar, em parte, porque a legitimidade dessa produção advém da literatura em geral. Assim, todo agente do primeiro campo, e aqui ressaltamos a figura do escritor, possui maior liberdade para intervir no último (Delbrassine, 2006). Isso não significa que a literatura juvenil não possui instâncias de legitimação produtoras de capital simbólico, “mas demonstra claramente qual é a natureza dos vínculos mantidos com o outro campo” (Delbrassine, 2006, p. 48, tradução nossa)⁵¹.

Ao trazer o nome de Carrascoza para dentro do subsistema da literatura juvenil, a FNLIJ viabiliza que essa produção dê mais um passo rumo à sua efetiva legitimação, haja vista o reconhecimento da obra do escritor pela crítica e por tantas outras instâncias legitimadoras e o nome de peso que tem Carrascoza no cenário da literatura brasileira contemporânea. Além disso, confirma que prêmios e resenhas/críticas literárias frequentemente desempenham um papel substancial no *crossover* de romances adultos para o público jovem adulto (Beckett, 2009), uma vez que muitas obras premiadas passam a integrar os catálogos de compras governamentais e, de certa maneira, chegarão às mãos de leitores presentes nos

⁵¹ “[...] mais démontre bien quelle est la nature des liens entretenus avec l’autre champ”.

bancos escolares, leitores muitas vezes diferentes daquele imaginado inicialmente pelo autor.

3.3 As editoras

Entre os quatro livros por nós analisados, dois foram publicados originalmente pela Cosac Naify⁵²: *Aquela água toda* e *Aos 7 e aos 40*. *Catálogo de perdas* foi publicado pela Sesi-SP Editora, e *Caleidoscópio de vidas* pela FTD. Com o fim da Cosac Naify, os dois primeiros títulos foram publicados pela Companhia das Letras, sob o selo Alfaguara. No site da editora, encontramos um resumo de *Aos 7 e aos 40*:

Um dos maiores contistas da atualidade brasileira faz um romance sobre o cotidiano de seu personagem em dois momentos diferentes da vida: aos sete e aos quarenta anos de idade. Na infância, a narrativa é fluida, poética e simples. O roubo de um pássaro no vizinho, uma partida de futebol, o quintal da casa e a relação com o irmão. Já aos quarenta, a narrativa passa a ter uma forma mais fragmentada, mais apropriada para lidar com os acontecimentos dolorosos da vida adulta. Um divórcio, o distanciamento do filho. Mesclando os dois momentos com extrema delicadeza, Carrascoza brinda o leitor com um belo romance que só reforça seu já conhecido talento literário (Companhia das Letras, *online*)⁵³.

Na ficha técnica, também disponível no site, esperávamos encontrar ao menos a catalogação da obra como “ficção brasileira”, cuja indicação consta na ficha catalográfica da edição física, mas só há informações gerais como quantidade de páginas, formato, peso, acabamento, lançamento, ISBN, selo e ilustração.

No site da editora há uma aba dedicada aos livros que compuseram os acervos do PNLD. Constatamos, então, que *Aos 7 e aos 40* integrou o PNLD, em 2020, na “Categoria 2 - 8º e 9º anos”. Na página onde consta o romance, encontramos algumas informações gerais, bem como o Material Digital do Manual do Professor e o Material Audiovisual do Professor. Conseguimos acessar somente o primeiro material, pois o segundo, em formato de vídeo, não pôde ser reproduzido.

O Manual do Professor foi elaborado por Geruza Zelnys de Almeida, vinculada ao Centro de Educação e Documentação para a Ação Comunitária (CEDAC), e nele

⁵² Editora brasileira fundada por Charles Cosac e Michael Naify no ano de 1996 em São Paulo e fechada no final de 2015. Em novembro de 2023, retornou ao mercado editorial sob o nome Cosac, pois o sócio Michael Naify não está envolvido na nova fase da editora.

⁵³ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788556520302/aos-7-e-aos-40>. Acesso em: 27 fev. 2024.

os temas ressaltados são: conflitos da adolescência; sociedade, política e cidadania. Na ficha catalográfica do Manual, o romance de Carrascoza é classificado como “Literatura infantojuvenil”, contrariando a maneira como é apresentado na página do Selo Alfaguara, isto é, sem classificação prévia, bem como na ficha catalográfica da edição física, classificado como “ficção brasileira”. No entanto, o fato é bastante compreensível tendo em vista a seleção da obra para compor o PNLD e sua apresentação aos professores por meio do Manual. Embora a Companhia das Letras não demarque o livro dentro de um nicho específico, no momento em que ele passa a fazer parte da seleção de obras literárias para o PNLD, com chances de adentrar o ambiente escolar, a classificação “literatura infantojuvenil” é bem-vinda, o que apenas confirma a lógica do mercado editorial. Na página de apresentação do Manual, encontramos os itens abordados no material de apoio, os quais apresentamos na íntegra:

- 1. O autor e a obra:** dados biográficos do autor e informações que contextualizem a obra.
- 2. Vale a pena ler este livro:** informações e sugestões que visam motivar o estudante para a leitura.
- 3. Este livro na formação leitora dos estudantes do 8-º e do 9-º anos do Ensino Fundamental:** a relação da obra com os temas propostos, com a categoria e o gênero literário.
- 4. Fazendo a ponte entre o leitor e o livro:** subsídios, orientações e propostas de atividades para a abordagem da obra literária com os estudantes.
- 5. Este livro e as aulas de Língua Portuguesa:** sugestões para o encaminhamento do trabalho antes e depois da leitura.
- 6. Possibilidade interdisciplinar:** orientações gerais para aulas de outros componentes ou áreas para a utilização de temas e conteúdos presentes na obra, com vistas a uma abordagem interdisciplinar (Almeida, 2018, p. 3, grifo do autor)⁵⁴.

O item três é digno de atenção, pois a autora do Manual situa o romance de Carrascoza na perspectiva da literatura *crossover*, recorrendo ao artigo intitulado “Narrativas juvenis: o fenômeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira”, em que as autoras Ramos e Navas analisam *Aos 7 e aos 40* dentro da perspectiva teórica postulada por Beckett (2009). Nas palavras de Almeida (2018):

A leitura de *Aos 7 e aos 40*, por estudantes de 8º e 9º anos, justifica-se ainda pelo fato de a obra estar inserida no fenômeno da literatura *crossover*, cujo principal aspecto é o caráter dual da recepção, ou seja, destina-se

⁵⁴ Disponível em: <http://www.editoraclaroenigma.com.br/pnld2020/aos7eaos40>. Acesso em: 3 mar. 2024.

simultaneamente a jovens e adultos. Ao diluir as fronteiras etárias, a obra de ficção *crossover* faz com que o adolescente consiga ir além da sua identidade psicológica e o adulto também não se sinta infantilizado na leitura. [...] O livro *Aos 7 e aos 40* é um exemplo dessa tendência [de cariz existencial e universos fraturantes], pois aborda temas que foram considerados inadequados para adolescentes, como a morte, o divórcio etc. Além da questão temática, a estrutura da narrativa também se distancia de boa parte das obras da literatura infantojuvenil, geralmente com histórias contadas em uma ordem mais linear e tradicional. Portanto, o romance de Carrascoza impõe desafios aos jovens leitores, contribuindo para sua formação e sua autonomia como leitor (Almeida, 2018, p. 9).

Percebemos que, para validar a qualidade da obra, Almeida (2018) situa a obra no domínio da literatura de fronteira, salientando as temáticas que anteriormente eram consideradas tabus na literatura infantil e juvenil e a forma do romance que, na compreensão da autora, se distancia da estrutura adotada pela maior parte dos títulos oriundos dessa produção. Aqui, gostaríamos de fazer uma ressalva em relação a essa afirmação, pois, basta analisarmos alguns títulos representativos da literatura infantil e juvenil brasileira atual para confirmar as inovações estéticas e certo grau de experimentação, inclusive o uso de anacronia nas narrativas. Reconhecemos os avanços na produção literária endereçada aos jovens leitores comparando-a com os primeiros títulos produzidos dentro desse subsistema, e não em comparação com a literatura destinada ao leitor adulto, pois, por razões que consideram o leitor em vias de formação leitora, o grau de experimentação presente na tessitura narrativa de tais obras busca não se distanciar demasiadamente de um certo nível de compreensão desse leitor, o que poderia impossibilitar a adesão ao universo narrado.

Desse modo, além da premiação pela FNLIJ, o romance de Carrascoza também angariou um lugar no PNLD, ratificando a possibilidade de agradar ao leitor em idade escolar, embora não seja uma narrativa direcionada *a priori* a esse público. Tanto a premiação como a participação no acervo de compras governamentais possibilitam à obra do escritor, sem endereçamento marcado, circular em espaços diversificados e entrar em contato com leitores mais jovens. É com *Aos 7 e aos 40* que a obra de Carrascoza situada no sistema geral da literatura adentra o subsistema da literatura juvenil, mantendo com essa pontos de contato. Ousamos afirmar que grande parte da visibilidade conquistada pelo romance advém de seu destaque e inserção no campo da ficção juvenil, visibilidade que se estende para a figura do escritor. Nesse sentido, os dois campos estão imbricados, o que confirma que não é

possível separá-los (Bourdieu, 2009): por um lado, a presença da prosa carrascozeana no campo da literatura juvenil auxilia na legitimação e no reconhecimento desse subsistema; por outro, o subsistema juvenil lança luz sobre a obra de Carrascoza inserida no sistema geral da literatura e confere destaque à sua produção, principalmente quando de sua participação nos eventos literários e escolares, da produção oriunda da Academia e da crítica literária, o que exemplifica o funcionamento de um sistema literário que se retroalimenta, formando aquilo que Candido (2000) denominou tradição literária.

Em relação à *Aquela água toda*, ainda no *site* da Companhia das Letras, o resumo apresentado nos informa:

Equilibrado e repleto de realismo e sensibilidade, *Aquela água toda* é um dos principais exemplos da força emotiva da prosa de João Anzanello Carrascoza. No conto que dá nome a esta coletânea, um simples domingo de verão na praia se transforma, pelas mãos de Carrascoza, em um exemplo singelo de beleza. Já em 'Passeio', a expectativa por um fim de semana diferente leva toda a família a um estado de excitação e suspense. O primeiro beijo, descrito no conto 'Cristina', vem carregado de todo desejo inocente da primeira juventude. Mas também existem lembranças dolorosas, como a cobrança do aluguel atrasado no conto 'Paz', que incita um jovem garoto a se preocupar com a mãe. Conjunto expressivo da obra de um dos principais contistas contemporâneos, *Aquela água toda* é magistral. Nesta nova edição, o artista plástico e ilustrador Visca compõe algumas imagens que expressam toda a potência e delicadeza das palavras de um dos autores mais sensíveis do país (Companhia das Letras, *online*)⁵⁵.

Percebemos que os dois resumos presentes no *site* da editora vão ao encontro dos discursos dos votantes da FNLIJ em relação à delicadeza e sensibilidade de Carrascoza ao abordar situações extremamente prosaicas, mas que revelam a grandiosidade da vida e suas complexas tramas. Na ficha técnica de *Aquela água toda* constam as mesmas informações citadas anteriormente em relação a *Aos 7* e *aos 40*.

Navegamos pelo *site* da Companhia das Letras e, na página inicial, encontramos as seguintes abas: Ficção, Não Ficção, Infantil, Jovem, Pré-Venda, Autografados, PNLD, Blog. Quando clicamos na aba Jovem, somos direcionados ao selo Seguinte, responsável por publicar livros desse segmento. A publicação de *Aos 7* e *aos 40* e *Aquela água toda* pelo selo Alfaguara confirma a não marcação de um destinatário específico. É importante mencionar que a edição de *Aquela água toda*

⁵⁵ Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/livro/9788556520234/aquela-agua-toda>. Acesso em: 27 fev. 2024.

pela extinta Cosac Naify parece situar a obra, predominantemente, no domínio da literatura juvenil, sobretudo pelas ilustrações de Brander, característica modificada quando da publicação pela Companhia das Letras, a qual confere à obra aspecto menos demarcado em relação ao destinatário.

No *site* da editora SESI-SP, encontramos a obra *Catálogo de perdas* na seção Ficção, seguida de um resumo⁵⁶:

Catálogo de perdas se inspira no acervo do *Museum of Broken Relationships* (Zagreb, Croácia), que reúne em exposições temporárias relatos e objetos enviados por pessoas do mundo inteiro – símbolos catalisadores de suas relações ‘partidas’. Apresenta narrativas diversas de perda escritas por João Anzanello Carrascoza e fotografadas por Juliana Monteiro Carrascoza. A sangrar em dois suportes – em ordem alfabética, mas podendo ser fruídas em qualquer sequência –, as histórias proporcionam uma dupla experiência estética. Este ‘catálogo’ entrelaça, portanto, duas linhas de força: a escrita da palavra e a escrita da luz, o conto literário e a arte visual, a ficção e a fotografia. Uma coletânea sobre perdas definitivas, jamais esquecidas, mas que resulta inegavelmente num ganho humano para o leitor. Esta publicação foi premiada com o Selo Altamente Recomendável FNLIJ 2018 na categoria Jovem (Sesi-SP, *online*).

Esse é o mesmo texto presente na quarta capa da edição física, com a diferença de que no *site* foi acrescentada a informação a respeito da premiação na categoria Jovem pela FNLIJ, o que aponta o intuito de assegurar ao leitor a qualidade da obra e de conferir valor simbólico ao acervo da editora. Na ficha técnica presente no *site*, a obra é classificada dentro do gênero literário “Contos e Crônicas”, diferentemente da classificação apontada pela ficha catalográfica da edição física, a qual enquadra o título como “Catálogos”. Além disso, ainda na ficha técnica, encontramos a seguinte informação sobre a faixa etária indicada: “interesse geral”, o que demonstra o intuito da editora em não restringir a obra dentro de um campo específico.

No *site* da FTD, responsável pela publicação de *Caleidoscópio de vidas*, a ficha técnica possui pouquíssimas informações: código FTD, autores e número de páginas. Ao navegarmos pelo *site* da editora, encontramos a seção “Juvenil”. Ao clicarmos, uma aba intitulada “Literatura infantojuvenil” é apresentada, explicando o funcionamento desse segmento por faixas etárias, conforme apresentamos a seguir:

⁵⁶ Disponível em: <https://www.sesiseditora.com.br/produto/catalogo-de-perdas/>. Acesso em: 25 fev. 2024.

Na Lumisfera, você encontra opções de leitura para atender às necessidades de cada fase da juventude:

- **Livros para crianças de 9 a 11 anos:** Livros que estimulam a imaginação e o amor pela leitura, com histórias que falam sobre **amizade, aventura e descobertas**. Títulos de escritores renomados, como Ana Maria Machado e Monteiro Lobato.
- **Livros para jovens de 12 a 14 anos:** Livros que abordam **temas mais profundos**, adequados para essa idade de **questionamentos e novas experiências**. Romances, contos e poesias que ajudam a refletir sobre a vida e o mundo, de autoras como Marcia Kupstas e Giselda Laporta Nicolelis.
- **Livros para adolescentes:** Obras que desafiam e expandem horizontes, incluindo **clássicos da literatura brasileira** de Machado de Assis, Lima Barreto e José de Alencar, além de livros que abordam temas atuais e relevantes, promovendo **reflexões sobre questões sociais, políticas e culturais** (Ftd, *online*)⁵⁷.

Essa classificação pode ser explicada em razão da própria configuração da FTD, editora criada em 1902 no Brasil, responsável pela publicação de livros literários e didáticos, cujos títulos integram acervos de compras governamentais que são disponibilizados nas escolas. Logo, para atender a essa demanda e auxiliar na seleção das obras que chegarão ao público escolar, a editora apresenta a indicação de livros por faixas etárias. No *site*, também encontramos um resumo da narrativa de Carrascoza:

Em *Caleidoscópio de vidas*, três histórias se conectam pelos laços do afeto na paisagem igualmente bela e triste do Rio de Janeiro. De maneira delicada, o autor apresenta ao jovem leitor o olhar de três gerações sobre as dificuldades e as belezas de uma vida comum. Além de trajetórias tão diferentes, sempre unidas pela esperança, o caleidoscópio remete à paisagem do Rio de Janeiro e seus elementos tão diversos e complexos (Ftd, *online*)⁵⁸.

Embora a ficha técnica de *Caleidoscópio de vidas*, presente no *site*, não indique classificação alguma, quando clicamos na faixa etária “12 a 14 anos”, entre tantas outras obras, encontramos a de Carrascoza. Ressaltamos que, dentro do nosso *corpus* de análise, essa é a única obra classificada como “Ficção: infantojuvenil”, sendo, de fato, a única em que percebemos um endereçamento mais explícito ao jovem leitor, seja em razão do projeto gráfico, das ilustrações em forma de colagens,

⁵⁷ Disponível em: <https://lumisfera.com.br/literatura/juvenil.html>. Acesso em: 03 mar. 2024.

⁵⁸ Disponível em: <https://lumisfera.com.br/led-caleidoscopio-de-vidas.html>. Acesso em: 02 mar. 2024.

das cores quentes e vivas, da diagramação ou da “Carta aos jovens leitores”, escrita por Luiz Puntel, presente após o último conto.

Ainda no *site* da FTD, verificamos que a obra integrou, em 2021, o PNLD destinado ao Ensino Médio. Na página sobre as informações da obra em questão, os temas apontados são: cidadania e a vulnerabilidade dos jovens; além da premiação FNLIJ na categoria Jovem. Diferentemente do *site* da Companhia das Letras, não encontramos no site da FTD um Manual de apoio ao professor sobre a obra integrante do PNLD, mas há um vídeo de apresentação de *Caleidoscópio de vidas* em que um jovem destaca alguns prêmios recebidos por Carrascoza, comenta sobre a narrativa apresentada por meio dos três contos e ressalta aspectos temáticos e formais.

3.4 O escritor

Carrascoza faz parte do *rol* de escritores que afirma não produzir literatura para um público leitor específico, escreve literatura, como afirma nas entrevistas concedidas e nos eventos de que participa. No site da Biblioteca Nacional, em uma entrevista realizada, em 2018, em decorrência de sua premiação na categoria Literatura Juvenil com o livro de contos *Tempo Justo* (2017), Carrascoza foi questionado se escreve para o jovem, ou se não pensa em um público específico, ao que o escritor respondeu:

Eu escrevo histórias sem pensar no perfil do público para o qual elas possam ser destinadas editorialmente. Acredito que um livro de contos, ou qualquer de obra de ficção, possa ser lido tanto pelo leitor iniciante quanto pelo adulto (com maior experiência de vida e de leitura) (Carrascoza, 2018, *online*)⁵⁹.

Sobre o livro premiado, Bia Reis, no blog do Estadão, afirma:

Seu mais recente lançamento, *Tempo Justo* (Editora SM), é daqueles livros que rompem com as classificações etárias adotadas pelo mercado editorial. É catalogado como juvenil, assim como *Aquela Água Toda* (Cosac Naify) e *Aos 7 e aos 40* (Cosac Naify), que podem ser lidos (e amados) por leitores de todas as idades (Reis, 2019, *online*)⁶⁰.

⁵⁹ Disponível em: <https://antigo.bn.gov.br/acontece/noticias/2018/02/entrevista-com-joao-carrascoza-vencedor-premio>. Acesso em: 28 mar. 2024.

⁶⁰ Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/estante-de-letrinhas/o-tempo-justo-de-joao-carrascoza/>. Acesso em: 29 mar. 2024.

Embora *Aquela água toda* e *Aos 7 e aos 40* não sejam catalogados como juvenil, conforme explicamos anteriormente neste trabalho, é interessante o fato de que Reis (2019) indica *Tempo Justo* como uma obra que rompe as classificações de faixa etária impostas pelo mercado editorial e que, junto aos dois títulos mencionados acima, fazem parte do conjunto de livros que podem ser lidos e apreciados por leitores de todas as idades. Em 2017, no site do Jornal Metrópoles, Rômulo Neves publicou uma matéria a respeito da obra de Carrascoza, na seção "Dedo de Prosa", cujos título e linha fina antecipam como a produção do autor paulista está sendo apresentada ao leitor: "Leia Carrascoza, escritor brasileiro de obra inclassificável. Autor paulista é destaque na literatura brasileira contemporânea com livros que fogem de rótulos fáceis". Ao longo da matéria, Neves (2017) explica:

Uma das curiosidades da obra de Carrascoza é que seus livros são difíceis de serem classificados definitivamente em apenas uma categoria ou gênero. 'Aquela Água Toda', por exemplo, que também ganhou o APCA, foi aclamado com o Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil. **Ou seja, as fronteiras não são assim tão claras quando estamos diante de uma boa narrativa.** E isso também acontece com um dos romances que gostaria de tratar hoje: 'Aos 7 e aos 40', de 2013, que também recebeu a indicação 'Altamente Recomendável', do Prêmio Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (Neves, 2017, *online*, grifo nosso)⁶¹.

Notamos que na fala de Neves (2017) está implícito o fato de que uma boa obra é aquela cuja classificação não se dá tão facilmente. O discurso de que a literatura de Carrascoza transgride os rótulos de segmentação surge possivelmente dentro da Academia, sobretudo com o artigo das pesquisadoras Ana Margarida Ramos e Diana Navas – "Narrativas juvenis: o fenômeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira (2015) – e encontra terreno fértil em outros meios, como nos sites de jornais de notório reconhecimento, matérias de divulgação da obra de Carrascoza, materiais de apoio elaborados por professores e disponibilizados no momento de compras governamentais (como mostramos na subseção anterior), corroborando a compreensão da obra do escritor sob a perspectiva da literatura de fronteira.

Carrascoza demonstra comungar da compreensão de leitores como Rômulo Neves e Bia Reis, os quais concebem a obra do autor tão simplesmente como "literatura", desacompanhada dos adjetivos "juvenil" e "infantojuvenil". Em sua participação no *Provocações*, em 2012, apresentado e conduzido por Antônio

⁶¹ Disponível em: <https://www.metropoles.com/dedo-de-prosa/leia-carrascoza-escritor-brasileiro-de-obra-inclassificavel>. Acesso em: 29 mar. 2024.

Abujamra, o escritor já havia comentado sobre o que pensa a respeito da categoria infantojuvenil: “[...] a literatura infantojuvenil na verdade é uma literatura para todos, e o mercado a coloca dentro de um rótulo como se só determinado público pudesse ler aquela história, quando a literatura é feita para abrir caminhos e não para limitar” (Carrascoza, 2012, *online*)⁶².

Podemos compreender a postura de Carrascoza sob duas perspectivas. Por um lado, o escritor está deixando claro que, antes de tudo, escreve literatura, isto é, sua preocupação se volta para a qualidade do texto literário, para a esteticidade que emana do texto ficcional, não havendo, portanto, qualquer perda do ponto de vista do rendimento literário. Ao afirmar que produz literatura para todos, Carrascoza quer ressaltar que sua ficção não nasce a partir de um fator extraliterário – a adequação ao leitor –, fator que leva aos questionamentos sobre a constituição da literatura juvenil, conforme discutimos na segunda seção desta tese. Nesse ponto, concordamos com o autor no sentido de que, antes de ser juvenil, o texto oferecido ao leitor precisa ser literário, mesmo porque dentro do mercado editorial encontramos inúmeras opções de leitura que, catalogadas como juvenil e/ou infantojuvenil, não apresentam atributos que as tornam literárias, são apenas textos que buscam atender à demanda de mercado. Não é porque estamos lidando com a menoridade de um público leitor, neste caso o jovem, que a literatura que lhe é oferecida deve ser de menor envergadura, simplista, com uma linguagem que representa o lugar comum, e é isso que escritores como Carrascoza buscam esclarecer quando afirmam não produzir para um público específico.

Por outro lado, precisamos levar em consideração o conjunto complexo de relações criadas em torno do subsistema da literatura juvenil. Conforme discutimos na segunda seção, trata-se de uma produção em vias de legitimação, atrelada de modo mais ostensivo às forças que regem a indústria cultural, embora parte da produção consiga situar-se ou aproximar-se do campo de produção erudito. Dentro da Academia, foi praticamente a partir da tese de doutorado desenvolvida por Ceccantini (2000) que outros estudos surgiram, fato que se explica em razão de uma ficção relativamente recente no Brasil e pela falta, até então, de uma crítica literária preocupada com a formação do leitor. O texto endereçado ao jovem nasce a partir de um fator extraliterário, cujo destinatário específico desencadeia uma série de temas,

⁶² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=je67DQjOAJk>. Acesso em: 28 mar. 2024.

personagens e formas assumidas pelas narrativas juvenis. Nesse cenário, é comum e até mesmo esperado que os escritores, embora tenham produções explicitamente direcionadas ao leitor jovem, neguem escrever para esse público, pois não desejam que sua obra esteja inserida em um campo em que os fatores extraliterários são mais proeminentes quando comparados aos do sistema geral da literatura. Por tais razões, escritores tentam evitar o constrangimento de estar ligados a um campo de produção considerado “menor” pela crítica, bem como de outras instâncias de legitimação, preferindo que sua produção se vincule ao sistema geral da literatura. Por isso, quando afirmam escrever literatura, estão implicitamente colocando-se no campo da literatura para adultos.

Em uma entrevista concedida à Folhinha, em 2015, sobre o lançamento da obra de contos infantis intitulada *Vendedor de sustos*, o autor reafirma sua opinião, mas apresenta considerações importantes quando questionado se escrever para crianças é diferente de escrever para adultos:

É a mesma coisa. A literatura para adulto é como se fosse um sonho repleto de complexidades. Já a literatura para crianças é um sonho mais feliz, iluminado, divertido, sem tantas dores. Daqueles que você acorda gargalhando. E há espaço para isso, a vida não é só dor. Mas o processo é muito parecido. Trabalho com o mesmo empenho, com a mesma atenção com a linguagem. O ‘Vendedor de Sustos’ é um livro de contos para o qual eu me debrucei com o mesmo afinco que para os contos adultos. Foi muito gostoso fazer essas histórias, que me trouxeram a oportunidade de voltar às pequenas coisas da vida (Carrascoza, 2015, *online*)⁶³.

Há dois pontos importantes na fala de Carrascoza. Primeiramente, embora o escritor afirme que não há diferença entre escrever literatura para crianças e para adultos, ele explica que a segunda é como um sonho com muitas complexidades, enquanto a primeira é um sonho mais feliz e iluminado, sem muitas dores. A complexidade a que Carrascoza parece se referir diz respeito ao nível temático, de modo que as obras endereçadas aos adultos estejam mais intimamente ligadas aos temas difíceis concernentes a essa fase da vida. A literatura cujo destinatário é a criança, na visão do autor, está permeada por uma atmosfera mais alegre. Nesse sentido, salientamos que, se compararmos os títulos infantis aos juvenis e adultos do escritor, notamos, de fato, que os primeiros se situam em um contexto pueril e de fantasia, diferentemente dos juvenis e adultos, os quais apresentam ao leitor

⁶³ Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/folhinha/2015/04/1611437-escrever-para-criancas-ou-adultos-e-a-mesma-coisa-diz-autor-leia-entrevista.shtml>. Acesso em: 2 abr. 2024.

temáticas de cariz mais realista, ligados, portanto, às dores e agruras da vida. Com isso, não queremos dizer que os títulos infantis estão isentos de temas mais duros, pois, a exemplo de *O homem que lia as pessoas* (2007), cujo enredo gira em torno da relação afetiva entre um menino e o pai que morreu em um acidente, tais livros, embora dirigidos a crianças, não escamoteiam assuntos anteriormente proibidos ao leitor infantil. O que queremos salientar é a maior leveza e delicadeza presentes nos livros infantis se comparados aos juvenis e adultos.

O segundo ponto importante presente no discurso de Carrascoza é a afirmação de que se dedica igualmente tanto nos livros infantis quanto nos adultos, com o mesmo empenho no nível da linguagem, ou seja, o escritor reafirma que sua literatura infantojuvenil em nada se difere da sua literatura adulta no que tange ao projeto estético desenvolvido. No “Conversa com Escritor(a)”, em 2021, o autor comenta que estava lendo uma trilogia de obras de Tolstói para leitores de várias faixas etárias e ressalta que os três títulos são bons, pois não sentiu diferença entre o primeiro volume, direcionado para crianças, e o último, para adultos. Carrascoza salienta que não há facilitação na linguagem só para que a criança consiga ler. Desse modo, percebemos que o autor sempre busca ratificar a realidade literária de suas obras endereçadas ao leitor em formação.

Em 2010, em uma entrevista concedida ao Jornal Rascunho, Carrascoza já havia explicado que diferenças percebe entre a literatura infantil e juvenil e a literatura adulta e quais são os desafios ao escrever para o leitor em formação:

A literatura é uma água só, que assume diferentes cores. Talvez a literatura infanto-juvenil seja mais azul, enquanto a adulta, pela sua profundidade, vai se tornando mais escura, às vezes de um azul quase negro. Quanto ao público, escrever é sempre um desafio, inicialmente, para si e, depois, para o outro. Só nos aproximamos do leitor se despejamos vida em nossas histórias, se entregamos a ele textos que respiram aventura humana (Carrascoza, 2010, *online*)⁶⁴.

Notamos que, embora o escritor sempre ressalte nas entrevistas que suas narrativas produzidas para a criança e o jovem não estejam isentas de tristeza, angústia e perdas, ele entende que essa produção está majoritariamente atrelada a um mundo menos pesado, mais genuíno, como ele mesmo afirma no trecho acima, “mais azul”, ao contrário da literatura adulta que, às vezes, é “de um azul quase negro”, isto é, mais sombria no tratamento dos temas e mais densa na complexidade

⁶⁴ Disponível em: <https://rascunho.com.br/entrevista/navegacao-sem-rumo/>. Acesso em: 5 abr. 2024.

narrativa. Por meio das entrevistas concedidas por Carrascoza, constatamos que, apesar de afirmar não haver diferença entre a literatura infantil, juvenil e adulta, as suas falas revelam bastante sobre sua compreensão a respeito de tais produções literárias, e essa compreensão certamente orienta o autor no momento da escrita.

Na entrevista concedida à Folhinha, já citada anteriormente, ao ser questionado sobre o porquê escrever para crianças, o autor diz:

Comecei desde cedo a escrever para crianças. Um dos meus primeiros livros publicados, 'As Flores do Lado de Baixo', era infantil. Às vezes você quer se ater a temáticas mais dramáticas, mas há momentos em que quer algo mais livre, mais solto, imaginário. Isso me leva a escrever para crianças. É algo que gosto de fazer e me diverte muito, como se eu entrasse num universo lúdico, divertido, utópico até. Mas, por outro lado, minha literatura infantil ou infantojuvenil também traz questões como o sofrimento, o aborrecimento, as tristezas. Não é uma literatura de fantasia, alheia à nossa vivência (Carrascoza, 2015, *online*, grifo nosso).

Ora Carrascoza afirma escrever sem pensar no público leitor para o qual suas obras podem ser direcionadas editorialmente, ora admite que escreve para crianças e jovens, bem como reconhece a importância de se fazer presente nas escolas, conforme constatamos na entrevista concedida, em 2019, ao *site* Auroraeco:

No Brasil, para nós [escritores], falar sobre a obra e correr o espaço do universo literário e do circuito escolar eu acho que é importante, para a formação do leitor, para o diálogo com as gerações que vêm vindo, para a difusão da literatura em si, não só da nossa própria obra, da maneira de estar no mundo, porque a literatura também é uma rede de afetos. Eu acho importante cumprir isso, inclusive porque **escrevi muito para jovens, crianças e adolescentes**. Eu abro esse espaço para o diálogo com o leitor, com a crítica e para contribuir para a difusão da literatura, não só da minha obra (Carrascoza, 2019, *online*, grifo nosso)⁶⁵.

O escritor reconhece a importância de estar em contato com seu público leitor, bem como com a crítica, de circular nas escolas, contribuindo inclusive para a formação do leitor, para a difusão de sua obra e da literatura como um todo. Ao mencionar tais fatores, Carrascoza traz à baila o conjunto de elementos intrínsecos ao subsistema da literatura infantil e juvenil, demonstra estar ciente da existência desse subsistema e, por meio de sua fala, percebemos o desejo de que sua literatura se perpetue entre os leitores e dentro da Academia. Nesse sentido, o escritor reconhece a importância que tais relações exercem no que diz respeito à circulação e recepção de sua obra.

⁶⁵ Disponível em: <https://www.auroraeco.com.br/blog/um-amor-eterno/>. Acesso em: 3 abr. 2024.

Mais recentemente, em sua participação no *Conversa com Escritor(a)*, em 2021, quando perguntado sobre como vê os livros catalogados como infantojuvenis, Carrascoza responde:

[...] eu acho que a literatura é para todo mundo. O que esses livros são [é] [...] ilustrados, então eles têm ilustração. Como eu fiz livro de fotografia, ninguém fala que ele é infantil nem infantojuvenil, embora eu tenha até vencido o prêmio da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil na categoria mais alta, que é a jovem adulto. [...] Se você pegar um livro meu [...] que está escrito que é um romance infantojuvenil, [...] um adulto pode ler, ele pode viajar naquilo, e, às vezes, esses livros não são protagonizados por criança, nem por jovem, nem por meninos, eles são livros que têm personagens adultos. Por exemplo, *Zé Traquitana*, que é o livro *Prendedor de sonhos*, é a história de um inventor [...]. Ele [o livro] teve ilustrações lindíssimas de uma artista plástica, Juliana Bollini, e eu acho que muitas das editoras que vendem livros que colocam nessa posição [como livro infantojuvenil] e registram na Biblioteca Nacional, hoje é na Câmara Brasileira, para fazer aquela ficha catalográfica, na verdade, estão colocando um livro ilustrado cuja história pode ir embora sozinha, sem nada (Carrascoza, 2021, *online*)⁶⁶.

Devemos concordar que alguns livros de Carrascoza, pelas ilustrações, parecem realmente facilitar a referida catalogação, mas às ilustrações somam-se aspectos temáticos e formais que confirmam uma literatura que, embora contrarie as afirmações do autor, respeita a adequação ao leitor implícito. Diante das considerações do próprio escritor ficam nítidos dois intuitos: o de assegurar a esteticidade da sua obra quando nega escrever para um público previamente selecionado; e o desejo de ver sua obra dentro do sistema geral de literatura, campo menos marcado por fatores extraliterários, além de já legitimado pelas mais diversas instâncias legitimadoras.

Os discursos que apresentamos nesta seção – dos votantes da FLIJ e demais premiações, das editoras, do material disponibilizado ao PNLD e do próprio escritor – confirmam e auxiliam a construir a concepção de uma literatura de fronteira, representada pelas obras de Carrascoza, que, de difícil catalogação, inserem-se no universo da literatura *crossover*, sobretudo em razão das temáticas familiares e memorialísticas e de uma linguagem que, muito bem construída por meio da prosa poética, é acessível a leitores de diferentes faixas etárias e experiências de leitura. Isso explica, em parte, porque os livros adultos de Carrascoza começaram a adentrar

⁶⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pXW0ooYdXds>. Acesso em: 8 abr. 2024.

o subsistema literário juvenil, além de trazerem com eles a legitimação de que o campo necessita.

Na próxima seção, analisamos os livros premiados pela FNLIJ, por meio de quatro elementos: projeto gráfico-editorial, narrador e foco narrativo, linguagem e temáticas, de modo a explicitar de que maneira a obra de Carrascoza possui potencial para abranger um público bastante heterogêneo, composto por jovens e adultos, situando-se no domínio da literatura *crossover* (Beckett, 2009) e da literatura de fronteira (Yunes, 2013).

4 A LITERATURA DE JOÃO ANZANELLO CARRASCOZA E O ROMPIMENTO DE FRONTEIRAS

Para cumprir nosso objetivo geral, analisamos os recursos formais e temáticos presentes nas obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ, identificando as principais recorrências do *corpus* à luz da ficção *crossover* (Beckett, 2009) e da literatura de fronteira (2013).

A análise de *Aquela água toda* (2012), *Aos 7 e aos 40* (2013), *Catálogo de perdas* (2017) e *Caleidoscópio de vidas* (2019) se dá por meio de quatro categorias: projeto gráfico-editorial, narrador e foco narrativo, linguagem e temáticas. Selecionamos tais categorias de acordo com os principais procedimentos formais e temáticos levantados por Beckett (2009) e Yunes (2013) em suas pesquisas que buscam evidenciar o apelo intergeracional de determinadas obras literárias.

A partir da análise, buscamos evidenciar que elementos promovem um apagamento das fronteiras que separam a literatura juvenil da literatura adulta de Carrascoza, o que pode promover a intersecção entre leitores de faixas etárias distintas. Ademais, almejamos identificar se os leitores jovem e adulto possuem seu lugar assegurado na estrutura de apelo do texto e de que maneira isso ocorre nas narrativas de nosso *corpus*.

4.1 Projeto gráfico-editorial

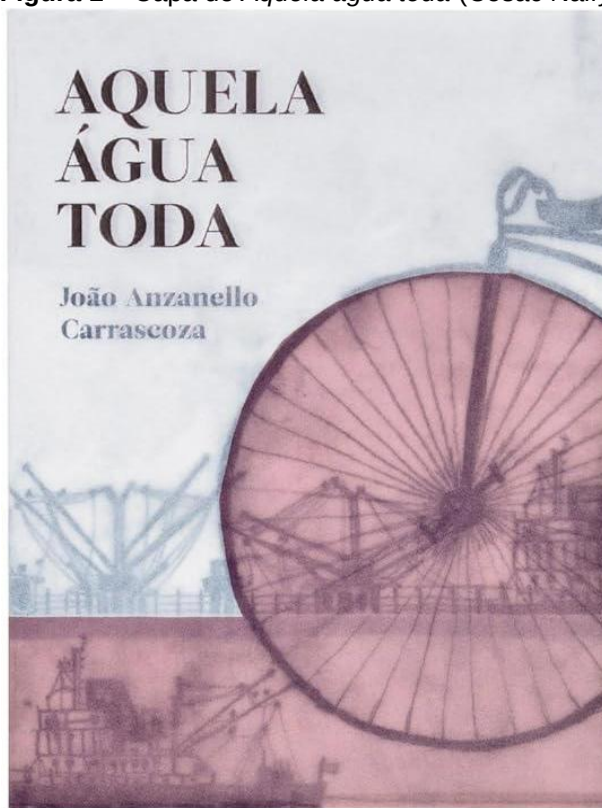
Um livro é construído não somente pela história que conta, mas por todos os elementos que dele fazem parte e auxiliam na construção desse objeto. Nesse contexto, o projeto gráfico-editorial assume notória importância, uma vez que, quando bem elaborado, permite construir significados, estabelecer conexão com o que está sendo narrado, ampliar repertório cultural, romper com o horizonte de expectativa, educar o olhar. Odilon Moraes (2008), escritor e ilustrador, entende o projeto gráfico de um livro como

[...] uma série de escolhas e partidos que definirão um corpo (matéria) e uma alma (jeito de ser) para esse objeto. O que isso quer dizer? Quer dizer que o objeto chamado livro tem um corpo, isto é, forma, tamanho, cor, tato, cheiro (por que não?) etc., que é como ele se apresenta para nós, aos nossos sentidos. Mas ele também vai ser lido. Seu conteúdo, o qual chamei de alma, vai ser revelado à medida que percorremos seu texto, vemos suas imagens, passamos suas páginas, adentramos seu interior, sua atmosfera, os caminhos que ele nos propõe imaginar (Moraes, 2008, p. 49).

Rui de Oliveira (2008) explica que a história de um livro é contada também “[...] pelas vinhetas, pelos espaços em branco, pelas iluminuras e capitulares, pelas tipografias escolhidas, enfim, são muitos os estímulos visuais que concorrem para a narração” (Oliveira, 2008, p. 59). Na sociedade atual, em que somos bombardeados por imagens e sons o tempo todo, os meios de comunicação continuam em expansão, as redes sociais ocupam um tempo significativo da vida dos indivíduos, o objeto livro oferece e até mesmo impõe uma maneira de ler diferente do modo como estamos habituados. Porém, em oposição às imagens e ao barulho incessante de uma sociedade pós-moderna, os livros arquitetados com inteligência, desde sua concepção à sua feitura, exigem do leitor uma pausa em meio a um contexto hipermidiático, um tempo maior para extrair de suas páginas sentidos que estão muito além da superfície textual e das imagens pelas quais rapidamente passamos os olhos. Nesse sentido, “ler de forma consciente e participativa a palavra e a imagem constitui, acima de tudo, um ato de resistência cultural e social” (Oliveira, 2008, p. 44-45).

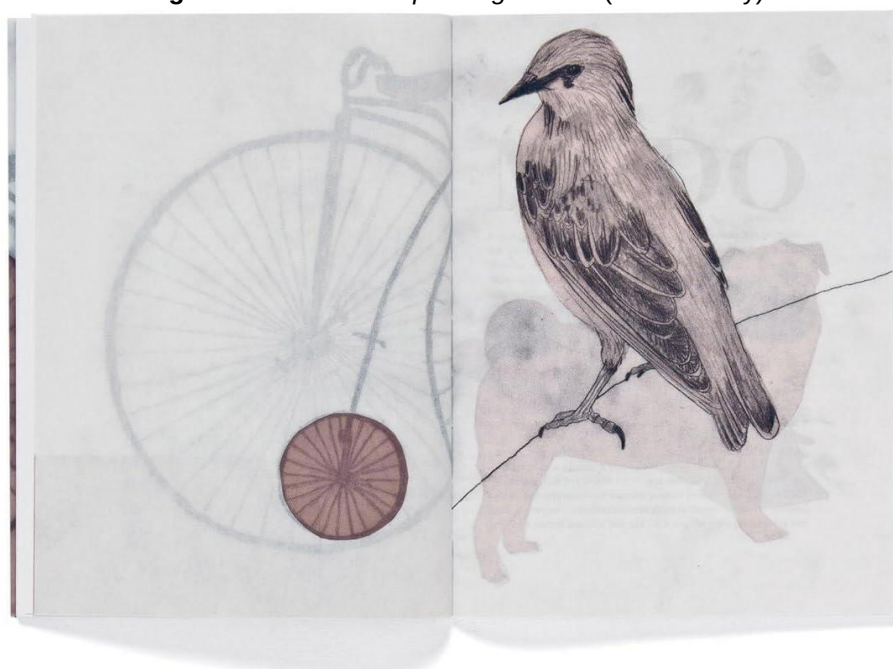
Nesse contexto, *Aquela água toda* é uma obra que requer um olhar bastante cuidadoso e pormenorizado, haja vista a maneira como é arquitetado o seu projeto gráfico-editorial. O livro é envolto em uma *jacket* de papel vegetal (ver Figura 1), material delicado que requer cuidados ao manuseá-lo, demonstrando de antemão a sensibilidade proveniente dos contos, muitos dos quais abordam experiências inaugurais na vida das personagens. Na capa da *jacket*, vemos uma grande roda de bicicleta e, ao fundo, navios ancorados; no canto superior da contracapa, visualizamos parte de uma porta aberta, numa espécie de convite para o leitor adentrar o universo narrado. Na parte interior da *jacket*, estão a figura de um pássaro e a silhueta de um casal de mãos dadas, antecipando algumas das ilustrações presentes no miolo do livro, desenhadas em papel vegetal e algumas preenchidas com finas folhas de cobre, todas relacionadas às narrativas. No miolo, o papel vegetal utilizado permite que, antes de virar a página, seja possível entrever a imagem seguinte, numa relação de contiguidade (ver Figura 2). A experiência sensorial proporcionada pelo papel vegetal é dupla: tato e visão são aguçados durante a experiência de leitura.

Figura 1 – Capa de *Aquela água toda* (Cosac Naify)



Fonte: Carrascoza e Brander (2012)

Figura 2 – Miolo de *Aquela água toda* (Cosac Naify)



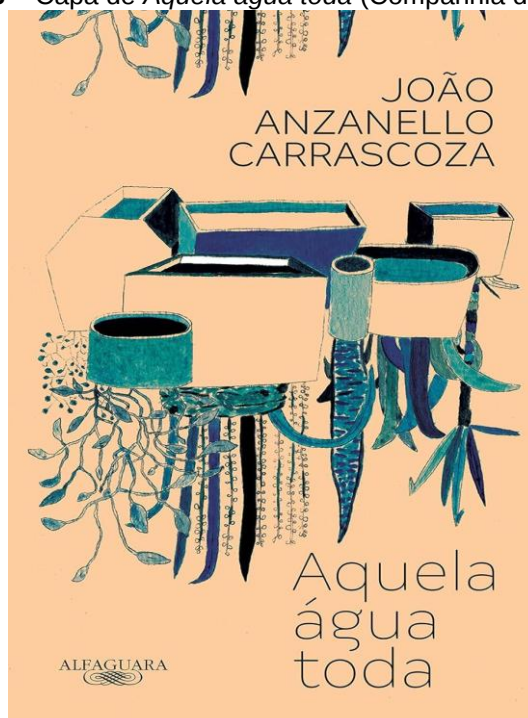
Fonte: Carrascoza e Brander (2012)

A construção do projeto gráfico, desde o material utilizado até as ilustrações de Leya Mira Brander, vai ao encontro do exposto por Oliveira (2008), o qual salienta que

“atualmente é impossível conceber um livro, sobretudo para crianças e jovens, sem considerar seus aspectos formais e até mesmo táteis” (Oliveira, 2008, p. 45). Brander buscou representar a essência dos contos de Carrascoza por meio do que é denominado ao fim do livro, em uma apresentação da artista e das técnicas utilizadas, como desenhos-sínteses. Desse modo, “cada história é representada por um objeto ou animal e, justapostos, criam a sensação de continuidade, como se o episódio narrado fosse parte de toda uma vida” (Sobre, 2012, p. 93). O texto de Carrascoza e as ilustrações belíssimas e delicadas da artista entram em simbiose, como se tivessem sido construídos juntos.

Em 2018, a obra foi editada e publicada pela Companhia das Letras, sob o selo Alfaguara. Nessa edição, as folhas de cobre e o papel vegetal não foram utilizados, uma vez que a proposta do projeto gráfico-editorial é outra. As ilustrações da capa e do miolo foram feitas por Rodrigo Visca (ver Figura 3 e Figura 4), artista plástico e ilustrador que buscou, por meio das 12 ilustrações em aquarela e 11 vinhetas, manter a beleza e a sensibilidade já existentes no projeto gráfico da Cosac Naify, fazendo jus ao lirismo presente nos contos de Carrascoza. É importante mencionar que o tamanho dessa edição difere da primeira, pois possui 18x12cm, formato conhecido como livro de bolso ou *pocket*, também utilizado na edição de *Tramas de Meninos* e nos livros que compõem *Trilogia do Adeus*.

Figura 3 – Capa de *Aquela água toda* (Companhia das Letras)



Fonte: Carrascoza e Visca (2018)

Figura 4 – Ilustrações do miolo de *Aquela água toda* (Companhia das Letras)



Fonte: Carrascoza e Visca (2018)

O formato menor adotado pela Companhia das Letras poderia nos fazer crer que o livro assume mais especificamente seu direcionamento para jovens leitores, porém, essa edição apresenta um projeto gráfico-editorial difícil de separar em categorias distintas. Essa parece ser uma característica importante sobre os livros de Carrascoza para se levar em consideração, característica encontrada em muitos outros livros atualmente editados no Brasil, pois há pouco tempo era possível distinguir um livro para jovens de um livro para adultos com relativa facilidade. Nesse sentido, muitos livros de Carrascoza assumem formatos, cores e tamanhos que contribuem para situá-los na fronteira entre o leitor jovem e o adulto, correspondendo às considerações importantes de Beckett (2009) sobre o projeto gráfico dos livros denominados *crossover*:

Até recentemente, livros para adultos e infantis tinham uma aparência muito diferente. Na maioria dos casos, era possível diferenciar imediatamente um livro infantil de um livro para adultos. Mesmo títulos para jovens adultos eram geralmente facilmente reconhecíveis pela aparência. Essas distinções agora

são, em grande parte, coisa do passado (Beckett, 2009, p. 231, tradução nossa)⁶⁷.

Com isso, não estamos dizendo que atualmente o projeto gráfico-editorial dos livros se tornou homogêneo e muito menos negando a existência de formatos bastante utilizados e consolidados no mercado editorial quando do endereçamento específico de um livro, e aqui podemos mencionar o livro ilustrado ou livro-álbum, geralmente destinado ao público infantil. Nosso olhar se volta, agora, para os livros de Carrascoza que se situam na fronteira entre o leitor jovem e o leitor adulto desde a matéria de que é feita a sua ficção até o projeto gráfico elaborado para tais títulos, os quais, a nosso ver, expressam a impossibilidade de categorizá-los em um nicho específico, contribuindo para situar a obra do autor nos domínios da literatura *crossover*.

Nesse sentido, a Companhia das Letras, no texto de apresentação da contracapa, afirma que “*Aquela água toda* é um livro **para todas as idades**” (Alfaguara, 2018, grifo nosso), salientando o desejo de que a obra não fique circunscrita em uma categoria e possa circular pelo maior número de leitores possível. Esse movimento por parte da editora acontece porque “para posicionar um livro como *crossover*, as editoras frequentemente especificam em algum ponto do paratexto que ele se destina a um público diverso [...]” (Beckett, 2009, p. 232, tradução nossa)⁶⁸. Para além dos elementos formais e temáticos que buscamos analisar ao longo desta seção, não podemos nos esquecer de que o mercado editorial se comporta justamente como um “mercado”, e o intuito de toda editora é que seus livros sejam vendidos, independentemente dos nichos existentes, salientando a necessidade e a importância não apenas do capital simbólico, mas também do econômico.

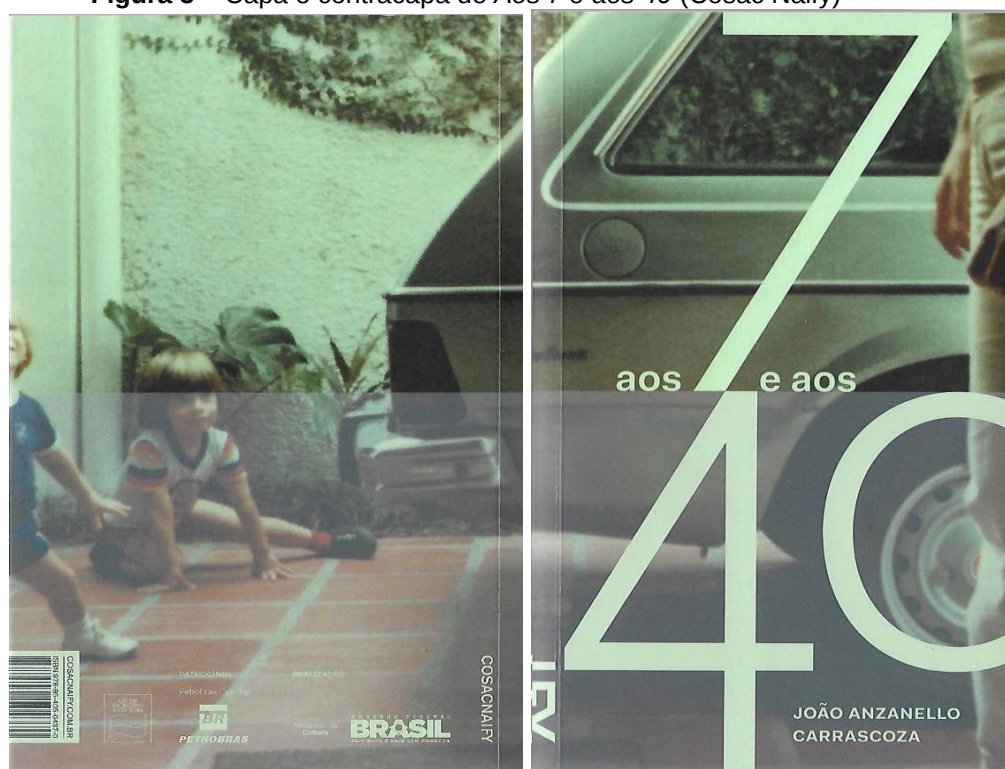
Em *Aos 7 e aos 40*, o projeto gráfico-editorial da edição da Cosac Naify, premiada pela FNLIJ, está intimamente relacionado à história, auxilia sobremaneira na construção de sentidos, não se apresenta ao leitor gratuitamente, e apenas um olhar atento consegue estabelecer as conexões necessárias para que o universo proposto por Carrascoza seja revelado ao leitor. Conforme comentamos anteriormente neste trabalho, o enredo se volta para dois momentos na vida de um mesmo sujeito: a infância, aos 7 anos, e a vida adulta, aos 40. Ao longo dos capítulos

⁶⁷ “Until recent years, adult and children’s books had a very different look. In most cases, it was possible to immediately differentiate a book for children from a book for adults. Even young adult titles were generally quite recognizable by their appearance. Such distinctions are now largely a thing of the past”.

⁶⁸ “In order to position a book as a crossover, publishers often specify somewhere in the paratext that it is meant for a diverse audience [...]”.

da infância, o homem adulto recupera os acontecimentos de sua infância e adolescência por meio do relato memorialístico. A capa e a contracapa (ver Figura 5) já antecipam a história e os acontecimentos do enredo. Na capa, contemplamos parte de um automóvel e metade da silhueta de um homem. A contracapa, por sua vez, mostra o restante da figura do automóvel e, atrás dele, duas crianças, possivelmente meninos. Próximo do final da narrativa, o homem viaja com seu filho para o lugar onde morava quando criança, numa tentativa de se reencontrar, de recuperar aquele tempo. A imagem presente na capa e contracapa ratifica o olhar do homem adulto para seu passado, para o menino que um dia foi, como se contemplasse a si mesmo.

Figura 5 – Capa e contracapa de Aos 7 e aos 40 (Cosac Naify)



Fonte: Carrascoza (2013)

Em sua participação no Paiol Literário, promovido pelo Jornal Rascunho em parceria com o Sesi Paraná, Carrascoza (2013) comenta sobre o projeto gráfico da obra:

A gente acabou ficando com uma capa que tem tudo a ver: um automóvel, que [representa] olhar para trás para ir para frente. Às vezes é preciso olhar para trás, entender a nossa história para dar um passo adiante. E é o que a gente faz num automóvel, num retrovisor. Você precisa dele para olhar lá atrás, ver se não passou dos lugares, ou o que passou, olhar um pouquinho de novo e ver quão bonito era — mas você está indo para frente. Seu olhar, a maior parte do tempo, é para o que está vindo, para o teu presente, para o

domínio da tua direção. E isso é um ir e vir do adulto e da criança. No fim, o tempo todo a gente é aquele que não cresceu e aquele crescido que ainda lembra o tempo de crescer (Carrascoza, 2013, *online*).

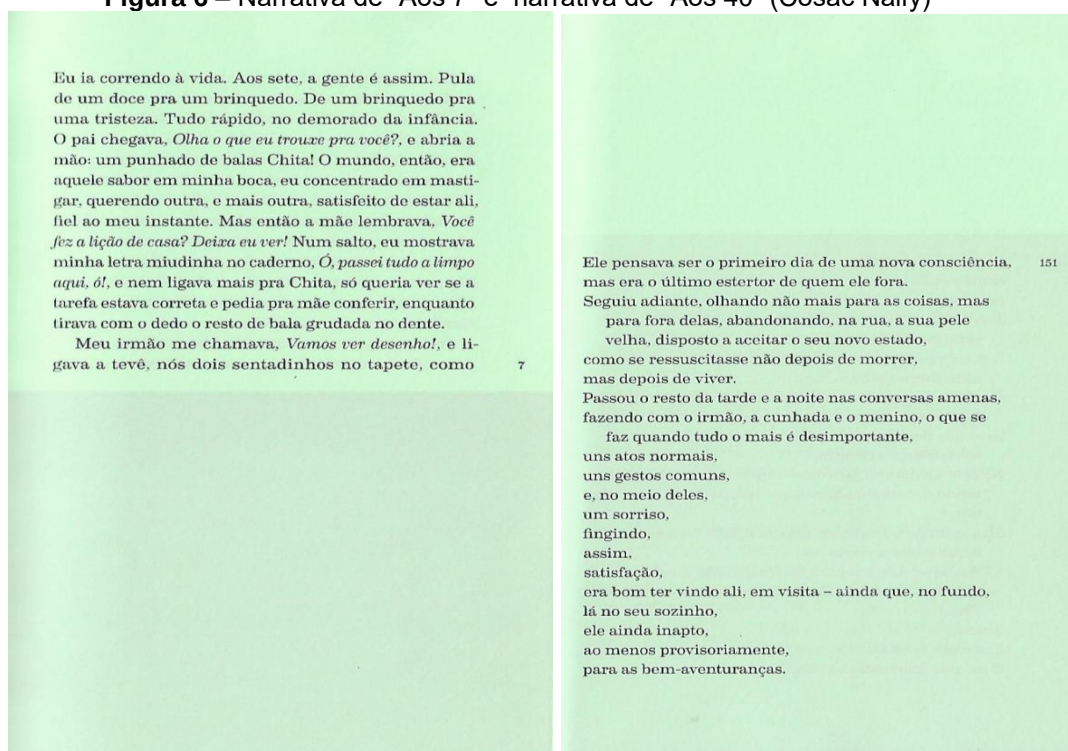
Se é verdade que não devemos “julgar o livro pela capa”, também é verdade que capas construídas com esmero despertam a atenção do leitor. Quando pensamos no livro endereçado a crianças e jovens, isso adquire suma importância. De acordo com Alan Powers (2008), a criança, e aqui nos referimos também ao jovem, desenvolve um vínculo emocional com o livro. Nesse sentido,

A capa pode desempenhar funções diversas nessa conjunção. No caso de um livro ilustrado, ela pode servir de amostra das delícias que virão – uma espécie de janela para um mundo interior, mas não necessariamente a mais rica delas. Num romance juvenil, ela pode ser a única parte do livro impressa em cores e, portanto, a mais envolvente (Powers, 2008, p. 6-7).

No romance de Carrascoza, a disposição do título acompanha a divisão que compõe a narrativa. “Aos 7” é posicionado na parte superior da capa, em um tom mais vivo, correspondente à infância; “Aos 40” se encontra na parte inferior, sobre um tom mais apagado, correspondente ao mundo adulto. Essa configuração assumida pela capa e contracapa também é utilizada no miolo do livro (ver Figura 6). A narrativa que retrata a infância é situada na parte superior da página, na cor verde-claro, cujo texto apresenta-se justificado. A narrativa do homem, aos 40 anos, é situada na parte inferior, na cor verde-acinzentado, em um texto entrecortado, com avanços e recuos, semelhante à estrutura do gênero poema.

A forma do texto e as cores da página estão em sintonia com a história narrada, pois, aos 7 anos, o garoto está descobrindo a vida, vivenciando as primeiras experiências, alegres e tristes, ainda não há o peso das questões existenciais do mundo adulto, afinal, a personagem está trilhando o percurso inicial de sua vida. Isso explica o texto justificado e o verde-claro da página. Aos 40 anos, o homem, cujo casamento não deu certo e os dias são marcados pela saudade do filho, acumula em sua história tristezas, angústias, agruras existenciais em razão daquilo que já viveu, não há mais o ineditismo que marca a infância. É o texto desalinhado, com avanços e recuos, e o tom verde-acinzentado que dão conta de representar o momento da vida em que o homem se encontra. Dito de outro modo, a fragmentação da personagem é transposta para a fragmentação do texto literário.

Figura 6 – Narrativa de “Aos 7” e narrativa de “Aos 40” (Cosac Naify)



Fonte: Carrascoza (2013)

Na edição da Cosac Naify, a elaboração do sumário também é importante (ver Figura 7). Os títulos dos capítulos da vida do garoto estão na parte superior da página, enquanto os títulos dos capítulos da vida do homem adulto estão na parte inferior. Em dípticos, os capítulos funcionam como um processo de espelhamento em que as situações vivenciadas na infância ressoam naquelas vividas pelo homem quando adulto. Desse modo, em vários momentos o protagonista está atualizando impressões, refletindo sobre aquilo que vive atualmente em relação àquilo que viveu no passado. O formato do sumário, disposto horizontalmente, parece mimetizar uma linha do tempo, a qual contempla os diferentes acontecimentos vividos pelo mesmo personagem na infância, e, posteriormente, na vida adulta.

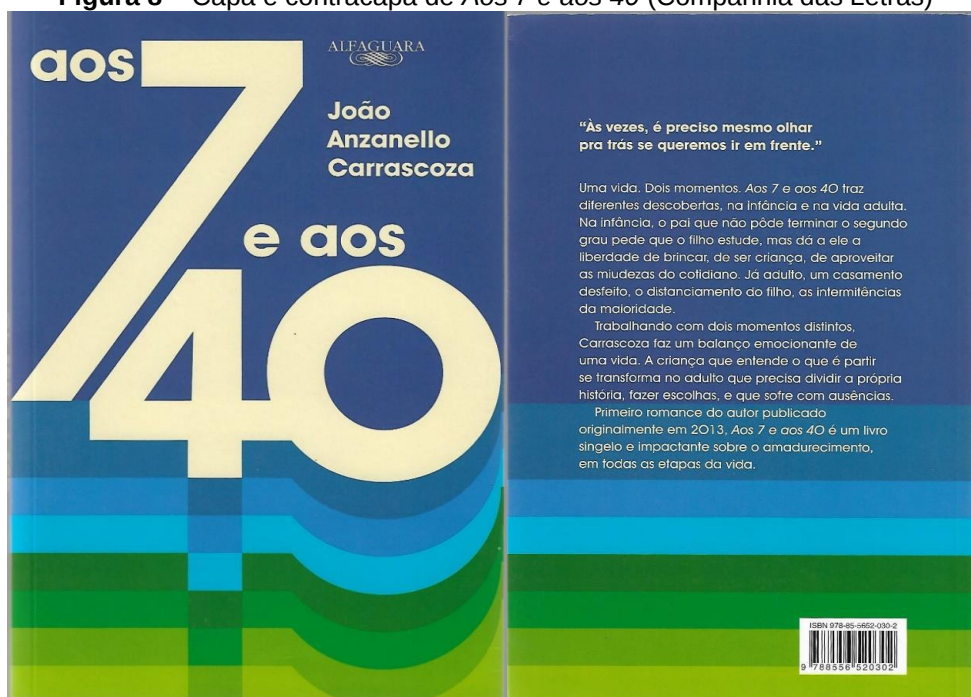
Figura 7 – Sumário de Aos 7 e aos 40 (Cosac Naify)

DEPRESSA 6	LEITURA 22	NUNCA MAIS 46	DIA 66	SILÊNCIO 92	FIM 116
DEVAGAR 12	ESCRITURA 30	PARA SEMPRE 52	NOITE 80	SOM 102	RECOMEÇO 132

Fonte: Carrascoza (2013)

A partir da análise do projeto gráfico-editorial, compreendemos a relevância do *design*, da mancha gráfica, dos elementos paratextuais de um livro. A premiação do romance pela FNLIJ é bastante compreensível diante da composição do romance. Com a extinção da Cosac Naify, o romance foi editado pela Companhia das Letras, sob o selo Alfaguara. Nessa edição, a obra passa por um processo de simplificação do projeto gráfico, com a supressão de elementos importantes para a construção de significados. A capa e a contracapa (ver Figura 8) buscam manter a disposição do título tal qual a edição da Cosac Naify, porém sem a presença da ilustração e sem a diferença de tom utilizado. Abaixo do título há apenas uma gradação de cores – do azul-escuro ao verde-claro –, que pode representar, respectivamente, a amarga realidade do adulto e a alegria e leveza do menino.

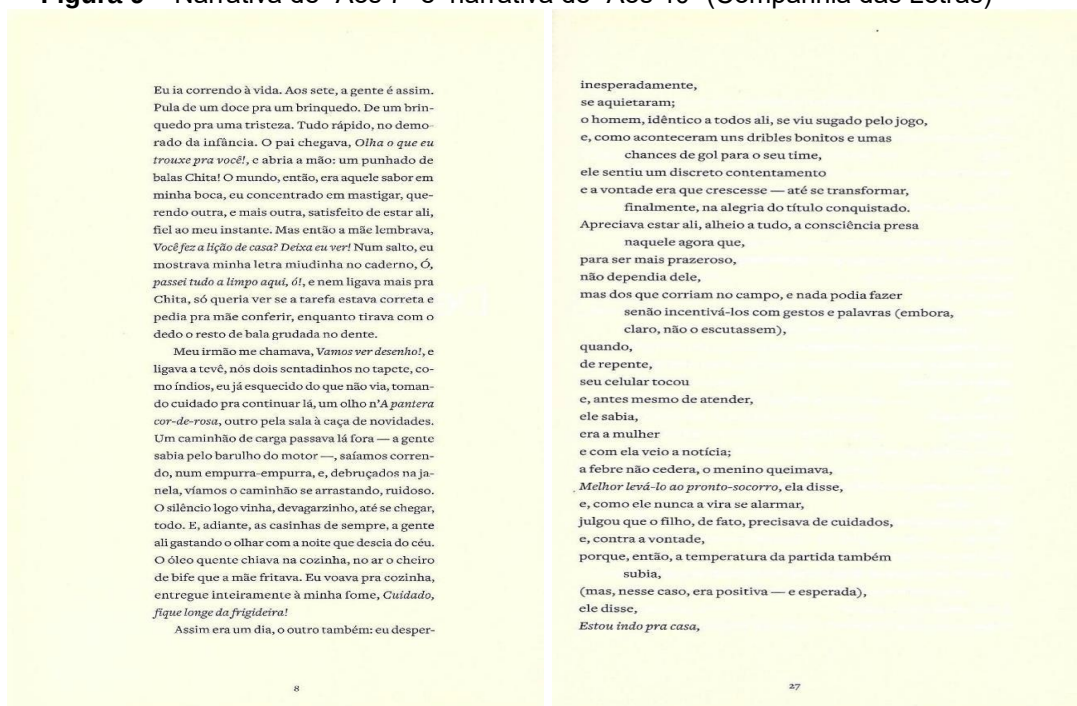
Figura 8 – Capa e contracapa de Aos 7 e aos 40 (Companhia das Letras)



Fonte: Carrascoza (2016)

O miolo também passa por modificações (ver Figura 9). A página não é dividida ao meio e as cores verde-claro e verde-acinzentado desaparecem. Mantém-se o formato do texto: justificado quando retrata a vida do garoto, e fragmentado quando apresenta a vida do homem.

Figura 9 – Narrativa de “Aos 7” e narrativa de “Aos 40” (Companhia das Letras)



Fonte: Carrascoza (2016)

Além da alteração dos elementos apresentados, o sumário também perde a formatação original. Nele, os títulos dos capítulos são dispostos verticalmente, sem remeter a uma linha do tempo. Os títulos dos capítulos da vida do homem aos 40 é grafado em negrito, enquanto aqueles da infância não são. Com isso, a edição da Companhia das Letras apresenta um projeto gráfico pouco atraente, cuja elaboração de significados é mais restrita quando comparada à edição da Cosac Naify.

No bate-papo literário durante o Segundas Intenções⁶⁹, na Biblioteca Parque Villa-Lobos (BVL), Carrascoza comenta que, quando da edição do romance sob o Selo Alfaguara, a Companhia das Letras alegou ser caro manter o projeto gráfico tal qual da Cosac Naify, sobretudo em razão da impressão em páginas verdes. No entanto, sabemos que a Companhia das Letras é uma das maiores editoras brasileiras, com 24 selos dedicados a diversos segmentos. Talvez a editora tenha realizado as alterações paratextuais pensando em um livro que pudesse se aproximar mais do público adulto. Beckett (2009) explica que a escolha do *design* da capa, por exemplo, desempenha um papel decisivo para determinar se o livro atingirá um público diversificado. De qualquer modo, se o alto custo foi o real motivo da simplificação da edição, percebemos que o barateamento da produção implicou na supressão de sentidos da obra e nas possíveis relações que seriam estabelecidas pelo leitor entre o objeto livro e a narrativa apresentada.

É importante dizer que, mesmo a edição da Cosac Naify, premiada pela FNLIJ, distancia-se dos projetos gráficos comumente atribuídos aos livros para o público jovem, pois apresenta um *design* mais sóbrio, sem uma marcação específica em relação ao destinatário. Ainda assim, ao comparar a edição da Cosac Naify e a edição da Companhia das Letras, a primeira – caso ainda estivesse em circulação – apresentaria mais chances de se aproximar de um público que inclui (também) o jovem leitor, não só pela imagem presente na capa e contracapa, mas pela construção do todo. A última edição se distancia ainda mais dos projetos gráficos assumidos pelos livros cujo destinatário é predominantemente o jovem leitor, podendo ficar mais circunscrita ao público adulto.

Os votantes da FNLIJ, na justificativa do prêmio, além de ressaltar os atributos do texto literário, também destacam a diagramação, as cores utilizadas, confirmando a qualidade do projeto gráfico da Cosac Naify, que, somado ao texto, “tende também

⁶⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4l7BWf2iJmw>. Acesso em: 15 abr. 2024.

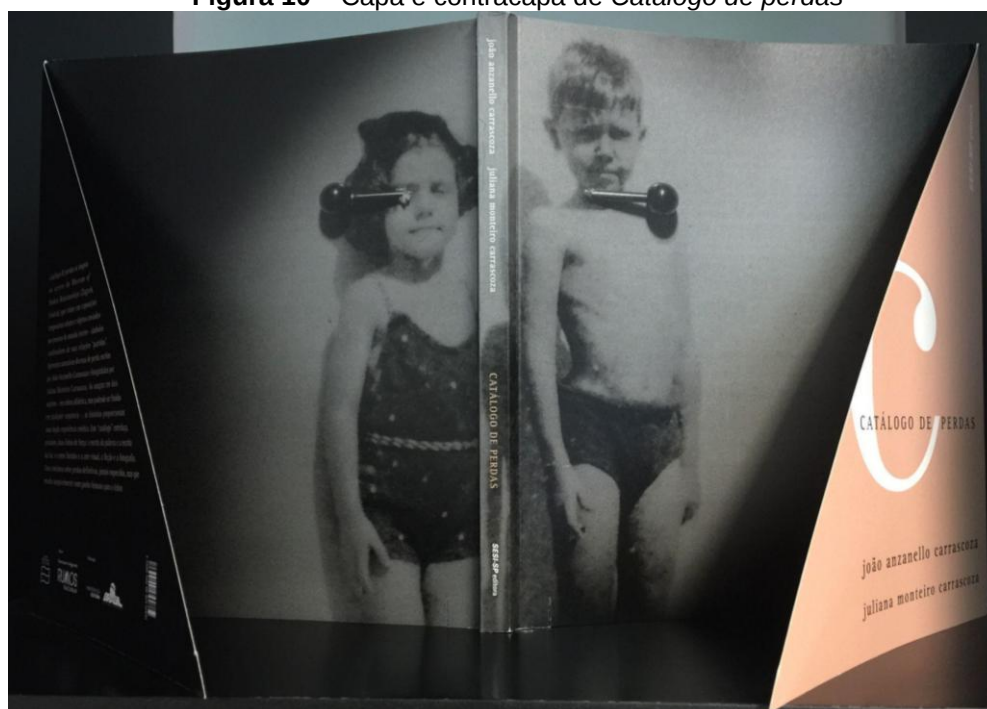
a agradar a inquietude comum dos jovens” (GPELL, 2014, p. 10). Além disso, como a edição premiada não possui um destinatário explicitamente marcado – ao contrário da edição da Companhia das Letras, que parece se voltar ao público adulto –, ela poderia transitar com mais facilidade entre leitores de faixas etárias distintas. Porém, o que os leitores têm à disposição atualmente é a edição da Companhia das Letras, que, embora tenha mantido alguns elementos da primeira edição, não alcança o mesmo efeito de sentido que a edição da Cosac Naify.

Por fim, é interessante observar que o texto de apresentação da contracapa da Companhia das Letras apresenta *Aos 7 e aos 40* como “[...] um livro singelo e impactante sobre o amadurecimento, em **todas as etapas da vida**” (Alfaguara, 2016, grifo nosso), buscando posicionar o livro para todos os públicos possíveis, do mesmo modo como a editora fez na apresentação de *Aquela água toda*, correspondente ao movimento feito pelos editores que buscam marcar um livro como *crossover* em algum lugar do paratexto, indicação “[...] frequentemente feita na sinopse da capa ou da contracapa” (Beckett, 2009, p. 232, tradução nossa)⁷⁰.

O terceiro livro de Carrascoza premiado pela FNLIJ foi produzido a quatro mãos: para o *Catálogo de Perdas*, Carrascoza escreveu os contos e Juliana Monteiro Carrascoza criou as fotografias. O projeto gráfico-editorial, por sua vez, foi elaborado por Raquel Matsushita. A obra é inspirada no acervo do *Museum of Broken Relationships*, situado na Croácia, que reúne relatos e objetos enviados por pessoas do mundo todo, símbolos representativos das mais diversas perdas e relações partidas. Capa e contracapa (ver Figura 10) possuem abas triangulares, que abertas revelam uma fotografia, e, se fechadas, apresentam a sua visualização parcial. As fotografias da capa e da contracapa chamam atenção pela dramaticidade da cena: um *piercing* atravessa o corpo de um menino e de uma menina, fotografias pertencentes ao conto intitulado “Piercing”, em que a irmã, ao perder o irmão em um acidente de moto, guarda o *piercing* dele para si, objeto representativo da perda vivenciada.

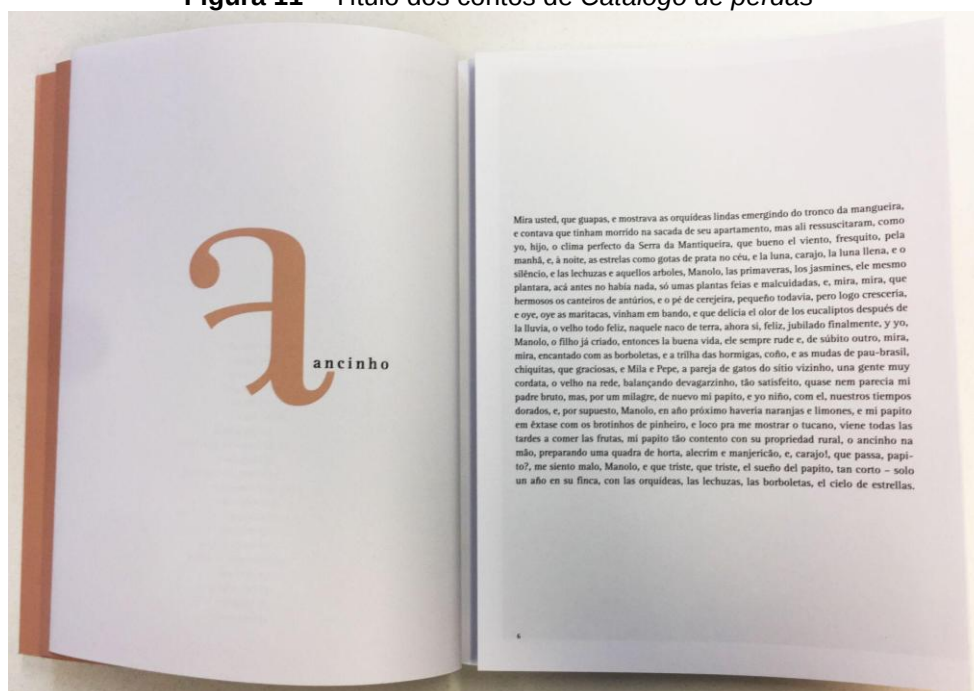
⁷⁰ “[...] frequently done in the blurb on the cover or dustjacket”.

Figura 10 – Capa e contracapa de *Catálogo de perdas*



Fonte: Carrascoza e Carrascoza (2017)

Há uma dobra em todas as páginas do miolo, de modo a preservar a fotografia representativa da perda ficcionalizada pelos autores. O título dos contos sempre é um objeto de suma importância para a narrativa. Primeiro, o leitor tem acesso ao título e ao conto, e, depois, ao desdobrar a página, apreciará a fotografia. Porém, é o leitor quem decide a ordem da leitura: se iniciará pelo texto verbal ou pelo texto não verbal. O belíssimo projeto gráfico busca valorizar a força de ambas as artes, a arte da palavra e a arte da imagem, bem como integrá-las, pois essa força é potencializada quando as narrativas de João Carrascoza e Juliana Carrascoza se encontram. A ausência/perda proveniente de cada uma das histórias também é representada pelas letras que, em grande dimensão e sempre em ordem alfabética junto ao título de cada conto, sofrem um corte transversal e, mesmo com o apagamento de uma parte da letra, é possível identificá-la (ver Figura 11). Além disso, o livro conta com o uso de papel *couché* furioso, resultando em uma impressão gráfica expressiva e potente, o que confirma a qualidade do projeto gráfico-editorial e a preocupação em construir um objeto de arte (ver Figura 12).

Figura 11 – Título dos contos de *Catálogo de perdas*

Fonte: Carrascoza e Carrascoza (2017)

Figura 12 – Impressão em papel *couché* furioso (*Catálogo de perdas*)

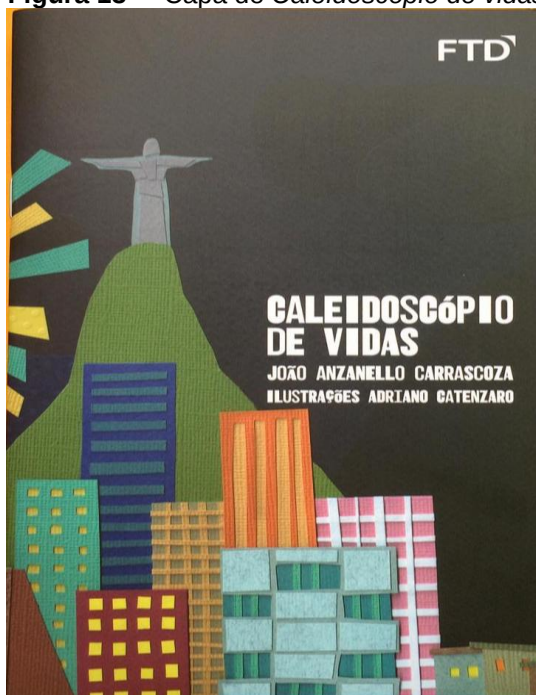
Fonte: Carrascoza e Carrascoza (2017)

Este é um livro que se distancia bastante do aspecto geralmente assumido por livros destinados a leitores em formação. Isso ocorre, também, em grande medida, pela maneira como a temática da perda é apresentada ao leitor, num tom mais “pesado”. Neste livro, embora a poesia se faça presente, característica intrínseca à escrita de Carrascoza, nem mesmo ela parece suavizar em alguns contos o impacto da dureza presente nos relatos sobre as inúmeras perdas guardadas neste *Catálogo*.

Outro elemento composicional que parece concorrer para aproximar a obra do público adulto são as fotografias. Se no lugar delas houvesse ilustrações, talvez o livro poderia se aproximar do leitor mais jovem. Essa constatação é feita por Carrascoza (2021), em um trecho de uma entrevista apresentada anteriormente, e endossada por nós, pois ainda é bastante comum a relação estabelecida entre livros ilustrados e seu direcionamento a leitores em formação. Isso ocorre porque as ilustrações continuam a desempenhar um papel fundamental na determinação do público-alvo de um livro (Beckett, 2009).

Por fim, *Caleidoscópio de vidas*, publicado em 2019, apresenta um projeto gráfico-editorial muito bem elaborado. Com ilustrações de Adriano Catenzaro, trata-se de um livro com duas colagens, uma para a capa e outra para o interior, na qual em cada dobra há uma ilustração referente a cada uma das três histórias que se conectam. Na capa (ver Figura 13), sobre um fundo preto, vemos a estátua do Cristo Redentor, localizada no topo do morro do Corcovado, e logo abaixo há vários prédios coloridos. A imagem representa a camada privilegiada da sociedade, correspondente àquela que aparece na história do menino que vende capas de chuva na praia de Copacabana. Na contracapa, sobre o mesmo fundo preto, visualizamos um lixão, formado por vários recortes coloridos, local em que Maria e José, protagonistas do primeiro conto, vivem e trabalham.

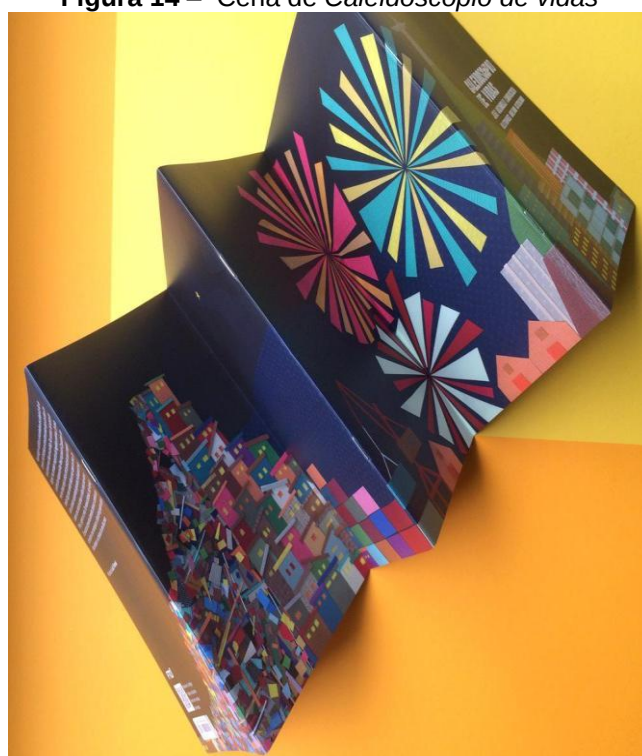
Figura 13 – Capa de *Caleidoscópio de vidas*



Fonte: Carrascoza e Catenzaro (2019)

Ao abrir o livro, as dobras das páginas, desde a capa até a contracapa, formam uma cena (ver Figura 14): podemos ver, respectivamente, o Cristo Redentor, os fogos de artifícios – que explodem no céu em Copacabana na noite de Ano-Novo –, os *containers* empilhados no porto – referente ao local onde o velho estivador trabalhava –, vários barracos pequeninos e amontoados, e colado a eles está o lixão. Na contracapa há um *QR Code*⁷¹ que permite ver as ilustrações em versão animada, o que se torna uma ferramenta interessante e atrativa para jovens que estão constantemente conectados.

Figura 14 – Cena de *Caleidoscópio de vidas*



Fonte: Catenzaro (2019)

Dos quatro livros premiados na categoria Jovem pela FNLIJ, e por nós analisados nesta tese, este é mais direcionado especificamente aos jovens. É, inclusive, catalogado como “literatura infantojuvenil”, diferentemente dos outros três títulos. Esse direcionamento mais explícito se dá sobretudo pelo seguintes aspectos: as ilustrações, o formato do livro, a tipografia colorida em cada um dos três contos (vermelha, roxa e verde respectivamente), a presença de *QR Code*, a publicação pela FTD – editora no Brasil responsável por expressivo número de obras didáticas e

⁷¹ O *QR Code* pode ser acessado no link a seguir: <http://s3-sa-east-1.amazonaws.com/sacd/M20/VIDEOS/M20-2-PEL05-8-01-OAU-001.mp4>.

paradidáticas –, o Suplemento de Leitura, além da presença, ao final do livro, de uma “Carta aos jovens leitores”, escrita por Luiz Puntel, escritor conhecido pelos livros produzidos para a série Vaga-Lume. É importante mencionar que, após essa carta, Carrascoza e Catenzaro se apresentam ao leitor, estabelecendo um diálogo direto com o destinatário, o qual é convidado a assumir seu papel durante a experiência de leitura:

Enquanto escrevia o *Caleidoscópio de vidas*, lembrei-me de que toda família é uma costura de pessoas. Empenhei-me, então, em narrar episódios relacionados a uma família qualquer: vidas únicas, em rotação no cilindro das palavras. Que você, leitor, produza lindas combinações com estes meus vidrilhos (Carrascoza, 2019, p. 70).

Esses elementos textuais e paratextuais confirmam o direcionamento para leitores em formação, distanciando-se das edições de *Aquela água toda*, *Aos 7 e aos 40* e *Catálogo de Perdas*. Desse modo, levando-se em consideração a análise do projeto gráfico do *corpus* desta tese, podemos dizer que *Caleidoscópio de vidas* tem mais possibilidade de circular entre adolescentes e jovens, inclusive nos bancos escolares, até mesmo porque integrou, em 2021, o PNLD destinado ao Ensino Médio, e sua publicação pela FTD é significativa nesse sentido. Entre os outros livros, *Aquela água toda* apresenta considerável potencial *crossover*, e as ilustrações auxiliam bastante nesse processo. Beckett (2009) explica que

As ilustrações obviamente desempenham um papel essencial na determinação do público de um livro. Em muitos países, livros ilustrados, por mais longos e complexos que sejam, costumam ser classificados como livros infantis, mesmo que possam se dirigir a um público *crossover*. [...] A ficção *crossover*, tanto clássica quanto contemporânea, inclui um número significativo de palavras ilustradas. *Alice no País das Maravilhas*, com suas ilustrações memoráveis de John Tenniel, é um dos exemplos mais marcantes (Beckett, 2009, p. 234, tradução nossa)⁷².

Portanto, se considerarmos somente o projeto gráfico dos títulos mencionados, percebemos que *Aos 7 e aos 40* e *Catálogo de perdas* não têm uma demarcação específica em relação ao destinatário, o que pode restringir a sua circulação entre

⁷² “Illustrations obviously play an essential role in determining a book’s audience. In many countries, illustrated books, however lengthy and complex, often tend to be classified as children’s books even though they may address a crossover audience. [...] Crossover fiction, both classic and contemporary, includes a significant number of illustrated words. *Alice in Wonderland*, with its memorable illustrations by John Tenniel, is one of the most striking examples”.

leitores mais maduros. *Aquela água toda*, pelos motivos explicitados ao longo desta análise, encontra-se mais ostensivamente marcada como ficção *crossover*, enquanto *Caleidoscópio de vidas* deve alcançar majoritariamente leitores em formação. A análise dos demais aspectos formais e temáticos, apresentados nas subseções seguintes, demonstrará de modo mais claro como essas obras podem ser lidas à luz do fenômeno *crossover*.

4.2 Narrador e foco narrativo

Aquela água toda reúne 11 contos entrelaçados pelo afeto presente no núcleo familiar e pelas miudezas cotidianas. Assim como no conjunto de sua obra, neste livro Carrascoza consegue demonstrar a grandeza contida nos atos mínimos, prosaicos. As histórias versam sobre as primeiras vivências situadas na infância – o que não exclui vivências dolorosas, como a morte, por exemplo – e sobre experiências ocorridas na vida adulta: o encontro entre um menino e o mar, o primeiro amor, a decepção causada por um amigo, um sábado em família, o esvair da vida de um cão nas mãos de um homem que trabalha com remoção de animais domésticos mortos, a vitória do time de um garoto no campeonato e a perda de seu irmão, um passeio em família, a dívida de uma família, a morte da tia Alda, a mudança de uma família para uma casa nova e a repentina morte da mãe, o pai que precisa se ausentar do seio familiar por um tempo por conta de seu trabalho.

Em relação aos elementos narrador e foco narrativo, ponto central de nossa análise nesta subseção, observamos que Carrascoza escolhe o narrador em primeira pessoa para os contos cuja temática principal é a morte. Isso ocorre em “Mundo justo”, “Vogal” e “Chave”. É também o narrador em primeira pessoa que nos apresenta a experiência do primeiro amor vivenciada por um garoto no conto intitulado “Cristina”. Nesses quatro contos, há um narrador adulto que relembra o passado e, por isso, aproxima-se sobremaneira da criança e do adolescente que um dia foi, presentificando, por meio da narração, fatos longínquos.

A construção do narrador e do foco narrativo é um elemento fundamental nos estudos da narratologia, pois atua significativamente no estabelecimento de sentidos por parte daquele que lê e no maior ou menor grau de aproximação entre o leitor e o universo ficcional, isso porque é o narrador quem organiza o plano narrativo e, de acordo com a posição ocupada, leva o leitor a interpretar os fatos desta ou daquela

maneira, a construir e atualizar significados àquilo que somente tem acesso por meio do narrador. Nesse sentido, “[...] a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de acção neste mesmo mundo” (Aguilar e Silva, 1988, p. 759).

Gérard Genette (1995) traz importante contribuição para os estudos da narrativa ao considerar a perspectiva e a distância como elementos fundamentais constitutivos da visão ou ponto de vista. De acordo com o autor,

Com efeito, pode-se contar **mais ou menos** aquilo que se conta, e contá-lo **segundo um ou outro ponto de vista**; e é precisamente tal capacidade, e as modalidades do seu exercício, que visa a nossa categoria do **modo narrativo**: a ‘representação’, ou, mais exactamente, a informação narrativa tem os seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos directa, e assim parecer [...] manter-se a maior ou menor **distância** daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adoptará ou fingirá adoptar aquilo a que correntemente se chama a ‘visão’ ou o ‘ponto de vista’, parecendo então tomar em relação à história [...] esta ou aquela **perspectiva** (Genette, 1995, p. 160, grifo do autor).

Nesse sentido, ao utilizar o narrador em primeira pessoa, geralmente a partir de uma focalização interna fixa (Genette, 1995), Carrascoza permite ao leitor aproximar-se das personagens que narram e, por meio da alteridade, compartilhar do sentimento por elas vivenciado, seja o encantamento diante do primeiro amor ou a tristeza em decorrência da perda.

E aí, inesperadamente, até mesmo pra mim, eu a abracei. Trêmula, ela me recebeu, meio sem jeito. Depois, soltou-se dos meus braços, me deu um beijo no rosto e saiu correndo. O meu corpo queimava. Atravessei a rua e fui andando devagar, aquela felicidade – **que poucas vezes voltei a sentir** – pulsando forte dentro de mim (Carrascoza, 2018, p. 27, grifo nosso).

Foi, foi naquele tempo que eu descobri, e de lá pra cá, ano após ano, eu só confirmo, é assim, invariável, essa lógica do mundo, se a gente ganha alguma coisa, por mérito ou por sorte, no minuto seguinte, pronto, trem de um lado, trem do outro, como se pra compensar, pra manter os nossos pés bem cimentados na terra, mas eu **ainda** não sabia, nem desconfiava, **era a época de aprender sem ir até o fundo** [...] (Carrascoza, 2018, p. 52, grifo nosso).

O primeiro trecho é de um conto em que o protagonista compartilha com o leitor a sua iniciação diante do primeiro amor, os sentimentos experimentados em razão de seu intenso afeto pela colega de turma, Cristina, que dá nome ao conto. O segundo trecho é do conto intitulado “Mundo justo”, no qual o narrador narra a sua dedicação

ao esporte – e o ponto máximo decorrente disso é a vitória de seu time em um campeonato de basquete – e a morte de Edu, seu irmão, que perde a vida de maneira trágica nos trilhos de um trem. As partes dos trechos por nós destacadas marcam a narração ulterior, demonstram se tratar de um relato memorialístico, apresentando, portanto, a perspectiva que o narrador, já adulto, tem dos fatos passados. Desse modo, é frequente que os narradores atualizem suas impressões a partir do momento presente e antecipem acontecimentos: “aquela felicidade – que poucas vezes voltei a sentir”, “era a época de aprender sem ir até o fundo”, revelando a percepção e a compreensão dos fatos a partir de um “eu” atual, que só agora entende aquilo que, na época, ainda não era possível. Nos contos destacados, o narrador em primeira pessoa é quem melhor seria capaz de atualizar suas impressões, bem como realizar antecipações, isso porque

A narrativa ‘na primeira pessoa’ presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel (Genette, 1995, p. 66).

No segundo trecho destacado anteriormente, o uso da expressão “a gente” e do pronome possessivo “nossos” inclui o leitor na narrativa, contribuindo para aproximá-lo do mundo narrado na medida em que o convida a assumir uma postura ativa e participativa diante dos acontecimentos apresentados. Além disso, o início deste conto – especificamente no trecho “[...] se a gente ganha alguma coisa, por mérito ou por sorte, no minuto seguinte, pronto, **trem de um lado, trem do outro**, como se pra compensar, pra manter os nossos pés bem cimentados na terra [...]” (Carrascoza, 2018, p. 52, grifo nosso) – antecipa, por meio do discurso do protagonista, o acontecimento fatídico responsável pela morte de seu irmão. A menção ao ganho e sua conseqüente perda (os quais representam a vitória do time de basquete e a morte de Edu respectivamente), bem como ao trem somente fará sentido para o leitor ao final da leitura, quando são reveladas as circunstâncias em que se deu a morte do irmão. Nesse sentido, as antecipações no plano do discurso, por meio dos narradores, exigem um leitor bastante atento e disposto a acompanhar o relato memorialístico apresentado.

Nos contos narrados em terceira pessoa, o registro poético aparece bastante marcado na voz dos narradores, carregada de subjetividade e comoção construídas a partir de um olhar atento e sensível para os pormenores da vida cotidiana:

Cortou ondas, e riu, e boiou, e submergiu. Era ele [o menino] e o mar num reencontro que até doía pelo medo de acabar. Não se explicavam, um ao outro; apenas se davam a conhecer, o menino e o mar. E, naquela mesma tarde, misturaram-se outras vezes. [...] O menino comia a sua vivência com gosto, distraído de desejos, só com a sua vontade de mar (Carrascoza, 2018, p. 15).

O homem, o primeiro a acordar na casa, abriu a janela do quarto e deu com o sol já em seu esplendor, envolvendo os espaços com uma grossa demão de luz. Um dia como aquele era quase uma dor de tão lindo, quase não cabia no homem (Carrascoza, 2018, p. 37).

E, como tinham o sábado pela frente, o sol se aderiu, inexorável, a todas as coisas, e as dores estavam adormecidas – **logo despertariam, de modo inevitável** –, eles finalmente, se levantaram da mesa e foram fazer essas coisas que todos fazemos enquanto estamos vivos (Carrascoza, 2018, p. 41, grifo nosso).

O primeiro excerto se refere ao conto que dá título ao livro, *Aquela água toda*, que nos apresenta o grandioso encontro entre um garoto e o mar. Os outros dois excertos são do conto “Grandes feitos”, em que nada efetivamente grandioso ocorre, apenas a vida em seus detalhes mínimos, ordinários. Essa é a “grandeza” narrada: um sábado em família, o desfrutar do tempo ao lado de quem se ama. No trecho destacado do terceiro excerto, ressaltamos a aparição do narrador onisciente, bastante comum nos contos de Carrascoza, que interfere na narrativa para comentar algo e/ou para fazer antecipações, sempre em um tom bastante enternecido. Esse narrador onisciente parece contribuir em grande medida para que o leitor contemple aquilo que lhe é mostrado e, assim como o narrador, seja capaz de se voltar para as banalidades cotidianas e valorizá-las.

Em relação ao uso da cena ou do sumário, para retomar os conceitos explicitados por Genette (1995), é predominante o uso do sumário no conjunto da obra de Carrascoza, e nos contos do livro analisado não é diferente. A utilização do discurso direto, por sua vez, aparece de maneira pontual, como em “Cristina”, “Mundo justo” e “Herança”:

E, quando ela disse, ao sairmos para o intervalo, *Me espera, Me espera*, senti que a escuridão estava se limpando de mim e fui andando pelo pátio, sem pressa, ao lado dela.

Sentamos num banco. *Quer um pedaço?*, ela me ofereceu seu sanduíche, *Não, obrigado. Quer um gole?*, e ela, sim, com a cabeça, *Adoro suco de uva!*, e aí conversamos umas miudezas, nós dois ainda um riozinho, só a nossa história deslizando (Carrascoza, 2018, p. 22).

[...] e aí o Urso montou o time do colégio pra disputar o torneio regional, eu era dos mais novos, mas já bem alto pra minha idade, pernas compridas, *Puxou o seu avô*, a mãe dizia, e o Urso, *Você vai ser o pivô*, e eu pensei, *Caralho, que resposta!* (Carrascoza, 2018, p. 56).

A mulher nada dizia, seus olhos vermelhos já o havia dito; as meninas davam adeus a ele [ao pai]; a maior, fingindo-se de forte, *Tchau, pai*; a menor, *Tchau, papai*, agarrava-se ao seu pescoço, *Volta logo!*; e a ele ocorriam somente as óbvias palavras, *Obedeçam a sua mãe*, as outras, singulares, não as encontrava, nem precisava, aquele aumento de alma era só para ser sentido (Carrascoza, 2018, p. 103-105).

Sempre diferenciado pela tipografia em itálico, o uso do discurso direto no primeiro excerto salienta o surgimento do amor em meio às palavras contidas durante o intervalo da escola, em meio às “miudezas”, palavra utilizada pelo próprio narrador. No segundo trecho, o discurso direto dá voz ao protagonista, que se surpreende ao saber que seria o pivô do time, surpresa marcada sobretudo por meio das gírias utilizadas. Por fim, no terceiro excerto o discurso direto é empregado para que o leitor perceba e diferencie a reação e a postura individuais de cada uma das filhas que se despede do pai. Portanto, o uso do discurso direto é comedido e aparece nos momentos em que o narrador nos fornece uma ideia um pouco mais fixa a respeito das personagens, as quais se deixam revelar especialmente quando têm suas vozes alçadas na narrativa.

Pautados na polifocalização, elemento presente em obras *crossover* (Beckett, 2009), os contos apresentam diferentes perspectivas com as quais leitores de faixas etárias distintas podem se identificar, desde o primeiro conto, que narra o encontro visceral entre o menino e o mar, até o último, cujo foco recai sobre a figura paterna e a saudade que tem de sua família enquanto se encontra fora a trabalho. Ressaltamos, ainda, que ao dar voz às personagens de seus contos, Carrascoza evita o discurso unívoco do narrador onisciente e possibilita que leitores de diferentes faixas etárias possam estabelecer uma relação de proximidade com este ou aquele ser fictício, a depender de seu contexto social e cultural.

Em *Aos 7 e aos 40*, o título do romance revela de antemão um elemento caracterizador de muitas obras *crossover*: a dupla perspectiva adulto-criança (Falconer, 2007, 2009; Beckett, 2009). Nesse caso, a do garoto, aos 7 anos, e desse mesmo personagem, quando adulto, aos 40. É a dupla perspectiva que orienta o leitor

pelo mundo narrado, formado pelas vivências inaugurais do protagonista na infância e por aquelas concernentes à vida adulta.

Estruturados como dípticos, os capítulos revelam um espelhamento entre dois momentos distintos da vida do protagonista, personagem não nomeada ao longo do enredo. O título dos capítulos confirma esse espelhamento: depressa, devagar, leitura, escritura, nunca mais, para sempre, dia, noite, silêncio, som, fim e recomeço. Nos capítulos referentes à infância, é o narrador autodiegético que se ocupa do relato, para retomar a classificação de Genette (1995), ou seja, “[...] o narrador é o herói da sua narrativa” (Genette, 1995, p. 244). O homem, já adulto, narra os episódios de sua infância e adolescência, os quais o marcaram profundamente e atuam continuamente sobre ele. Para isso, utiliza o relato memorialístico a fim de recuperar parte de sua existência: “Eu ia correndo à vida. Aos 7, a gente é assim. Pula de um doce pra um brinquedo. De um brinquedo pra uma tristeza. Tudo rápido, no demorado da infância” (Carrascoza, 2016, p. 8)⁷³.

“Depressa” é o título do primeiro capítulo da obra, enfatizando certa urgência presente na infância, a pressa de viver, a qual é confirmada pelo discurso do homem em suas memórias: “Eu queria crescer logo, trocar a minha pele de criança por uma de homem...” (Carrascoza, 2016, p. 9). São vários os momentos em que se nota a voz desse narrador adulto, como quando reflete sobre sua infância, estabelece comparações ou simplesmente narra os acontecimentos: “Assim era um dia, o outro também: eu despertava, me enfiava no uniforme **e no menino que me cabia [...]**” (Carrascoza, 2016, p. 8-9, grifo nosso); “Eu nem sabia ler a tristeza nas pessoas. **Eu ainda errava no meu olhar**” (Carrascoza, 2016, p. 10, grifo nosso); “O Urso era do silêncio, igual o Seu Hermes, mas quando falava, fazia a gente se melhorar, **eu me lembro bem de suas palavras [...]**” (Carrascoza, 2016, p. 52, grifo nosso).

Embora avulte a voz do narrador adulto, ele relativiza o seu discurso, colando a sua perspectiva à do garoto que um dia foi. É notório, então, como ao longo do romance o narrador traz para o primeiro plano a perspectiva do menino aos 7 anos diante dos fatos:

O pai chegava, *Olha o que eu trouxe pra você!*, e abria a mão: um punhado de balas Chita! O mundo, então, era aquele sabor em minha boca, eu

⁷³ Na análise das obras *Aos 7 e aos 40* e *Aquela água toda*, utilizamos as edições publicadas pela Companhia das Letras, sob o selo Alfaguara, tendo em vista que são aquelas atualmente disponíveis no mercado editorial.

concentrado em mastigar, querendo outra, e mais outra, satisfeito de estar ali, fiel ao meu instante. Mas então a mãe lembrava, *Você fez a lição de casa? Deixa eu ver!* Num salto, eu mostrava minha letra miudinha no caderno, *Ó, passei tudo a limpo aqui, ó!*, e nem ligava mais pra Chita, só queria ver se a tarefa estava correta e pedia pra mãe conferir, enquanto tirava com o dedo o resto de bala grudada no dente (Carrascoza, 2016, p. 8).

O uso do discurso direto é importante para dar voz às demais personagens e ao próprio protagonista, o que revela a construção de um narrador adulto que não adquire uma postura controladora, pois não cerceia a voz das personagens, permitindo inclusive que possamos construir uma ideia relativamente fixa acerca delas. Em outro trecho, é bem perceptível como o narrador adulto busca, por meio das recordações, trazer à tona as percepções que tinha dos fatos quando criança, como quando, a partir de uma afirmação da mãe, inúmeros questionamentos irrompem da mente da personagem:

Achei engraçado aquilo que ela [a mãe] disse, como é que seria ler as pessoas? Meu irmão ficou me olhando, surpreso, eu feito um espelho no qual ele se via, coçando a cabeça. Então eu era um livro, ele outro, minha mãe outro, o pai também? E todo mundo uma escrita, com suas letras, seus pês e bês, seus capítulos? Éramos pra ser folheados, lidos e relidos? (Carrascoza, 2016, p. 18).

Nesse excerto, o narrador adulto quase desaparece, ressaltando a perspectiva do garoto, cujo pensamento é preenchido pelas dúvidas que surgem quando a mãe afirma que um dia ele e o irmão leriam não somente as palavras, mas também as pessoas. Ao rememorar a sua infância, o homem presentifica os acontecimentos por meio da narração, única maneira de recuperar os fatos vividos e ressignificá-los.

Nos capítulos referentes à vida do homem adulto, aos 40 anos, é o narrador heterodiegético o responsável por narrar os acontecimentos, aquele “[...] ausente da história que conta” (Genette, 1995, p. 244). Nessa parte do enredo, o homem vive com a esposa e o filho em um apartamento. O ritmo é mais pausado, permeado pelo silêncio, elemento característico da prosa carrascozeana:

O homem estacionou o carro no subsolo,
pegou a bolsa e o buquê de rosas que comprara de um
vendedor no semáforo
e subiu para o oitavo andar (Carrascoza, 2016, p. 12).

O título do segundo capítulo, “Devagar”, condiz com o ritmo mais lento que recai sobre a vida do protagonista já adulto. A pressa, tão presente na infância, não

mais encontra espaço na vida do homem, que, ao retornar para casa depois de um dia de trabalho e contemplar o filho dormindo, sente o irremediável transcorrer do tempo:

Passou pelo quarto do filho e ficou a observá-lo
dormindo.

Acariciou-o apenas com os olhos, receoso de que
o toque de suas mãos, mesmo de leve, pudesse
despertá-lo.

A vida era devagar.

Poderia ser mais devagar ainda.

Porque o menino logo atingiria o ponto do caminho
onde o homem que ele seria o esperava (Carrascoza, 2016, p. 13-14,
grifo nosso).

O narrador conhece os pensamentos e sentimentos do protagonista, guiado, na maior parte do enredo, pelo ponto de vista do homem. No excerto acima, o discurso indireto livre é utilizado para nos conferir acesso ao pensamento da personagem. A constatação de que “A vida era devagar. / Poderia ser mais devagar ainda” é do protagonista, o qual tem sua voz alçada pelo narrador, tendo em vista que “no discurso indirecto livre o narrador assume o discurso da personagem, ou, se se preferir, a personagem fala pela voz do narrador, e as duas instâncias então vêm-se **confundidas**” (Genette, 1995, p. 172-173, grifo do autor).

É importante mencionar que o adensamento do relato memorialístico outorga um maior nível de atenção e participação do leitor no decorrer do enredo, pois ele é convidado a acompanhar o relato ziguezagueante comum às narrativas memorialísticas, a estabelecer relações e construir sentidos entre os capítulos dos universos infantil e adulto, sobretudo em razão das atualizações feitas pelo narrador. Comumente o protagonista, ao vivenciar um fato no presente, recorda-se de algum fato ocorrido no passado, tendo em vista que “[...] a memória ajusta o passado continuamente ao presente, de maneira elasticamente funcional” (Assmann, 2011, p. 268). Isso acontece, por exemplo, quando o homem presenteia a esposa com flores e, ao constatar que não eram monocotiledôneas, o faz em decorrência de um aprendizado que se deu na infância quando a professora lhe ensinou que as flores dadas para a mãe eram monocotiledôneas.

O relato memorialístico é apontado por Yunes (2013) como uma característica da literatura de fronteira, conforme explicamos na subseção 1.3. Para exemplificar, a pesquisadora cita títulos de Bartolomeu Campos de Queirós, cuja incursão se dá pela

memória, e ressalta o fato de algumas narrativas serem guiadas pelo ponto de vista de um adulto que rememora sua infância. Esse procedimento é amplamente utilizado por Carrascoza não apenas no romance ora analisado, mas no conjunto de sua obra, o que explica a recorrente presença da infância e adolescência na prosa carrascozeana. O artifício da memória⁷⁴ é bastante importante, pois opera na construção de uma literatura que consegue alcançar leitores intergeracionais, uma vez que são contempladas na narrativa questões centrais da infância e adolescência, bem como da fase adulta.

Se nos capítulos iniciais referentes ao homem adulto acompanhamos o cuidado e o afeto entre ele e sua esposa, não demora para que o casamento seja findado. Em uma tarde, quando decide visitar o filho, o foco narrativo adotado permite verificar a distância que agora se impõe entre o homem e a mulher:

[...] assim ele também o fazia,
evitando captar nela,
com seu radar primitivo,
os rudes sinais da distância – a blusa nova, os cabelos
curtos, o relógio com o qual a presenteara no
último Natal.
Sabia que ela, igualmente, adiava ver nele tudo o que
os olhos da convivência diária já não reparavam
mais
– a barba azulando a face, o dedo sem a aliança (Carrascoza, 2016, p. 64).

A construção do narrador heterodiegético nos capítulos dedicados à vida do homem aos 40 anos é bastante significativa. Compreendemos que esse narrador é o mesmo narrador das memórias da infância, ou seja, o homem adulto. Semelhante ao processo de espelhamento existente entre os capítulos, o protagonista narra a sua própria trajetória como se fosse um outro, adotando, para isso, o narrador em terceira pessoa, apenas aparentemente exterior aos fatos narrados. Na realidade, trata-se de um sujeito fragmentado que busca compreender a sua existência por meio do narrador

⁷⁴ Sob a perspectiva teórica de Maurice Halbwachs (1990), entendemos a memória como um fenômeno coletivo e social, ou seja, “[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (Halbwachs, 1990, p. 26). É dessa maneira que, de acordo com o autor, podemos lembrar de fatos e noções de domínio comum, pois nos apoiamos na memória dos outros. Portanto, “diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios” (Halbwachs, 1990, p. 51). Nesse sentido, afirmamos o caráter social e coletivo das memórias das personagens no *corpus* analisado, uma vez que elas são suscitadas em sua relação com o outro, com o meio social, portanto.

heterodiegético, como se assistisse a si mesmo. Nossa interpretação encontra respaldo especialmente em dois trechos da obra:

[...] talvez por estar habituado a ver nos homens
o menino que continham,
assim como **via em si, sempre, o garoto que fora um
dia** [...] (Carrascoza, 2016, p. 81, grifo nosso).

Não, não sabia nem de si – **queria por vezes ser um
outro para se ver de fora**, assistir-se, nas suas ações,
ele que era seus muitos erros – [...] (Carrascoza, 2016, p. 108, grifo
nosso).

Por isso, mesmo nos relatos do narrador heterodiegético as memórias do homem vêm à superfície, personagem complexa, a qual não se reduz aos traços característicos, mas possui “certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (Candido, 1998, p. 60).

O protagonista, quando menino, com sua natural vitalidade, está descobrindo o mundo em suas alegrias e tristezas inerentes, o contato com o outro sempre é revelador, as epifanias surgem diante do aprendizado construído diariamente. Trata-se, portanto, de uma personagem que assume para si o agenciamento diante da própria vida. É sob essa perspectiva que compreendemos a opção pelo narrador autodiegético, pois salienta a postura ativa do garoto no mundo, diante do outro e de si mesmo.

Em contrapartida, quando adulto, constituído por suas fragmentações, dores, perdas e agruras inevitáveis, deseja reencontrar-se com o menino de outrora, contemplar-se de fora, a fim de se “remeninar”. Justifica-se, assim, o uso do narrador heterodiegético, uma vez que possibilita ao homem de 40 anos voltar o seu olhar para si mesmo, porém como se outro fosse. O papel dos narradores e focos narrativos ao longo do romance é fundamental para a construção de sentidos, exigindo do leitor um grau de atenção expressivo para acompanhar a atuação desses narradores, decifrar os silêncios, compreender os lapsos temporais, enfim, preencher os lugares vazios (Iser, 1999).

Yunes e Pondé (1988) salientam a importância de vários pontos de vista para que a obra adquira seu caráter emancipatório, o que garantirá ao leitor maior liberdade diante do texto. Desse modo, a alternância entre narradores e focos narrativos no romance analisado é responsável por promover uma atitude emancipadora por parte

do potencial leitor, haja vista que ele poderá escolher a qual perspectiva aderir. Portanto, livre da atuação arbitrária do narrador, *Aos 7 e aos 40* poderá levar o destinatário a “[...] refletir criticamente tanto sobre o mundo do texto, como sobre seu próprio mundo” (Zilberman, 1982, p. 82).

Nesse sentido, faz-se necessário recorrer ao conceito de leitor implícito concebido por Wolfgang Iser (1996). Esse leitor não se refere ao leitor empírico, “pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condição de recepção, a seus leitores possíveis. Em consequência, o leitor implícito não se funda em um substrato empírico, mas sim na estrutura do texto” (Iser, 1996, p. 73). Partindo do fato de que os textos só possuem realidade plenamente atestada quando o leitor com ele interage, Iser (1996) explica que as condições de atualização do texto estão presentes na própria estrutura textual, de maneira que o leitor possa construir seu sentido. É desse modo que “a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor” (Iser, 1996, p. 73). Sob essa perspectiva, embora o leitor implícito não seja correspondente direto do leitor em seu contexto real, ele “condiciona sim uma tensão que se cumpre no leitor real quando ele assume o papel [do texto]” (Iser, 1996, p. 76).

Nesse sentido, em *Aos 7 e aos 40*, a dupla perspectiva adulto-criança (Beckett, 2009) é um elemento estrutural de suma importância para antecipar e estabelecer a presença do receptor no texto. A perspectiva pueril e inaugural do menino contrasta com as angústias e os dilemas existenciais do homem. Em seu contexto real, o leitor mais maduro se vê representado tanto pela criança que um dia foi, impelido a recordar seu próprio passado, quanto pelo adulto marcado pelas dores e ausências presentes nessa fase. O jovem leitor, por sua vez, cuja saída da infância é recente, também se vê contemplado na narrativa, haja vista que a dupla perspectiva propicia o rememorar de possíveis experiências vividas recentemente e antecipa o tempo vindouro, afinal, o jovem adolescente encontra-se no espaço intervalar entre a criança que foi e o adulto que em breve será, “[...] criatura de duas cabeças, oficialmente autorizado a ser adulto e criança ao mesmo tempo” (Colasanti, 2004, p. 86).

A estrutura de apelo do texto materializa-se, nesse caso, na figura dos narradores e pontos de vista construídos no romance de Carrascoza. Nele, o leitor implícito representa uma posição previamente definida pelo texto, a qual será ocupada, no momento da leitura, por um sujeito real – que, na obra em questão, pode ser tanto o jovem quanto o adulto. Desse modo, a polifocalização, elemento destacado

por Beckett (2009) na configuração de títulos endereçados a crianças, jovens e adultos, confirma-se indispensável para a possível caracterização do romance de Carrascoza dentro do universo *crossover*/de fronteira, marcando o possível atravessamento de leitores de faixas etárias diversas no momento de sua recepção e ampliando o horizonte de expectativas desses mesmos leitores.

Catálogo de perdas, conforme explicado anteriormente, é fruto de uma visita feita por Carrascoza ao *Museum of Broken Relationships* (Museu das Relações Partidas), localizado em Zagreb, na Croácia. Esse museu reúne relatos e objetos enviados por pessoas do mundo todo, representativos das mais diversas perdas enfrentadas pelos indivíduos. Carrascoza escreveu as 40 narrativas e Juliana Carrascoza materializou tais perdas nas fotografias criadas.

As perdas ficcionalizadas ocorrem a partir dos mais diversos motivos e, às vezes, sem motivos aparentes, assim como a própria vida, que não se explica: a morte repentina de um pai, um juiz de futebol que vive acamado em razão da violência física sofrida, uma menina que perde o balão pelo qual esperou tanto tempo, a morte do avô depois de um período acamado, a morte de um garoto atropelado por uma caminhonete, a perda da memória de um homem em decorrência do *Alzheimer*, a morte de uma cozinheira por causa de um assalto, apenas para ilustrar algumas das perdas apresentadas pelo escritor e pela fotógrafa.

Neste livro, como a temática abordada é a perda, prevalecem os relatos na primeira pessoa do discurso. As narrativas contemplam características elencadas por Beckett (2009) em seu estudo: a polifocalização ao longo dos contos, o enfoque sobre diferentes gerações, os temas complexos, as referências intertextuais, os laços familiares e até mesmo as críticas sociais. Além disso, há a perspectiva memorialística e as questões filosóficas, procedimentos apontados por Yunes (2013) na caracterização da literatura de fronteira, os quais serão analisados nas subseções posteriores desta tese.

Em seus relatos, os narradores perfazem o trajeto que se inicia com experiências situadas no período auroral da vida, mais pueril, até aquelas em que a única certeza é a proximidade do fim. Dois contos representam bem essa dualidade: “Balão” e “Bengala”, apresentados um após o outro, como se convidando o leitor a trilhar, nessa mesma sequência, os caminhos percorridos pelas personagens em diferentes etapas da vida.

Durante meses, toda vez que meu pai me levava ao parque da Água Branca, eu lhe pedia um balão. Mas ele sempre me negava com as mesmas, e para mim incompreensíveis, palavras: *você é pequena demais! [...] Então, num sábado, ao entrarmos no parque, eu metida numa saia branca já pronta para ouvir mais um não, vi meu pai se acercar do vendedor de balões e dizer: você cresceu, filha, pode escolher um. Foi um momento tão grande que me assustou toda, me rasgou no rosto um sorriso, me roubou a fala, e eu apenas apontei o dedo para um balão. Caminhei pelo parque, orgulhosa, com meu pai, que pegou minha mão; na outra, eu levava, igual a uma princesa, o tesouro maior do meu reino (Carrascoza, 2017, p. 10).*

Era Natal, meu avô se queixou do joelho, e não tardou para que uma bengala, de castão, estivesse ao seu lado, mais do que eu, para o apoiar dali em diante. Pequenas mudanças se tornaram, de repente, visíveis. [...] Assim, uma manhã, ele não andou mais. E, depois de algum tempo na cama, foi enfim para a campa (Carrascoza, 2017, p. 12).

Nos contos de Carrascoza, a construção do leitor implícito ocorre de modo sensível e sutil, exigindo do leitor não apenas competências linguísticas, mas sobretudo disponibilidade afetiva e introspectiva. No primeiro trecho, pertencente ao conto “Balão”, o texto se estrutura a partir da perspectiva da criança e espera que o leitor seja capaz de recordar ou imaginar a magnitude emocional de pequenos acontecimentos presentes na infância. O discurso direto usado na fala do pai, “você cresceu, filha”, marca uma transição subjetiva – da infância para a percepção de autonomia, ou, neste caso, a capacidade de lidar com a perda que se delineia assim que a menina ganha o balão –, e o leitor implícito precisa reconhecer essa densidade simbólica na curta frase proferida pelo pai, buscando preencher os vazios imputados pelo texto. Nesse conto, projeta-se um leitor capaz de compreender os ritos simbólicos da infância e de reconhecer, nas pequenas ações cotidianas, a construção da subjetividade e do afeto.

Já no segundo excerto, referente ao conto “Bengala”, o qual aborda a doença e a morte do avô, é convocado um leitor maduro, que saiba lidar com o não dito e com a economia narrativa típica de situações-limite, como o envelhecimento e a perda. No trecho, a menção a “pequenas mudanças”, feita com economia narrativa, sinaliza a iminente perda se instalando nas entrelinhas, em silêncio, cuja compreensão deve ser construída, paulatinamente, pelo leitor.

Ambos os textos exigem um leitor atento aos silêncios e aos detalhes, disposto a preencher os vazios textuais com suas próprias emoções e experiências de leitura e de vida, característica fundamental dos conceitos de lugar vazio e leitor implícito, conforme delineado por Iser (1996, 1999). Assim, Carrascoza mobiliza um horizonte

de expectativas voltado a leitores que se conectam com a delicadeza da linguagem e a complexidade das emoções humanas.

Em outros contos do livro o leitor implícito projetado pela estrutura de apelo do texto parece convocar um leitor com mais experiência de vida, como no conto intitulado “Chá de camomila”, transcrito na íntegra a seguir:

Minha mãe não sabia nada das leis da física, nem das diferenças epistemológicas entre os ritmos musicais, nem dos motivos da crise econômica do país; minha mãe não sabia nada da doutrina marxista, nada do liberalismo, nada da pós-modernidade, nada da teoria crítica da Escola de Frankfurt, nada da diáspora africana; minha mãe não sabia nada de construtos, procedimentos metodológicos, protocolos de análise e referências bibliográficas; minha mãe não sabia nada de exame de qualificação, de tese de doutorado, de livre-docência, de relatório Capes. Mas ela sabia muito de mim. Quando eu voltava da faculdade, com aquela pilha de livros, desanimada, entediada, revoltada, ela me fazia uma xícara de chá de camomila. Colocava-a à minha frente e permanecia em silêncio, a me mirar com seus olhos de mar aberto (Carrascoza, 2017, p. 24).

O conto abre com uma longa enumeração de saberes teóricos e acadêmicos. Essa enumeração exige que o leitor saiba que esses termos pertencem ao discurso universitário e compreenda o tom irônico e afetuoso da narradora ao contrastar o “saber formal” com o “saber afetivo” da mãe. É importante observar que a narradora não desqualifica o conhecimento formal, mas relativiza sua centralidade, de modo a esboçar uma crítica ao excesso de valorização da racionalidade no mundo contemporâneo, convidando o leitor a pensar sobre outros modos de saber. O gesto simples e silencioso da mãe – oferecer o chá e um olhar acolhedor – convoca um leitor sensível às experiências humanas e disposto a refletir sobre a centralidade dos afetos na constituição do sujeito. Nessa perspectiva, o leitor implícito é aquele que, embora imerso em práticas acadêmicas, seja capaz de reconhecer e valorizar formas de sabedoria que escapam à lógica científica, evidenciando um horizonte de leitura que articula criticamente razão e afeto.

Por fim, mas não menos importante, várias histórias exprimem experiências que se aproximam (também) do leitor em formação, como é o caso do conto intitulado “Bike”:

Eu não sei como é que se conta uma história, muito menos minha história com o Nando, ou a história dele comigo, eu só sei contar se eu estiver de novo lá, eu e ele com as nossas bikes, a gente naquela descida, quase perdendo o fôlego de tanto vento no rosto, a gente rindo com a velocidade que aumentava, aquela algazarra de meninos, eu gritando, o Nando também,

e aí o barulho atrás de nós, o barulho mais forte, e aquela caminhonete passando a toda, e aí eu não sei se foi o para-choque da caminhonete, se foi o vento, se foi a distração do Nando, o pé dele se soltando do pedal, o Nando prestando mais atenção na própria alegria do que na caminhonete, e aí o Nando cortando meu olhar grudado nas árvores lá adiante; e aí o Nando no chão, seu corpo esmagando o asfalto com toda força [...] (Carrascoza, 2017, p. 16).

A voz narrativa em primeira pessoa evoca a perspectiva de uma personagem que revive a perda de um amigo de infância. O vocabulário oralizado e fragmentado acentua a dramaticidade da cena, aproxima o texto da fala cotidiana e busca incorporar a rapidez com que tudo aconteceu. Por um lado, a possível identificação de leitores adolescentes e jovens se dá especialmente naqueles que já tiveram amizades marcantes, vivenciaram a euforia advinda da “algazarra de meninos”, bem como a dor do luto. Por outro, ao articular uma memória de infância em tom afetivo e trágico, com uma linguagem simples, mas não sem densidade, Carrascoza oferece uma história capaz de tocar profundamente os mais diversos leitores de acordo com seu repertório e sua vivência, ultrapassando rótulos etários.

Portanto, embora *Catálogo de perdas* não seja um livro originalmente destinado ao leitor em formação, o adolescente pode encontrar nele temáticas e formas que lhe propiciam expandir seu horizonte de expectativas, além da possibilidade de ver representadas suas perdas (simbólicas e concretas) e dores. A premiação pela FNLIJ evidencia, nesse sentido, a pertinência do título para o jovem leitor. O leitor mais maduro, igualmente, encontra na obra um convite para ressignificar relações e o emaranhado de sentimentos, por vezes contraditórios, provenientes delas. O adulto, cujo percurso existencial trilhado é um tanto mais extenso do que o do jovem adolescente, vê-se diante de “[...] uma coleção de ausências. Coleção que só se amplia ao longo da vida” (Carrascoza, 2017, p. 3).

Caleidoscópio de vidas apresenta-nos três histórias interligadas, que, se não fosse a divisão, poderia muito bem se tratar de uma única história situada em momentos e lugares diferentes. São três contos: “Os catadores”, “O menino das capas de chuva” e “O velho estivador”, também entrelaçados aos afetos familiares e às agruras cotidianas. No primeiro conto, conhecemos Maria e José, casal que passa os dias trabalhando em um lixão do Rio de Janeiro, local onde reside. No segundo, é narrado um episódio vivenciado pelo filho do casal, menino que vai à praia de Copacabana, na noite de Ano-Novo, para vender capas de chuva. O último conto, por sua vez, apresenta-nos Theo, um velho estivador aposentado, pai de Maria e avô do

garoto, que aproveita o sábado para tocar em uma roda de samba e visitar a filha, o genro e o neto.

Logo de início a obra apresenta um elemento caracterizador de narrativas *crossover*: o foco em diferentes gerações (Beckett, 2009). O leitor acompanha quadros de acontecimentos da vida de personagens que pertencem a gerações diferentes – mãe, filho e avô –, conectadas pelo laço familiar que as une. São como um caleidoscópio, constituído de fragmentos da vida de personagens díspares situadas em espaços e tempos distintos. O enfoque sobre diferentes gerações, sob a perspectiva da ficção *crossover*, contribui para o apelo intergeracional da obra, na medida em que pode agradar a jovens e adultos. Embora esse seja um recurso muito importante, conceber um título sob o conceito de literatura *crossover* envolve a análise de outros elementos intrínsecos à obra literária, por isso, voltaremos nosso olhar para a figura do narrador, o qual apresenta características que nos parecem interessantes para pensar a sua construção em paralelo com o possível leitor implícito projetado pela obra.

Os contos são narrados pelo narrador heterodiegético, cuja voz aparece mais frequentemente, com focalização zero (Genette, 1995):

[...] e Maria, do lado contrário,
daquele mar malsão,
também regressa para casa
(mas antes
se volta para si mesma,
que lá, no aterro,
ela, ou qualquer outro,
só pensa nas coisas
que vê e de que se apodera,
a mulher que Maria é
a abandona
quando ela está
ciscando
entre os dejetos),
ela vai chegar primeiro que José,
que segue no seu passo
de cansaço [...] (Carrascoza, 2019, p. 6-7).

É frequente o uso de parênteses para expressar algum comentário ou explicação do narrador, como quando José teve conhecimento de um bebê morto que chegou ao lixão: “(José recordou do que se dera, à tarde, no aterro.)” (Carrascoza, 2019, p. 8); ou quando o narrador está apresentando Theo, o velho estivador, ao leitor:

Theo é só mais um homem

que desperta nesse dia,
 dos incontáveis que estão, agora,
 acima da terra,
 a dar corda nas linhas
 cuja história são deles,
 uma parte de autoria própria,
 (o nosso livre-arbítrio)
 outra parte, alheia a nós,
 (a divina providência?) (Carrascoza, 2019, p. 43).

Embora nessa obra as intromissões do narrador sejam mais expressivas, não se trata de uma figura que cerceia a voz e os pensamentos das personagens, tampouco de um narrador tendencioso que poderia influenciar ou direcionar a interpretação do leitor sobre o plano diegético e as personagens. Podemos afirmar isso em razão de dois recursos utilizados: o discurso direto e a recorrente inserção do leitor na narrativa por meio da voz do narrador que, ao tecer comentários, cria uma sensação de proximidade com o interlocutor, como se compartilhasse diretamente com ele suas percepções. Isso acontece, por exemplo, no início do segundo conto, quando o narrador busca situar o leitor: “E, agora, **estamos** em outro tempo – e lugar [...]” (Carrascoza, 2019, p. 19, grifo nosso). O uso da primeira pessoa do plural permite uma proximidade entre narrador e leitor, esse convocado a participar da história. Outros trechos significativos ocorrem em três momentos: quando o menino continua na expectativa de vender as capas de chuva, no instante em que o narrador realiza uma antecipação no plano do discurso e quando o garoto percebe que só resta meia hora para o novo ano:

Mas o menino não sabe
 qual será o ato seguinte de sua história
(nem nós sabemos da nossa)
 e continua com seu produto à venda,
 até porque um relâmpago,
 um apenas,
 mesmo que remoto no horizonte,
já sabemos,
 poderia mudar a sua sina,
 gerando uma inesperada procura
 por suas capas de chuva (Carrascoza, 2019, p. 28, grifo nosso).

[...] mas, antes de tal desfecho,
 uma nova atração,
 se assim se pode chamar,
 chegará até o **nosso** menino [...] (Carrascoza, 2019, p. 30, grifo nosso).

É fácil meninos
(e todos nós)
 perderem a noção das horas [...] (Carrascoza, 2019, p. 33, grifo nosso).

Os excertos destacam, assim, a presença do narratário ao longo dos contos. Os pronomes pessoal (nós) e possessivo (nosso) evidenciam a maneira pela qual o narrador se coloca na mesma posição do narratário, definido como o “destinatário intratextual do discurso narrativo e, portanto, da história narrada” (Aguilar e Silva, 1988, p. 698), manifestando-se nas narrativas cujo narrador é mais personalizado/individualizado. Embora o narrador não utilize a segunda pessoa do discurso, comumente empregada na construção de narratários, o uso da primeira pessoa do plural ressalta a construção de uma voz narrativa atenta ao seu possível leitor e de quem busca se aproximar. Cabe ressaltar que essa técnica narrativa, desempenhada pela construção do narrador e do narratário, é bastante comum em narrativas direcionadas ao leitor em formação, sobretudo com o intuito de trazê-lo para dentro do universo ficcional e convidá-lo a assumir uma leitura mais participativa, além de dissipar a distância entre leitor e narrador.

Diante disso, é interessante observar que, entre as obras que compõem o nosso *corpus*, justamente naquela mais circunscrita nos limites da literatura juvenil, conforme mencionamos na análise do projeto gráfico, Carrascoza constrói um narrador heterodiegético cujos procedimentos formais condizem com o desejo de manter o leitor imerso na narrativa, recurso amplamente utilizado em narrativas juvenis. No trecho em que o narrador busca situar o leitor a fim de que ele perceba que o segundo conto não é continuação do primeiro, Carrascoza parece ter adotado esse procedimento formal especificamente para orientar o jovem leitor no percurso de leitura, que adquire um grau de complexidade maior à medida que as histórias avançam. Logo, tendo em vista a particularidade com que o autor construiu o narrador em *Caleidoscópio de vidas*, o leitor implícito projetado na narrativa tende a estabelecer mais proximidade com o leitor em formação.

Assim como nas demais obras analisadas, nessa também há rememorações, presentes especialmente nos instantes em que o menino recorda a figura do avô. Quando está na praia tentando vender as capas de chuva, o garoto relembra as palavras e os ensinamentos recebidos:

Se a troca era de outra estirpe,
por exemplo,
as palavras em forma de história
que o avô,
quando vivo,
com ele partilhava,

o menino as recebia como pão fresco,
aquela era uma fome que existia
para nunca ser saciada,
o avô lhe ensinara,
se nos dão uma biografia,
ela só faz sentido (para nós) enquanto vigora (Carrascoza, 2019, p. 21).

O avô continua presente na vida do menino por meio das inúmeras lembranças mantidas, e, se no terceiro conto acompanhamos o dia de Theo e a visita ao neto, no segundo a figura do avô é somente recordação. As histórias não seguem a ordem cronológica dos fatos, pois os acontecimentos pertencentes à última narrativa são anteriores à segunda. Além disso, entre o desfecho de um conto e o início de outro há um lapso temporal, de modo que o leitor é convocado a preencher as lacunas, interpretar os fatos, costurar as ações, a fim de que possa acompanhar o relato com idas e vindas do narrador. Ao leitor é exigido que reorganize as ações da diegese e busque construir um todo coerente. Notamos, então, a utilização de técnicas mais complexas de narrar, correspondendo a mais uma característica importante presente nas obras *crossover*, conforme postulado por Beckett (2009).

É importante chamar atenção para o fato de que procedimentos formais mais complexos são empregados nas narrativas juvenis há algum tempo, revelando que a atual literatura endereçada a jovens é tão desafiadora e inovadora quanto a literatura endereçada a adultos e até mesmo a literatura *crossover*. Esse fato é confirmado por Colomer (2003) ao atestar que

[...] a narrativa infantil e juvenil atual tem complicado alguns aspectos da enunciação do discurso. Tem-no feito, especialmente, nos que se encontram mais relacionados com a narrativa psicológica e com as mudanças provocadas pela fragmentação e fusão de histórias (Colomer, 2003, p. 336).

No Brasil, pesquisas também ratificam isso, conforme demonstramos na segunda seção deste trabalho.

O impulso experimental ampliou os limites em relação aos condicionamentos anteriores sobre o que se considera adequado e compreensível em obras dirigidas a jovens. A criação de um produto cultural menos protetor em relação a seus destinatários e mais inovador em suas características configura um novo itinerário de formação literária para a adolescência (Luft, 2010, p. 173).

Com isso, reforçamos que a obra em pauta, apesar de apresentar características próprias da ficção *crossover*, ainda assim, parece conservar o desejo de, em um primeiro momento, chegar às mãos de leitores em formação, o que não significa dizer que encontrará ressonância somente nos jovens leitores, até mesmo porque as personagens, como destacado anteriormente, são representativas de conflitos e experiências intergeracionais. No entanto, sobretudo em razão do projeto gráfico-editorial, da carta aos jovens leitores presente no fim do livro, da escolha da obra para compor o PNLD literário e da construção do narrador, a narrativa encontra-se mais ostensivamente marcada sob o epíteto juvenil, afastando-se, em certa medida, de uma narrativa aos moldes da literatura *crossover*, especialmente quando se compara *Caleidoscópio de vidas* aos demais títulos analisados.

Sendo assim, diante da análise dos narradores e focos narrativos empreendida, com especial atenção às características formais elencadas por Beckett (2009) e Yunes (2013) a respeito da ficção *crossover* e ao leitor implícito (Iser, 1996), a arquitetura textual e ficcional construída em *Aquela água toda*, *Aos 7 e aos 40* e *Catálogo de perdas* propicia a configuração de uma literatura de fronteira, situada no limite tênue entre a ficção produzida para jovens e a literatura para adultos, enquanto *Caleidoscópio de vidas* encontra-se mais delimitada no subsistema da literatura juvenil. Nesse cenário, a estrutura de apelo do texto das três primeiras obras projeta um leitor implícito que pode assumir diferentes lugares e papéis ao longo das narrativas e, por isso, é multifacetado. Trata-se de um espaço que pode vir a ser ocupado tanto pelo jovem quanto pelo adulto, os quais podem escolher a qual perspectiva aderir diante do mundo narrado, reforçando uma característica essencial de obras que borram os limites fronteiros entre leitores de faixas etárias e vivências (de mundo e de leitura) distintas.

4.3 Linguagem

A força motriz da literatura de Carrascoza reside na prosa poética. Fernando Paixão (2013) explica que a característica primordial da prosa poética está relacionada com as qualidades da prosa, porquanto há uma tendência a acolher textos maiores, narrativos ou não, ainda que busque firmar um olhar lírico sobre a realidade. Nesse sentido, frases e parágrafos supõem uma dinâmica extensiva para o texto e as imagens evocadas.

Em geral, a prosa poética costuma recorrer a figuras típicas da poesia, como a aliteração, a metáfora, a elipse, a sonoridade das frases etc. Contudo, o emprego desses elementos subordina-se ao ritmo mais alongado do discurso, voltado para ser, ao final das contas, uma boa prosa (Paixão, 2013, p. 152).

São textos que se destacam por afastarem-se de modelos convencionais, uma vez que desenvolvem na prosa uma criação com densa carga poética. Trata-se, portanto, de composições que elevam a prosa a um nível de poeticidade sem, contudo, abdicar de sua dimensão narrativa e extensiva (Paixão, 2013).

Na obra carrascozeana, esse modo de escrever está intimamente ligado à matéria de que é feita a literatura do autor – as miudezas cotidianas –, que só podem ser contempladas por meio de um olhar inaugural e bastante atento para os pormenores da vida, com seus prazeres e dissabores, capaz de revelar a grandiosidade presente naquilo que existe de mais prosaico no cotidiano de suas personagens. Em entrevista concedida a Amilton Pinheiro (2015), Carrascoza ratifica a necessidade de se expressar por meio do poético:

As palavras me fascinam, e, enquanto escrevo obediente a uma ordem íntima, vinda da fome de ver algo novo saindo da velha pele da linguagem, procuro maneiras de dizer que subvertam as formas fixas, tento criar metáforas que tornem o meu dizer menos comum. Porque, como leitor, encanta-me a imagem inesperada, a dança das palavras surpreendendo o intelecto, como dizia Pound. É como se a minha atenção, voltada para capturar no ordinário da vida o extraordinário, se repetisse no nível frasal. É a percepção de instantes poéticos, que detecto na vida, que é estendida para o plano da escrita (Carrascoza, 2015, *online*).

Carrascoza (2013) já afirmou em entrevista o quão desafiador é esse tipo de construção do texto literário, que, se não for bem equilibrado, transborda, torna-se sentimental demais. Ressaltou também que há muitas portas fechadas para essa literatura. Ainda assim, no cenário da ficção brasileira contemporânea, cuja preocupação se volta em grande medida para as diversas formas de violência presentes na sociedade, é com insistente ousadia que o escritor conquistou notório destaque diante da crítica especializada, da Academia e das instâncias de legitimação que já lhe outorgaram prêmios importantíssimos.

Em uma sociedade globalizada, hipermidiática e individualista, assentada, portanto, no que Zygmunt Bauman (2000) denominou “modernidade líquida”, a literatura de Carrascoza nos obriga a desacelerar e contemplar a existência naquilo que tem de mais belo e também de mais doloroso. O universo ficcionalizado pelo autor

é um convite generoso para abafar os ruídos excessivos que nos chegam o tempo todo e ouvir o silêncio (preenhe de significado, é preciso dizer) que atravessa as suas histórias. Nesse ponto, concordamos com a assertiva de Conde (2009) ao discorrer sobre a prosa carrascozeana:

Às vezes parece mesmo haver uma intenção apostólica nas histórias de Carrascoza. A minúcia e a insistência com que elas se voltam sobre um certo universo e um determinado registro afetivo sugerem um desejo de conversão do leitor, o que nesse caso significa dizer um desejo de que ele contemple a própria vida com algo da sensibilidade e dos métodos dessa narração. Não se trata aqui de obrigá-lo a se confrontar com aquilo que ele finge ou prefere não ver, como acontece em tantas ficções recentes, mas de fazer, o que talvez seja mais difícil, com que ele perceba coisas às quais usualmente não dá atenção (Conde, 2009, p. 223).

Nos quatro livros analisados nesta tese, o intuito de “ver algo novo saindo da velha pele da linguagem” é alcançado por meio da prosa poética, que, além de (re)criar sentidos, realça as epifanias vivenciadas pelas personagens. Além da prosa poética, há nas obras a presença de intertextualidade e metalinguagem, procedimentos adotados pela ficção *crossover* (Beckett, 2009), os quais concorrem para a ampliação do repertório cultural do leitor. Sendo assim, em um primeiro momento, contemplaremos a análise da prosa poética nos quatro títulos, destacando o que há de singular em cada um. Em um segundo momento, procederemos a análise dos aspectos intertextuais e metalinguísticos.

4.3.1 Prosa poética

Aquela água toda antecipa, desde o título, a carga poética presente nas 11 narrativas escritas por Carrascoza. Destacamos, inicialmente, o conto que dá título ao livro. Nele, um garoto realiza um encontro (tão aguardado) com o mar. Quando ficou sabendo pela mãe que iriam à praia, a alegria tornou-se imensa: “Ele flutuava no silêncio, de tão feliz. Nem lembrava mais que podia sonhar com o sal nos lábios, o cheiro da natureza grande, molhada, a quentura do sol nos ombros, o menino ao vento, a realidade a favor, e ele na sua proa...” (Carrascoza, 2018, p. 9). No referido trecho algumas figuras de linguagem são utilizadas para expressar o estado de contentamento vivido pelo protagonista, como a metáfora, a sinestesia e a aliteração do fonema /s/.

Em “Ele flutuava no silêncio, de tão feliz”, a metáfora é usada para expressar um estado de plenitude, leveza e felicidade. O silêncio possivelmente adquire um valor simbólico, não se trata da efetiva ausência de som, mas uma espécie de paz interior, mesmo porque “O irmão a abraçou [a mãe] e riram alto, misturando os vivas” (Carrascoza, 2018, p. 9). A sinestesia se faz presente nos trechos como “o sal nos lábios”, “o cheiro da natureza grande, molhada”, e “a quentura do sol nos ombros”, combinando diferentes sensações (paladar, olfato, tato), as quais auxiliam na construção de uma percepção mais vívida e poética da cena. Por fim, a aliteração do fonema /s/ cria um efeito sibilante, que evoca suavidade e leveza, acompanhando o estado de felicidade tranquila e flutuante da personagem. Esse som reforça, sonoramente, a ideia de suspensão, sonho, e até mesmo o “vento” ou o “silêncio” presente no texto.

A caminho da praia, o sentimento do menino era intenso, e sentado no banco de trás do carro experimentou uma “calmaria tão eufórica que, para suportá-la, dormiu” (Carrascoza, 2018, p. 13). O paradoxo provoca um estranhamento intencional e expressa a complexidade emocional da personagem. A calma sentida pelo garoto não é apática, mas carregada de uma alegria tão intensa a ponto de ser insuportável.

Ao longo dos contos, neologismos convidam o leitor a estabelecer novo valor semântico às palavras: “E ao ouvi-la ele se viu, no ato, num instante **azul-azul** [...]” (Carrascoza, 2018, p. 9, grifo nosso); “[...] e ele já se via lá, cercado de água, em seu **corpo-ilha**” (Carrascoza, 2018, p. 11, grifo nosso); “Mas a penumbra crescia na sala e ele viu, sobre a TV, o envelope branco. **Reentristeceu**” (Carrascoza, 2018, p. 81, grifo nosso).

No conto intitulado “Bíblia”, presente no *Catálogo de perdas*, Carrascoza transforma substantivos em verbos: “[...] as palavras, custe a quem doer, as palavras palavram, e os dias diam, as noites noitam, os minutos minutam, as trevas trevam [...]” (Carrascoza, 2017, p. 14). Manuel Lapa (1982) explica que o neologismo permite a criação de novos modos de expressão, porém não se trata de uma invenção absoluta, mas de uma nova forma, uma modelagem diferente a um vocábulo já existente. Nesse sentido, os neologismos usados por Carrascoza ampliam os limites da linguagem, permitindo ao autor expressar ideias, emoções ou sensações que palavras convencionais não alcançam. Refere-se a um recurso estilístico cujo efeito de sentido gera uma quebra de expectativa e força o leitor a refletir sobre os significados daí provenientes, ativando a participação interpretativa do leitor implícito.

Outro exemplo em que é possível perceber o trabalho literário realizado por Carrascoza reside no conto “Paz”, presente em *Aquela água toda*, que antecipa no título o contraste com a temática do conto, voltada para uma família endividada. Quando os pais começam a discutir, o filho, que não sabe o que está acontecendo, escuta palavras desconhecidas como “prestação”, “financiamento” e “hipoteca”. Nesse instante, a seleção lexical revela a intenção de representar, por meio dos sons, a discussão do casal: “O volume das vozes subiu mais. E, de repente, já não se revezavam, sobrepunham-se em luta franca, essa tentando calar aquela, ambas se encorpando, rumo a gritos” (Carrascoza, 2018, p. 81). O som dos fonemas oclusivos e surdos /p/, /t/ funciona como recursos fônicos que reforçam a ideia de tensão, confronto e explosão verbal, bem como o som de /k/ em “franca”, “calar” e “aquela”, que atuam como cortes que representam tentativas de interrupção, reproduzindo o embate das vozes do casal. Além disso, a sibilância do fonema /s/ associa-se ao som das vozes se esgueirando, cortando-se mutuamente. A escolha vocabular não é gratuita, mas típica de uma escrita refinada, conferindo ritmo à discussão com sons curtos e intensos. Trata-se do uso da função poética da linguagem, que tira o leitor de uma posição passiva diante da leitura para aquela em que precisa atentar-se para os efeitos de determinado uso do código linguístico.

Muitas são as cenas poéticas criadas por Carrascoza, repletas de metáforas. Destacamos um trecho do conto “Vogal”, no qual a narradora descreve o talento de sua tia Alda para restabelecer a paz por meio das palavras quando conflitos surgiam: “Se um conflito avultava, tia Alda o reduzia; se o rio familiar transbordava de intrigas, ela o devolvia à calma de suas nascentes; se o vento da discórdia soprava, ela o recolhia com a agilidade de quem caçava borboletas” (Carrascoza, 2018, p. 86). O paralelismo sintático, as metáforas e analogias reforçam o caráter conciliador de tia Alda. O trecho cria uma imagem de alguém que age com doçura para restaurar o equilíbrio.

No romance *Aos 7 e aos 40*, assim como no conto acima, a menção a borboletas também ocorre. Quando o protagonista jogava bola com o irmão, a metáfora é estabelecida:

Não jogávamos às rasteiras; gostávamos de nos exhibir com um chapéu, uma folha seca, um lençol, e aí a bola saía do casulo, ia aérea, queria borboletear e, em seus desejos de céu, ultrapassava o muro e caía do outro lado, espantando a passarinhada que se alvoroçava nas gaiolas (Carrascoza, 2016, p. 20).

A comparação da bola a uma borboleta e o verbo "borboletear" são um recurso claro da função poética, a linguagem como criadora de novos sentidos e possibilidades de significação. No trecho destacado, o uso de imagens visuais e sonoras estimula a sensorialidade do leitor; é possível ver, ouvir e sentir a cena.

No romance em questão, a disposição das palavras também é bastante importante, como quando o casamento do homem chega ao fim. A separação e fragmentação da família é representada por meio do texto verbal:

A vida a dois, a três,
em
queda
livre (Carrascoza, 2016, p. 44).

Além disso, conforme explicamos anteriormente, o texto assume configurações distintas. Nos capítulos em que são narrados os acontecimentos pertencentes à infância do garoto, o texto encontra-se justificado, diferentemente dos capítulos sobre a vida do homem adulto, cujo texto encontra-se fragmentado, com avanços e recuos pela mancha textual. O formato desalinhado do texto assemelha-se à estrutura do texto poético, mas também representa a fragmentação do homem, aos 40 anos, com os dissabores todos experimentados ao longo da vida. Dessa maneira, o formato do texto também comunica; trata-se do que Graça Ramos (2013) explica ser a enunciação gráfica, isto é, o “[...] tratamento da tipologia. A forma do texto também é uma comunicação por imagem” (Ramos, 2013, p. 145), convocando o leitor a estabelecer sentidos diante do que está lendo e visualizando.

Por fim, chamamos atenção para os tempos verbais empregados ao longo do romance, ora o pretérito perfeito, ora o imperfeito. Yves Reuter (2007) explica a diferença entre ambos:

Se o imperfeito não implica ‘limites’ quanto ao processo mencionado pelo verbo, já o passado perfeito tem a tendência a delimitá-lo, encerrá-lo. O passado perfeito é, pois, frequentemente empregado para os acontecimentos principais da história, aqueles que fazem a ação progredir, aqueles aos quais cumpre esclarecê-la. [...] os verbos no perfeito passado constituem de algum modo o primeiro plano, constituídos pelas proposições presentes em um verbo no imperfeito, que participam da compreensão, mas não fazem a história avançar (Reuter, 2007, p. 98-99).

Nos capítulos da infância, o uso do pretérito imperfeito é predominante: “Naquela época, eu **estava** aprendendo a ler e a escrever e me **encantava** descobrir como uma letra se **abraçava** à outra para formar uma palavra, e como as palavras,

úmidas de tinta, **ganhavam** um novo rosto, quando escritas no papel” (Carrascoza, 2016, p. 18, grifo nosso); “A natureza **estava** ficando tarde. O roçado de cana do Santa Cruz **ganhava** sombras graúdas. **Era** o momento ideal, o fim do vaivém dos pássaros [...]” (Carrascoza, 2016, p. 76, grifo nosso).

No primeiro excerto o protagonista relembra quando estava aprendendo a ler e a escrever, aprendizagem de grande importância na vida do garoto, sobretudo porque ele aprende a ler (também) as pessoas ao seu redor. O pretérito imperfeito marca, de algum modo, o encantamento pela linguagem que perdura no tempo. No segundo excerto, o garoto e seu melhor amigo tentam capturar um pássaro-preto, muito desejado pelo protagonista, e esse momento é lembrado com bastante afeto. O pretérito imperfeito indica, conforme explicado por Reuter (2007), ações contínuas, isto é, as ações recordadas pela personagem não eram pontuais, mas estavam em processo em um determinado momento da infância. É nítido como os acontecimentos dessa fase continuam reverberando na vida do homem adulto, e é por isso que as memórias dessa época são recuperadas pela personagem, estabelecendo pontos de contato entre os eventos de um passado longínquo e aqueles vivenciados no presente. Desse modo, o pretérito imperfeito provoca o efeito de algo que perdura no tempo e na vida do protagonista, além de reforçar a narrativa de memórias.

O pretérito perfeito, por sua vez, é utilizado nos capítulos sobre a vida do homem aos 40:

E, quando ele **saiu** do elevador, **deu** com a mulher
à porta do apartamento [...] (Carrascoza, 2016. p. 12, grifo nosso).

Quando se **aproximou** do prédio onde morava,
o homem **ligou** para a mulher e **pediu** que
o aguardasse na garagem com o menino [...] (Carrascoza, 2016, p. 29,
grifo nosso).

Ao pretérito perfeito cabe a função de delimitar ações já encerradas. Por isso, entendemos que, diferentemente dos episódios da infância, não há o desejo de perpetuar os eventos pertencentes à vida adulta, uma vez que não possuem evidentemente a mesma carga afetiva e simbólica que os primeiros.

É preciso mencionar que prevalece nas obras a norma culta da língua portuguesa, com a recorrência do uso do pretérito mais-que-perfeito, cujo efeito reforça a narrativa memorialística, bem como a presença da poesia na prosa do autor. Em meio à norma culta, Carrascoza também utiliza a linguagem coloquial em vários

momentos da narração e diálogos, a fim de reproduzir aspectos da oralidade e, conseqüentemente, aproximar-se do contexto real do leitor. Em *Aos 7 e aos 40* isso é perceptível em trechos como: “Seu Hermes nos abria um sorriso que não sabíamos se era de sim ou não **pras** nossas estripulias” (Carrascoza, 2016, p. 20, grifo nosso); “Às vezes, **tinha** festa lá no tio Zezo [...]” (Carrascoza, 2016, p. 72, grifo nosso); “[...] estava ali admirando **elas** [...]” (Carrascoza, 2016, p. 73, grifo nosso); “*Depois a gente carrega as malas [...]*” (Carrascoza, 2016, p. 103, grifo nosso); “*Agora não, acho que vou **dar um giro** por aí*” (Carrascoza, 2016, p. 105, grifo nosso). As expressões oralizadas, a substituição do verbo “haver” por “ter”, o uso do pronome pessoal do caso reto ao invés do oblíquo e a gíria são tentativas de aproximar-se do uso real da língua pelos leitores em seus mais diversos contextos.

Em *Caleidoscópio de vidas*, a abertura do conto “Os catadores” revela de antemão o cuidado de Carrascoza para com a construção textual e, em certa medida, assemelha-se à poesia concreta:

os urubus
os urubus
os urubus
de lá
pra cá
em v o o s lentos
a negra coreografia pelo céu
sobre os monturos (Carrascoza, 2019, p. 5).

A palavra “urubus” aparece várias vezes, espalhada e descentralizada pela página, imitando o movimento disperso das aves no céu. As expressões “de lá” deslocada para o lado direito e “pra cá” para o esquerdo criam um efeito de deslocamento espacial, como se o leitor acompanhasse visualmente o voo dos urubus. O uso de espaços em branco e a palavra “v o o s”, assim grafada, provocam uma leitura desacelerada, sugerindo a lentidão do voo das aves, como descrito no texto. Acrescenta-se, ainda, a representação do som do voo dos urubus por meio da aliteração do fonema sibilante /s/, convidando a uma fruição visual e sonora do texto literário: o leitor não apenas lê, mas “vê” e “ouve” o movimento representado.

Em seguida, a enumeração, a gradação e a repetição de objetos encontrados no lixão intensificam as condições precárias enfrentadas por José e Maria, casal que tenta retirar do lixão algum sustento, sempre insuficiente para levar uma vida

minimamente digna: “[...] latas, plásticos, comida, papel, roupas, vidros, latas, comida, latas, ratos, garrafas, comida, plásticos, cascas, miolos, plásticos, tocos, metais, tudo lambuzado de um mel nauseante que escorre pela terra [...]” (Carrascoza, 2019, p. 5).

Desse livro, destacamos também os trechos de “O velho estivador”, em que o neto mostra ao seu avô Theo as primeiras letras que aprendeu e o desenho que fez do avô, e quando juntos vão à pracinha e à sorveteria, momentos genuínos que salientam a relação muito próxima e afetuosa entre ambos:

[...] tanto que Theo,
remininando-se
(ou desenvelhecendo),
abre a boca para o neto
e lhe mostra também
o sangue falso da língua,
e, então, entre os dois,
o instante feliz se infla,
explodindo em dupla gargalhada,
nesse nada que é
o passeio de um velho e seu neto
(ou o quadro de um carvalho seco
e seu único ramo, ao vento) (Carrascoza, 2019, p. 60).

Nesse trecho, Carrascoza recorre aos neologismos “remininando-se” e “desenvelhecer”, além de criar uma bela metáfora – o carvalho seco e seu único ramo –, avô e neto, o primeiro com parte do caminho já trilhado e o segundo ainda no início de sua trajetória, cada um vivendo o percurso que lhe é inerente, porém em constante (re)encontro:

[...] e lá vem o menino,
a se atirar em seu pescoço,
não por ser menino que se atira,
nem porque sinceras são as crianças,
o velho sente no neto o humano,
a corrente afetiva que os une,
da fricção desses elos miúdos, mas fortes,
é que vem o contentamento de Theo,
ninharia para o Universo
com seu formigueiro de galáxias
(mas para ele, tudo, como o samba) [...] (Carrascoza, 2019, p. 58).

Desse modo, os procedimentos formais adotados por Carrascoza contribuem, em grande medida, para a constituição de uma literatura de fronteira, sobretudo pela hibridização de gêneros (Beckett, 2009). Nesse aspecto, a literatura de Carrascoza apresenta-se como de fronteira não somente pela possibilidade de acolher leitores

heterogêneos, mas também pela maneira como produz o texto literário, situado entre a prosa e a poesia. Yunes (2013), ao categorizar a obra de Bartolomeu Campos de Queirós como literatura de fronteira, chama atenção para a dissolução da fronteira de gêneros, pois o autor mineiro também escrevia prosa poética, assim como Carrascoza⁷⁵. Conforme demonstrado por Beckett (2009), a construção de um código linguístico mais refinado, incluindo o jogo de palavras e a sonoridade, é um aspecto comum em livros *crossover*. O uso estético da linguagem oferece diferentes camadas de leitura, capazes de dialogar com os repertórios do público, quer seja do jovem ou do adulto.

Desse modo, Carrascoza não subestima o leitor em formação, mas o desafia de maneira prazerosa a desvendar os artifícios da linguagem trabalhada artisticamente, ao passo que pode satisfazer igualmente o leitor mais maduro com gosto pela reflexão. Cada leitor, em face da literatura carrascozeana, é convidado a preencher os vazios do texto (Iser, 1999) de acordo com sua bagagem (de leitura e de mundo) e maturidade.

Nos quatro livros analisados nesta tese, a prosa poética fornece condições para a criação de novas imagens, desestabiliza sentidos previamente construídos pelo leitor, confere uma nova roupagem às palavras, convida à experiência da linguagem recriada de maneira inteligente e sensível, certamente rompendo com o horizonte de expectativas de leitores jovem e adulto.

4.3.2 Referências intertextuais

Catálogo de perdas, dentre os quatro títulos analisados, é aquele com mais referências intertextuais, possivelmente porque é um título destinado, em primeira instância, ao leitor mais maduro. Para evidenciar tais referências, destacamos os contos intitulados “Bíblia”, “Bike”, “Crachá”, “Martelo”, “Paçoca” e “Rádio de pilha”.

No conto “Bíblia”, o título já aponta para o diálogo intertextual estabelecido com o livro sagrado do Cristianismo. Nesse conto, o narrador revela a hipocrisia de seu pai

⁷⁵ Embora não seja possível nesta tese tecer uma comparação pormenorizada entre a obra de João Anzanello Carrascoza e Bartolomeu Campos de Queirós, é possível encontrar vários pontos de contato entre a literatura produzida por ambos os escritores. No nível formal, preocupam-se tanto com o signifiante quanto com o significado, criam neologismos, fazem uso da narrativa de memórias, situam muitas de suas histórias em um cenário bucólico e apropriam-se da prosa poética para a construção do texto literário. Em relação às temáticas, voltam-se para aquelas relacionadas à infância, ao convívio familiar, às ausências e ao comezinho presente no cotidiano.

ao usar os textos da Bíblia para lhe transmitir ensinamentos os quais quase nunca seguia. O tom adotado pelo narrador, ao utilizar as palavras do próprio pai, e as frases empregadas no discurso paterno apontam para a intertextualidade com o texto sagrado:

O pai dizia, filho amado, a família deve ser o seu esteio em todas as estações da vida, não há pacto que desate o que vigora nas tramas do sangue, por isso respeite os que vieram antes e escreveram na pedra a nossa história [...] malditos os que prometem ordem, porque a ordem não está na esfera dos homens, mas no imprevisível equilíbrio entre o caos e o cosmos, o destino não poupa quem prefere o devaneio ao sonho louco, o pai dizia, no princípio não havia nada e é do nada que se gala o ovo, a gema de tudo, bem-vindos os violentos, que os mansos precisam de seus látegos, bem-aventurados os ramos secos, cumpre a nós ceifá-los [...] (Carrascoza, 2019, p. 14).

No trecho destacado, bem como no restante do conto, Carrascoza emula a cadência bíblica e ressignifica elementos clássicos da narrativa sagrada. O uso do vocativo “filho amado” remete diretamente à fórmula bíblica usada por Deus para se referir a Jesus no batismo: “Este é o meu Filho amado, que muito me agrada” (Bíblia [...], 1990, Mt 3,17, p. 1183).

O pai adota uma entonação divina, estabelecendo uma espécie de autoridade patriarcal, como se estivesse ditando mandamentos familiares. Na fala “Respeite os que vieram antes e escreveram na pedra a nossa história”, há referência clara aos Dez Mandamentos, escritos por Deus em tábuas de pedra e entregues a Moisés. No entanto, Carrascoza transfere essa escrita sagrada para a história familiar, sugerindo que a herança genealógica carrega força normativa quase religiosa. Além disso, o discurso do pai também estabelece uma relação de intertextualidade com a personagem Iohána, pai de André em *Lavoura Arcaica* (1975), que dita sermões à mesa na hora das refeições. Tais ecos intertextuais, tanto da Bíblia quanto do romance de Raduan Nassar, são mais passíveis de identificação por parte do leitor adulto, que precisa acionar seu repertório cultural para construir significados.

Em “Malditos os que prometem ordem”, “bem-vindos os violentos”, “bem-aventurados os ramos secos” prevalece um jogo com as bem-aventuranças do Sermão da Montanha (Bíblia [...], 1990, Mt 5). Nesses trechos, o pai inverte os valores cristãos: em vez da mansidão, enaltece a violência como necessária; em vez de acolher os fracos, exalta o corte dos “ramos secos”, parecendo sugerir um mundo brutal em que a lógica bíblica do amor é substituída por uma ética dura.

Para além das intertextualidades explícitas, há aquelas implícitas em trechos como “No princípio não havia nada e é do nada que se gala o ovo, a gema de tudo”. Trata-se de uma paródia da abertura do Gênesis: “No princípio, Deus criou o céu e a terra. A terra estava sem forma e vazia [...]” (Bíblia [...], 1990, Gên 1,1-2, p. 14). Aqui, o nada não é moldado por um Deus criador, mas por uma força natural e misteriosa, o que introduz uma leitura mais poética e quase pagã da criação. Ao utilizar a paródia como recurso estilístico, a obra de Carrascoza apresenta mais um elemento da ficção *crossover*, o qual, de acordo com Beckett (2009), tende a agradar leitores adultos.

Desse modo, o leitor reconhece as estruturas bíblicas, mas elas se apresentam carregadas de significados invertidos ou desconcertantes, questionando a tradição, a moral e o próprio sentido do “sagrado”. Carrascoza cria um discurso que simula autoridade religiosa para, sutilmente, questioná-la. A intertextualidade, portanto, não apenas homenageia o texto bíblico, mas o problematiza ao colocá-lo a serviço de uma reflexão sobre o poder do discurso e as heranças simbólicas que moldam os sujeitos.

No conto “Bike”, a intertextualidade ocorre pela menção que o narrador faz aos objetos culturais compartilhados entre ele e seu amigo Nando, vítima de um acidente quando andava de bicicleta.

[...] eu lá com catapora e o Nando me levando um gibi do Cebolinha, o Nando comendo uva e cuspiendo o caroço, o Nando me chamando para jogar bola, eu zonzinho, eu vendo a bike dele com o guidão entortado, eu entendendo que tudo o que sabíamos um do outro nele se apagava, eu zonzinho, o Nando levando embora todas as suas (nossas) manhãs, as pipocas que comemos vendo lá em casa *O senhor dos anéis*, o Nando deixando o mundo inteiro aqui [...] (Carrascoza, 2017, p. 16).

A menção ao gibi do Cebolinha, personagem da Turma da Mônica, e ao filme *O senhor dos anéis*, baseado na literatura de J. R. R. Tolkien, são marcadores afetivos que estabilizam a memória. O garoto, diante da narração da morte do melhor amigo, evoca momentos importantes compartilhados entre ambos, inclusive as obras de diferentes esferas culturais que se faziam presentes – uma de alcance internacional e outra enraizada no imaginário dos brasileiros –, reforçando a dimensão afetiva e a contextualização sociocultural da narrativa.

No conto “Crachá”, a intertextualidade ocorre tanto no nível histórico quanto no discursivo:

Comissária de bordo.

Ela se divertia, usando frases de seu trabalho em nosso dia a dia, até mesmo na cama:

Seja bem-vindo.

Tripulação, início do abastecimento.

Tripulação, fim do abastecimento.

Embarque encerrado.

Portas em automático.

Tripulação, decolagem autorizada.

Tripulação, preparar para aterrissagem.

Retorne sua poltrona à posição vertical. [...]

Tripulação, procedimentos de emergência.

Tripulação...

Tripulação...

Voo Air France 447.

Só restou este crachá.

Meu coração em destroços.

E o bebê lá no berço – que chora e eu não sei como cuidar (Carrascoza, 2017, p. 38).

Se no conto “Bíblia” há uma emulação do tom divino, aqui há uma emulação do discurso técnico utilizado na aviação, mais especificamente por meio do protocolo de comissários de bordo. O uso de jargões provenientes da aviação, deslocados do ambiente profissional para a intimidade do casal, cria um efeito leve e até cômico. Porém, ao final do conto, há uma quebra de expectativas, pois o tom humorado torna-se imediatamente trágico, cirúrgico, revelando a dor do marido diante da perda da esposa, comissária que morreu no fatídico acidente do *Voo Air France 447*.

O conto faz referência ao voo que ia do Rio de Janeiro a Paris, quando caiu no meio do Oceano Atlântico, no dia 1º de junho de 2009, e deixou 228 mortos, número correspondente ao total de pessoas presentes no avião. A justaposição do discurso técnico e do fato histórico intensifica o drama: o que antes era uma brincadeira entre o casal se torna uma memória dolorosa. Da esposa restou apenas o crachá, objeto representativo da perda.

No conto “Martelo”, um garoto se dedica aos estudos para ter condições de passar no vestibular e conquistar a vaga de Direito. Quando inicia a empreitada no cursinho, surgem as novas descobertas: “Havia um mundo imenso que eu desconhecia: as plantas parenquimatosas, os números complexos, o efeito estufa, a Guerra do Golfo, a intertextualidade, a lei da termodinâmica, a tabela periódica, o rio amarelo, Dom Casmurro” (Carrascoza, 2017, p. 52). A intertextualidade é de ordem cultural e escolar, com menção aos conteúdos de ciências e matemática, ao campo ambiental, a um fato histórico, às referências geográfica e literária. É interessante observar que a palavra intertextualidade aparece no trecho destacado, funcionando

como um comentário interno ao próprio recurso que o texto está usando, isto é, uma autorreferência metalinguística.

Desse modo, o conto se vale de referências intertextuais que enfatizam todo o campo do saber ainda desconhecido pelo narrador. Além disso, tais referências ampliam o texto literário e, ao mencionar *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, convida o leitor a lançar o olhar para além daquilo que está lendo e se aventurar em outras narrativas.

O penúltimo conto por nós destacado, cuja construção revela ecos intertextuais, intitula-se “Paçoca”, título explicado quando a narradora relata o gesto do pai sempre que passava na padaria:

Meu pai era pedreiro. Sabia distinguir a cal e a areia de qualidade, erguer muros e paredes no prumo, rejuntar com esmero pisos e azulejos. [...] Mas, sempre que passava na padaria trazia-me uma paçoca. No centro do rótulo, um desenho e, abaixo, uma palavra. Eu reconhecia no desenho um coração. Mas, sem saber ler, ignorava o significado da palavra. Nunca me ocorreu perguntar a ele. Nem tive tempo – meu pai caiu do andaime de um edifício em construção (Carrascoza, 2017, p. 60).

Compreendemos que a intertextualidade se constrói de modo bastante implícito na narrativa. Parece-nos possível relacionar o conto à música “Construção” (1971), de Chico Buarque (1944-). Alguns pontos de contato que permitem a leitura intertextual são o desfecho trágico de ambos – a morte do trabalhador durante o expediente de trabalho –, a crítica social (explícita na música e implícita no conto), e a humanização do trabalhador por meio de elementos de sua vida íntima (no conto, o gesto de comprar recorrentemente para a filha a paçoca com o coração no rótulo; e na música, o amor e a vida familiar).

Possivelmente, apenas um leitor mais maduro e com alguma bagagem cultural seja capaz de estabelecer o diálogo intertextual entre o conto de Carrascoza e a música de Chico Buarque. Um leitor adulto, familiarizado com as canções do compositor e o contexto político e social de “Construção”, perceberá uma crítica implícita às condições degradantes de trabalho e à desvalorização do operário, cuja morte se torna, sob a ótica do sistema capitalista, tão somente um obstáculo ao fluxo daqueles que precisam cumprir suas obrigações, indiferentes à vida ceifada: “Morreu na contramão atrapalhando o tráfego” (Buarque, 1971).

Um leitor mais jovem, por sua vez, mesmo que não conheça a música, poderá compreender a dimensão do afeto existente entre pai e filha e o peso da perda da

figura paterna na vida da menina. Trata-se de uma compreensão que ficará no plano mais afetivo da narrativa. Essa diferença de apreensão por leitores distintos, conforme salienta Beckett (2009), é típica da ficção *crossover*, a qual oferece múltiplas camadas interpretativas para públicos diversos.

Por fim, o conto “Rádio de pilha” é repleto de diálogos intertextuais, os quais partem da experiência vivida por meio do rádio que o pai do narrador sempre ouvia:

Cada um na sua e todos na Difusora. Meu pai adorava ouvir rádio. Desde as primeiras horas da manhã. Matutino Tupi. Sete horas e um minuto. Repita. Sete horas e um minuto. E eu, criança, ouvindo com ele. Um programa de calouros, a novela *Os irmãos Coragem*. O pai, quieto, de olhos fechados, dedo em cruz sobre os lábios, psiu, ele imaginando as cenas a partir das vozes, eu não te amo mais, nem eu, patrocínio Melhor, é melhor e não faz mal. O pai sozinho, os cabelos que já rareavam. Dura lex, sed lex, no cabelo só Gumex. O pai sozinho, depois que a mãe morreu, novinha, no parto, trinta e poucos, ela e aquele que seria meu irmãozinho. [...] *A voz do Brasil*, boa noite, em Brasília, dezenove horas. O pai de mãos juntas, suplicando um gol do Corinthians, quase vinte anos sem ganhar um campeonato. O pai de olhos (para sempre) fechados. Sete horas. Repita. Sete horas. O pai, ao meu lado. Adeus (Carrascoza, 2017, p. 70).

O excerto mobiliza uma série de intertextualidades relacionadas à cultura radiofônica brasileira do século XX, incluindo programas jornalísticos, novelas, *jingles* publicitários e transmissões esportivas. A inserção dessas vozes externas contextualiza historicamente a narrativa e reforça a dimensão memorialista do texto, em que o rádio figura como mediador entre o espaço íntimo e a esfera coletiva. O entrecruzamento de discursos – publicitário, jornalístico, musical – cria uma rede polifônica que tensiona a experiência individual da perda (a ausência materna e, depois, a morte do pai) com a permanência de um imaginário cultural compartilhado. Assim, a intertextualidade atua como recurso estético e simbólico, revelando o modo como a memória pessoal se inscreve e se legitima no interior de uma memória social.

Em *Caleidoscópio de vidas*, o primeiro conto, “Os catadores”, já insinua um diálogo intertextual com a tradição cristã quando nos apresenta o casal José e Maria, personagens que trabalham e moram no lixão, local de onde retiram o precário sustento. É possível identificar uma relação dialógica entre o universo cultural-religioso e a realidade marginal das personagens, enriquecendo a interpretação do texto e ampliando sua dimensão semântica por meio da intertextualidade religiosa.

Logo no início do segundo conto, “O menino das capas de chuva”, o narrador faz referência ao conto “A menina que vendia fósforos”, de Hans Christian Andersen,

exigindo que o leitor extrapole as páginas e tente buscar referências intertextuais: “[...] a noite avança, / ruidosa, / mas não faz frio, / nem neva, / como daquela vez, / contada por Andersen” (Carrascoza, 2019, p. 19). Por meio da intertextualidade são construídos pares antitéticos, revelados no contraste entre esse conto de Carrascoza e aquele de Andersen:

Por isso, não se vê circular, entre a multidão,
uma menina,
descalça e com frio,
vendedora de fósforos,
mas um menino,
com seu tênis surrado,
o rosto úmido de suor,
a vender capas,
capas de chuva (Carrascoza, 2019, p. 20).

O frio da Europa e o calor do Brasil, a menina vendedora de fósforos e o menino vendedor de capas de chuva, os pés descalços da menina e o tênis surrado do menino, o frio sentido pela menina e o rosto úmido de suor do menino configuram algumas antíteses que, além de diferenciar os contextos da Europa do século XIX e do Brasil atual, reforçam a infância marginalizada e a invisibilidade social. Carrascoza desloca o drama europeu para as ruas brasileiras, sugerindo que a tragédia da exclusão permanece viva, apenas mudam os rostos, os produtos e o clima. A partir disso, o leitor é convidado a conhecer e a comparar os contos, de modo a atualizar e estabelecer sentidos, exercendo um papel ativo ao longo da leitura.

Ademais, são inseridos na obra trechos das letras de músicas de Paulinho da Viola (1942-), como “Foi um rio que passou em minha vida”, “Timoneiro” e “Eu canto samba”, canções amalgamadas ao texto literário. A inserção das letras de samba está intimamente relacionada à alegria do avô Theo, quando, no sábado, participa de uma roda de samba, no quintal de Dona Mariana, tocando seu cavaquinho:

[...] *o leme da minha vida*
Deus é quem faz governar,
é assim que eles conversam,
pelas palavras do samba,
porque, quando
de fato conversam,
estão a letrar o que cantam,
o samba é alegria
falando coisas da gente
se você anda tristonho
no samba fica contente (Carrascoza, 2019, p. 50).

Além das letras de Paulinho da Viola, também é mencionado um “concerto de Vivaldi” (Carrascoza, 2019, p. 28), que saía dos alto-falantes da praia de Copacabana quando o garoto tentava vender as capas de chuva. A intertextualidade e a simbiose entre as canções e o texto literário exigem uma postura ativa do leitor, uma vez que lhe é outorgado um maior nível de participação ao longo da narrativa. Colomer explica que a intertextualidade se configura como um elemento importante nas narrativas juvenis contemporâneas, por isso,

[...] recorre-se aos elementos que se supõe que os leitores podem reconhecer e que se entende que são adequados para sua formação literária básica. [...] pressupor o conhecimento dessa bagagem é uma das razões do auge destes modelos, já que permitem cumprir o propósito de oferecer uma narrativa metaliterária [...]. A leitura de reconhecimento pode circunscrever-se a alusões pontuais, ou pode abarcar a recriação de lendas ou obras completas, que obrigam o leitor a contrastar, permanentemente, a narrativa conhecida com a nova (Colomer, 2003, p. 342-343).

Para Beckett (2009), o diálogo intertextual torna a leitura permeável e receptiva a públicos plurais. Diante da obra ora analisada, um adulto pode prontamente reconhecer o conto de Andersen e as letras de Paulinho da Viola e construir significados a partir das relações estabelecidas. O leitor em formação, por sua vez, ainda que possa não reconhecer as referências intertextuais, será convidado a conhecê-las ou, em última instância, será capaz de ler a obra sem qualquer empecilho, pois a menção aos intertextos não impossibilita o avanço da leitura, mas é um convite para a expansão do horizonte cultural do público leitor.

4.3.3 Metalinguagem

A metalinguagem perpassa os quatro títulos de nosso *corpus*, seja quando se volta para o próprio código linguístico, seja quando o narrador salienta aspectos de sua narração, enfatizando o jogo metaficcional.

Em *Aquela água toda*, dois contos recorrem ao recurso metalinguístico: “Mundo justo” e “Vogal”. No primeiro, o emprego desse recurso se dá quando o narrador-protagonista menciona as histórias que tinha de ouvir de seu irmão Edu e os efeitos que tinham sobre si:

Eu chamava o Edu, *Vem, mano, joga comigo*, e ele, dentro de um livro, só as sobancelhas de fora, *Mas eu não sei jogar*, e eu, *Não tem problema*, é só

pra me atrapalhar, [...] e, aí, depois, em troca, eu tinha de ouvir ele me contar uma história, íamos perto da linha de trem, sentávamos debaixo de uma árvore, o Edu se punha a ler em voz alta, enquanto andava sobre os trilhos, e eu, que não era nada paciente, ficava ali, escutando ele, uma vida inteira pra quem não passava de três segundos no garrafão, [...] até que de repente as palavras, então só palavras, saíam de sua própria pele e eu, agarrando-me nelas, captava o variado do mundo, as palavras iam me alargando a consciência, tudo maior do que eu via, as montanhas-estátuas lá adiante, o canavial ondulando ao vento, o céu azul e sério sobre as nossas cabeças, eu sem notar claramente, mas já pressentindo que as histórias também seguiam aquela lei, o sol nos entristecia numa página, as sombras nos alegravam na outra, o Edu, daquele jeito, distraía a realidade pra eu flagrar o ponto frágil dela (Carrascoza, 2018, p. 57-58).

Aqui, a metalinguagem ressalta o poder da linguagem, mais especificamente o poder da literatura, pois, por meio das histórias que o irmão lhe contava, o garoto percebeu como as palavras expandiam o seu mundo, alargavam-lhe a consciência, nas palavras da própria personagem. O menino reconhece, então, a capacidade que a literatura tem de reorganizar ou reelaborar a realidade.

No segundo conto mencionado, tia Alda “tinha o dom de encantar com as palavras” (Carrascoza, 2018, p. 86), haja vista que sempre conseguia resolver qualquer mal-entendido entre as pessoas. Nesse conto, a palavra é realçada em seu poder reconciliador. Quando tia Alda além de impedir que uma vizinha matasse o marido, também consegue tomar-lhe a faca com que realizaria o terrível ato, sua irmã pergunta como conseguiu tamanha façanha, ao que a personagem responde: “– O segredo está nas palavras” (Carrascoza, 2018, p. 88). A narradora, e sobrinha de tia Alda, conta então sobre o dia em que, ao sair da escola, algumas meninas não a deixaram passar pelo portão, dando-lhe empurrões e beliscões. Ao chegar em casa e trancar-se no quarto, tia Alda é solicitada pela irmã. A garota conta à tia o que ocorreu na escola e, então, o campo linguístico é utilizado metaforicamente para explicar a situação vivenciada pela menina:

Aí ela [tia Alda] disse que o mundo era como o alfabeto, feito de vogais e consoantes. As vogais eram sons que nasciam quando o ar saía livremente pela nossa boca. As consoantes não: os lábios, os dentes, a língua e o palato criavam obstáculos à passagem do ar quando a gente as pronunciava.

Eu era uma vogal e tentara passar livremente pelo portão, mas as meninas, consoantes, haviam me impedido. E se existissem apenas vogais, ou só consoantes, o mundo teria de ser escrito de outra maneira; o bonito era que podíamos fazer inúmeras combinações.

Conforme tia Alda falava, comecei a pensar nas pessoas que eu conhecia, a comparar uma das garotas balofas com a letra B, o inspetor alto e magro que me socorrera com a letra I, a minha rechonchuda prima com a letra O, e, assim, fui me alegrando a cada vez que encontrava no alfabeto

uma vogal ou consoante que lembrava algum conhecido (Carrascoza, 2018, p. 90).

A explicação de tia Alda sobre o funcionamento dos sons da língua ultrapassa o campo fonético e se converte em metáfora para a compreensão do mundo e das relações interpessoais, além de apontar para uma leitura simbólica da realidade na qual cada pessoa pode ser associada a uma letra específica. Nesse viés, a linguagem torna-se não apenas um meio de expressão, mas também objeto de reflexão, evidenciando sua capacidade de organizar o pensamento e de ampliar a percepção da narradora sobre a experiência cotidiana. Assim, a metalinguagem emerge como recurso literário que problematiza a própria constituição da linguagem e, simultaneamente, sua potência de significar o real.

Em *Aos 7 e aos 40*, o processo de aquisição da leitura e da escrita é experienciada pelo protagonista-garoto com encantamento diante do novo que se descortinava à sua frente: “Naquela época, eu estava aprendendo a ler e a escrever e me encantava descobrir como uma letra se abraçava à outra para formar uma palavra, e como as palavras, úmidas de tinta, ganhavam um novo rosto, quando escritas no papel” (Carrascoza, 2016, p. 18). O romance, nesse sentido, não apenas narra uma vivência de alfabetização, mas também tematiza o caráter criativo e transformador da linguagem, ressaltando o fascínio do sujeito diante da palavra em construção. Trata-se, portanto, do uso metalinguístico que reforça a dimensão estética e reflexiva da escrita no processo de formação do leitor.

Ainda nessa obra, a relação simbólica entre a leitura das palavras e a leitura do mundo também se faz presente. Conforme mencionamos na seção de análise dos narradores e focos narrativos, o protagonista-menino se surpreende quando a mãe afirma que em breve ele e o irmão leriam não somente as palavras, mas tudo ao redor deles, inclusive as pessoas. A dimensão da leitura se expande para uma outra ainda mais complexa, pois exigiria do garoto atentar-se para as pessoas e para os fatos e saber lê-los para extrair deles a compreensão de que necessitava diante de diferentes situações.

Para além de *Aquela água toda* e *Aos 7 e aos 40*, esta íntima relação entre a leitura do código linguístico e a consequente leitura das pessoas e do mundo também aparece em outros livros de Carrascoza, como é o caso dos títulos *A vida naquela hora* (2011), *O homem que lia as pessoas* (2015), *Tempo Justo* (2016), para citar apenas alguns. Dessa relação surge uma leitura que não se limita à decodificação das

letras e sons, mas se refere à tentativa de “ler”, compreender o outro e o mundo no qual o indivíduo está inserido. Nesse sentido, permanece o convite para o leitor também se aventurar por entre leituras – da palavra, do mundo e de si mesmo.

Em *Catálogo de perdas*, alguns contos recorrem ao recurso metalinguístico, como é o caso de “Bike” e “Martelo”. No primeiro conto, a metalinguagem se manifesta diante da hesitação do narrador sobre a capacidade de narrar: “Eu não sei como é que se conta uma história, muito menos minha história com o Nando, ou a história dele comigo, eu só sei contar se eu estiver de novo lá, eu e ele com as nossas bikes [...]” (Carrascoza, 2017, p. 16). Inicialmente, a atenção é deslocada para o ato de narrar, abrindo o conto a partir de uma autorreflexividade característica da função metalinguística. A afirmação do narrador parte do trauma vivenciado ao perder o amigo de infância em um trágico acidente quando andavam de *bike*. Ao dizer que só sabe contar a história se estiver novamente lá, isto é, revivendo a situação, o narrador aponta para a necessidade de rememorar o ocorrido, pois somente assim seria capaz de narrá-lo. É interessante observar que essa mesma afirmação do narrador abre e fecha o conto, ou seja, o início e o fim da história se tocam, indicando e reforçando a consciência do narrador sobre os limites da linguagem diante da experiência vivida ao mesmo tempo em que expressa a importância da memória para recuperar o fato ocorrido: “[...] eu sentindo a história do Nando saindo dele (mas seguindo na minha memória) [...]” (Carrascoza, 2017, p. 16).

No conto “Martelo”, quando o protagonista relata o dia em que não conseguiu chegar a tempo para a prova de vestibular que faria, o texto volta-se para o seu processo de construção: “Então, aconteceu. Eu prefiro cortar aqui os detalhes para não sangrar de novo a memória” (Carrascoza, 2017, p. 52). A declaração do narrador estabelece dois apontamentos importantes: primeiro, associa o ato de rememorar à dor, justificando assim a omissão de detalhes dolorosos; segundo, evidencia que o fazer literário implica uma escolha deliberada da linguagem, explicitando as escolhas (cortes ou acréscimos) feitas por quem decide narrar. Assim, a metalinguagem se manifesta na consciência do narrador sobre o ato criativo, bem como na relação entre palavra, lembrança e subjetividade.

Por último, destacamos um trecho do conto “O velho estivador”, pertencente a *Caleidoscópio de vidas*, em que o narrador comenta sobre o fazer literário e a consequente importância do leitor para a realidade da obra literária:

[...] um velho, Theo,
na prática de ser quem ele é
numa manhã de sábado,
com seus amigos,
um velho vivo apenas
nessas linhas
(e só quando flagrado
pelos olhos de uma leitura,
caso contrário seguirá
vivo para uma única pessoa
e morto para as demais),
daí por que só basta o resumo
do que se sucedeu antes,
completa-se com a imaginação o restante,
à existência damos só o tamanho
do nosso sonho,
e esse nunca deve ultrapassar
a linha amarela
de nossas raias (Carrascoza, 2019, p. 54).

O excerto se vale do procedimento de metaficção, em que o narrador explicita o caráter ficcional da história narrada, bem como enfatiza a necessidade de acolhimento do leitor dessa mesma história, com seus personagens, a fim de que a literatura ganhe vida. Se Theo vive “apenas nessas linhas”, é o leitor quem deve flagrá-lo, isto é, a existência da personagem está condicionada à ação do receptor diante do texto literário, ao pacto ficcional firmado, indicando a importância do público leitor para a recepção da obra. Desse modo, o narrador recorre à metaficção, a fim de explorar os limites do narrável e destacar o agenciamento do leitor na construção do mundo ficcional.

Portanto, a metalinguagem explorada por Carrascoza nas quatro obras analisadas é capaz de agradar desde o jovem leitor até o leitor adulto. Para o primeiro, o aspecto metalinguístico se torna um convite para adentrar o universo ficcional e participar ativamente da história, reforçando o fato de que o enredo e as personagens são construções. Para o segundo, a função metalinguística não é apenas um convite para o leitor se tornar coparticipante da história apresentada, mas também se transforma em possibilidade para refletir sobre o processo criativo, a memória e a maneira como a narrativa organiza o mundo, valorizando os procedimentos literários adotados pelo escritor quando da escrita de sua obra. Sob a perspectiva da ficção *crossover*, a metalinguagem permite o encantamento do jovem leitor diante do jogo ficcional e da história apresentada, ao passo que os adultos apreciam a reflexão sobre o fazer literário (Beckett, 2009).

4.4 Temáticas

As temáticas trabalhadas por Carrascoza ao longo de sua obra surgem a partir de fatos prosaicos por excelência. Não se trata de acontecimentos extraordinários, embora grande seja a força das histórias ficcionalizadas pelo autor, as quais certamente despertam no leitor percepções, reflexões e sentimentos variados a respeito da vida e da existência, da complexidade das relações humanas, dos afetos compartilhados e das inevitabilidades cotidianas.

Para análise das temáticas presentes no *corpus* desta tese, selecionamos as principais linhas mestras que orientam o trabalho realizado pelo escritor em cada uma das quatro obras, a saber: a memória e sua relação com as vivências inaugurais e os afetos familiares, a inexorabilidade do tempo e as reflexões existenciais, os temas fraturantes e a crítica social. Buscamos discorrer sobre como esses temas são desenvolvidos e de que modo confirmam a literatura de Carrascoza dentro do universo da ficção *crossover* (Beckett, 2009) e de fronteira (Yunes, 2013).

4.4.1 Memória: as vivências inaugurais e os afetos familiares

Um dos fios condutores da obra de Carrascoza é a memória, atuando não apenas como recurso formal, mas também temático, dada a importância das reminiscências nos enredos construídos pelo escritor. Por meio de relatos memorialísticos, personagens revivem e ressignificam ações e momentos que as marcaram de algum modo. Esse olhar para o passado permite que locais, instantes e acontecimentos sejam revisitados, epifanias sejam vivenciadas e ressignificadas a partir do momento presente.

Além da memória como mantenedora de certo momento do passado, a prosa carrascozeana também contempla a memória como projeção para o futuro, compreendida, portanto, como o tempo do devir (Candido, 2020), aspecto que pode ser constatado em *Caderno de um ausente* (2015). Nesse romance, o próprio narrador explica para a filha a função das lembranças: “E para que servem as lembranças? – Lembranças, não há o que fazer com elas, Bia, mas também se não existissem, eu não poderia te deixar este legado, porque só escrevemos sobre aquilo que se engravou em nossa memória [...]” (Carrascoza, 2017, p. 99). É a partir dessa perspectiva – de uma escrita que parte daquilo que a memória guardou – que os

narradores de Carrascoza constroem seus relatos. Desse modo, quando analisada sob o viés memorialístico, a produção do autor oferece possibilidades plurais de leitura e análise, desafiando aqueles que se propõem a estudá-la.

Nas quatro obras analisadas, as personagens recuperam a infância e a adolescência por meio da narrativa de memórias. Com esses momentos, são trazidas à tona experiências inaugurais significativas, desde aquelas extasiantes (como o primeiro amor) até aquelas permeadas pela dor (a primeira perda, por exemplo).

Em *Aquela água toda*, o primeiro amor, o encontro intenso entre um menino e o mar, a primeira decepção causada por um amigo, a mudança de casa, as perdas provenientes da morte são algumas das primeiras vivências abordadas por Carrascoza. Iniciamos com o conto intitulado “Cristina”. Nele, embora o narrador mencione a falta que sentia da prima Teresa, por quem primeiro se apaixonou, é com a colega de turma, Cristina, que o garoto vivencia o deslumbramento da primeira paixão: “Eu sentia febre, uma febre boa que queria continuar sentindo, a minha vida ali, com a dela [a de Cristina], no descuido” (Carrascoza, 2018, p. 22); “À noite, encolhido no beliche, eu demorava a dormir. Inventava tramas heroicas, nas quais – raptada por monstros, alienígenas e extraterrestres – ela [Cristina] gritava por socorro, e eu aparecia imediatamente para salvá-la” (Carrascoza, 2018, p. 23).

O êxtase do garoto diante do despertar afetivo e amoroso é expresso até mesmo pelas histórias inventadas antes de dormir, cujos enredos recuperam o heroísmo presente nos contos de fadas. As fantasias noturnas nutridas pelo menino salientam a idealização amorosa diante da figura amada, situação tipicamente vivida na infância e na adolescência. Nesse sentido, a temática explorada se aproxima do contexto real do jovem leitor, mas também do leitor adulto quando o narrador faz um comentário que parte da perspectiva que agora tem diante dos fatos rememorados: “O meu corpo queimava. Atravessei a rua e fui andando devagar, aquela felicidade – que poucas vezes voltei a sentir – pulsando forte dentro de mim” (Carrascoza, 2018, p. 27). A confissão de que poucas vezes experimentou novamente aquela felicidade aproxima esse narrador de um leitor maduro, o qual naturalmente acumula mais experiências em sua jornada e, por isso, tem condições de fazer essa espécie de balanço ao longo da vida.

É importante mencionar que a prima Teresa, por quem o protagonista do conto primeiramente se apaixonou, reaparece em *Aos 7 e aos 40*. Nesse romance, o narrador, em sua infância, apaixonou-se pela garota que veio do Rio de Janeiro com a

tia Imaculada: “Olhei bem pra ela. Pra ver tudo, nos detalhes. A cor dos olhos, o nariz arrebitado, a boca bonita, os dentes brancos clarinhos, tudo o que, pra mim, era o jeito dela. E, foi aí, de repente, que eu perdi toda a pressa do mundo” (Carrascoza, 2016, p. 10). Como menciona Octavio Paz (1982), ao retomar Martin Heidegger (1962), “[...] o amor, a alegria do amor, é uma revelação do ser” (Paz, 1982, p. 184). O garoto sente a força dessa revelação ao encontrar a prima pela primeira vez, quando o tempo parece parar e, em um momento epifânico, revelado por meio do olhar que apreende cada detalhe da garota, percebe nela o seu primeiro amor. Constatamos, então, que o menino-protagonista de *Aos 7 e aos 40* é o mesmo protagonista do conto “Cristina”, de *Aquela água toda*.

Bolão, Paulinho, Lucas e Urso são personagens que também aparecem tanto em *Aquela água toda* como em *Aos 7 e aos 40*. Na entrevista concedida ao *Jornal Rascunho*, Carrascoza (2013) explica que escreveu as duas obras concomitantemente e, por isso, algumas personagens migraram de um livro a outro. Esse movimento não ocorre apenas nos títulos mencionados, mas no conjunto da obra do escritor, uma vez que se trata de um universo que apresenta ao leitor personagens crianças, jovens e adultos, em sua maioria não nomeadas, que parecem transitar entre os livros. As relações entre pais e filhos, por exemplo, permeiam a prosa carrascozeana, configurando mais um elemento que contribui para a constituição de uma literatura de fronteira.

Retornando às temáticas inaugurais, *Aos 7 e aos 40* aborda a primeira perda enfrentada pelo menino-protagonista. Nas partidas de futebol entre ele e seu irmão, a bola ultrapassava o muro e caía na casa de Seu Hermes, que sempre a devolvia aos garotos. Quando o vizinho ficou doente, a bola demorava para retornar pelo muro, até o dia em que a demora se prolonga e aponta para a partida de Seu Hermes:

Nós ficamos ali, de olho num extremo e noutro do muro, à espera da bola, imaginando em que ponto ela cairia. Mas o tempo foi passando, a sombra da jabuticabeira crescendo do outro lado, e eu e meu irmão nos olhamos fundo, fundo, em silêncio. Como no replay de um lance, lembrei daquelas palavras da minha mãe, que um dia ainda iríamos ler as pessoas. Apesar de imóveis ali, havia poucos minutos, eu sabia, e ele também, que seu Hermes nunca mais poderia nos devolver a bola (Carrascoza, 2016, p. 22).

A sombra da jabuticabeira crescendo, a troca de olhar entre os irmãos, o silêncio e a lembrança das palavras da mãe contribuem para a carga simbólica da cena e, conseqüentemente, para a compreensão do fato vivenciado pelo garoto. A

habilidade de ler as pessoas concretiza-se, porém a leitura é dolorosa, pois revela a morte de Seu Hermes.

Destacamos outro acontecimento pertencente às primeiras vivências do protagonista. No romance em pauta, o narrador relembra o dia em que acompanhou o pai ao trabalho e presenciou a humilhação infligida à figura paterna:

Não entendi nada, mas pelo tom da conversa, percebi que meu pai estava triste. Os homens gargalharam, assobiaram e não ouvi ele dizer mais nada. Andei devagar, espreitando, ao redor dos sacos de açúcar e vassouras de piaçava, e vi meu pai encolhido, o sorriso longe de seus lábios, então senti que os homens estavam zombando dele. Me deu uma coisa por dentro, tive vontade de quebrar os vidros e chutar as latas que vi pela frente (Carrascoza, 2016, p. 38-39).

A mercadoria apresentada pelo pai não era boa o suficiente para os homens que determinavam o preço. Embora tenha notado a tristeza do pai, o garoto finge não percebê-la a fim de não constrangê-lo:

Saímos. Antes de chegar na Kombi, olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que meu pai estava chorando. Na hora eu achei que seria melhor não olhar, até procurei fingir, pra ele se controlar. Eu senti que ele se envergonharia se eu percebesse. Andamos depressa, a grande mão dele no meu ombro, num toque leve, um carinho resignado. Como quem não quer nada, fiz que estava atento ao movimento das ruas, mas vi a dor cobrindo o rosto dele quando o sol cintilou em seus olhos (Carrascoza, 2016, p. 39-40).

No capítulo da vida adulta, a mesma personagem, aos 40 anos, relembra o acontecimento no instante em que percebe que seu casamento chegou ao fim:

O homem viu uma velha Kombi passar lá fora:
lembrou-se criança, junto a seu pai, num secos
e molhados.
Agora, doía igual (Carrascoza, 2016, p. 48).

Desse modo, ao apresentar uma personagem em momentos diferentes de sua vida (aos 7 e aos 40 anos), o romance aborda a passagem da infância à vida adulta, temática desenvolvida em muitas obras *crossover* (Beckett, 2009). Nesse ponto, é importante mencionar que as lembranças das personagens, não somente nesse livro, mas no conjunto da obra do autor, estão frequentemente ligadas aos laços familiares. Segundo Maurice Halbwachs (1990), as primeiras lembranças de um indivíduo emergem justamente do núcleo familiar, pois este é o primeiro grupo social do qual ele faz parte. Para o autor, a memória é um fenômeno coletivo e social, isto é, “[...]”

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós” (Halbwachs, 1990, p. 26).

Sendo assim, justifica-se o fato de que a maior parte das memórias do garoto surge do núcleo familiar, das lembranças mantidas em razão de sua harmoniosa convivência com o pai, a mãe e o irmão. Além disso, destacamos a importância do afeto como estabilizador de recordações, conforme explica Aleida Assmann (2011). Segundo a autora, “[...] não é uma obviedade que recordação e afeto mantenham qualquer relação; eles são, sim, acoplados de modo consciente e, conforme o caso, de modo arbitrário mesmo” (Assmann, 2011, p. 270). Logo, o afeto nutrido no seio familiar, sobretudo a relação terna e profunda com o pai, faz com que o protagonista mantenha vivas as memórias de sua infância e adolescência, o que “[...] confirma a importância do afeto para a memorização das recordações” (Assmann, 2011, p. 270). Quando o garoto se torna adulto, as memórias se transformam em símbolo, uma vez que, de acordo com Assmann (2011), trata-se da experiência traduzida em sentido, isto é, interpretada pelo adulto em sua compreensão diante dos fatos rememorados.

Em entrevista, Carrascoza (2013) comenta sobre a importância do núcleo familiar para constituição da matéria de que é feita a sua literatura:

E ela [a condição humana] começa dentro do núcleo familiar. Quer dizer, se trabalho para entender a mim, minha história e também entregá-la ao outro, o tema do eu e da alteridade estão presentes. Onde se dá o primeiro encontro com o outro? Dentro de casa, quando você vê o pai, vê a mãe, o irmão – esses caras são diferentes de mim (Carrascoza, 2013, *online*).

No romance analisado, são vários os trechos que confirmam a concepção de Carrascoza a respeito do significado da família para a sua obra, como quando as memórias do protagonista se voltam para os instantes compartilhados com o pai, a mãe e o irmão:

Meu pai ficava o dia inteiro ausente, trabalhando. [...] Quase sempre chegava fedendo a suor. Tinha que descarregar mercadoria pesada. Eu e meu irmão gostávamos de nos sentar ao seu lado, enquanto a mãe servia o jantar. Ela esquentava a comida em banho-maria e ele ia comendo pão com azeite, perguntando pra gente como estávamos na escola. [...] Depois que comia, sentava-se ao lado de minha mãe no sofá. [...] Era bom ver que os dois se queriam, nós ali juntos, uma família – assim eu queria que fosse, sempre (Carrascoza, 2016, p. 36).

Em *Aquela água toda*, o afeto familiar atravessa as narrativas, entre as quais selecionamos o conto intitulado “Passeio”. Nele, o pai anuncia um passeio que faria com a esposa, o filho e a filha, mas sem mencionar o lugar. Quando chegam ao aeroporto, as crianças percebem que é ali o local onde aconteceria a surpresa anunciada pelo pai:

Ali, o mirante. Uma aglomeração de pessoas em frente à imensa janela panorâmica. Todas para ver além do vão do seu dia. Os irmãos achataram o nariz no vidro, como se quisessem transpô-lo. Latejava nos dois a felicidade, e era muita: até incômoda. Assistiam àquele trecho do mundo, inteiros, que tudo o mais era de força menor. O quadro se fazia e se refazia, móvel: dezenas de jatos estacionados com as portas abertas; ao redor, um ir e vir de tratores e ônibus, o sol atrás dos prédios, e, tocando a pista, agora pousava um avião, *Olha lá, olha lá!*. Chegava, enfim, a hora máxima (Carrascoza, 2018, p. 74).

Esse trecho representa o olhar inaugural que as personagens de Carrascoza frequentemente têm diante do mundo. Em “Passeio”, o tema central gira em torno do encantamento e da descoberta ante o novo. O aeroporto, como espaço de partidas e chegadas, reforça a ideia de transição e abertura para novos horizontes, reforçando a experiência inédita das personagens. O mirante, local fronteiro entre o espaço interior e exterior, simboliza a abertura para o mundo, é onde o real e o simbólico se entrelaçam. O conto captura o olhar infantil dos irmãos sobre o mundo, capaz de transformar em extraordinária uma experiência calcada no ordinário da vida cotidiana. Trata-se de uma experiência ocorrida dentro do núcleo familiar, compartilhada especialmente entre os irmãos, reforçando o significativo papel assumido pela família na obra de Carrascoza.

Em *Catálogo de perdas* e *Caleidoscópio de vidas*, as temáticas também são recorrentemente desenvolvidas a partir das relações familiares. Pais e filhos, irmãos, avós e netos, tios e sobrinhos constituem o núcleo das relações interpessoais abordadas nas quatro obras de nosso *corpus* de pesquisa. Conforme explica Beckett (2009), a presença de personagens ligadas por laços familiares é mais um elemento presente na ficção *crossover*, o que confirma uma de nossas hipóteses: a de que as temáticas relacionadas ao grupo familiar e à memória da infância e adolescência promovem a constituição de uma literatura capaz de romper os limites tênues entre a literatura destinada ao jovem leitor e a literatura destinada ao adulto.

No que tange às obras analisadas, o rompimento dos limites fronteiros entre obras destinadas a públicos de faixas etárias distintas ocorre porque as narrativas

partem de lembranças da infância e juventude, mas quem geralmente narra é um adulto que revisita o passado. Logo, o texto torna-se terreno fértil para uma dupla leitura: para o jovem adolescente, a aproximação se dá por meio das experiências próximas de sua vivência (o primeiro amor, a primeira perda, as primeiras percepções de encantamento e medo diante da realidade); para o adulto, a aproximação se dá por meio da identificação com situações já vivenciadas, e até mesmo de uma certa nostalgia em relação ao passado, isto é, da constatação de que não é possível retornar àquele tempo, despertando nesse leitor outra dimensão afetiva, crítica e reflexiva.

4.4.2 A inexorabilidade do tempo e as reflexões existenciais

Na obra literária de Carrascoza, um dos pontos centrais é a inexorabilidade do tempo⁷⁶. O retorno ao passado, seja por meio da memória ou até mesmo por meio do retorno físico a um lugar importante para a personagem (como acontece em *Aos 7 e aos 40*), demonstra o quão implacável é a ação do tempo e aponta para a impossibilidade de retê-lo.

Os reencontros, as epifanias, a sutileza dos pequenos gestos, as relações tecidas entre passado e presente, a valorização do prosaico, a apreensão do instante certamente chamam a atenção do leitor para a efemeridade da vida, o escoar do tempo. Nesse sentido, o relato memorialístico, frequentemente utilizado, traduz-se como recurso que tenta recuperar, em certa medida, o tempo transcorrido. Há, na prosa carrascozeana, uma valorização do momento presente, mas sobretudo a concepção de que o presente, em razão da irreversibilidade do tempo, torna-se imediatamente passado. Como observa Conde (2009):

[...] há um ar retrospectivo na escrita de Carrascoza. Mesmo quando narra os acontecimentos no presente, ela parece, quase sempre, tratar de algo que já passou, ou melhor, que está passando, deixando de existir no momento mesmo da narração. A recordação do passado e o vislumbre do futuro enfatizam a transitoriedade do presente (Conde, 2009, p. 229).

⁷⁶ Neste trabalho, apropriamo-nos do conceito de tempo do sociólogo Norbert Elias (1984), para quem o tempo não é uma entidade natural, fixa ou independente dos seres humanos. Ele é, sobretudo, uma construção social desenvolvida historicamente para organizar a vida coletiva.

No conto intitulado “Chave”, presente em *Aquela água toda*, a família se muda para uma nova casa. Em meio à mudança, o filho caçula percebe a fugacidade do tempo:

[...] eu começava a compreender que nada era sempre a mesma coisa, que as mudanças eram a força motriz do mundo; um dia estávamos na velha casa e, de repente, nessa outra, nova e mais espaçosa, o tempo, a gente não percebe o tempo indo, senão quando ele já se foi, quando se misturou às águas de outro tempo que vem vindo, esse também deslizando no seu seguinte, líquido que se milparte e, depois, se junta, como uma gota de mercúrio, a gente misturando o que fomos ao que seremos (Carrascoza, 2018, p. 96).

A constatação do garoto demonstra a compreensão de que o tempo não é fixo nem estático. A mudança da casa antiga para a nova ratifica a transição inevitável do tempo. Além disso, o menino percebe o tempo não apenas como aquele já transcorrido, mas também aquele vindouro, uma vez que o indivíduo é formado pelas ações de um passado longínquo e pelas ações de um futuro que ainda se concretizará. Nesse sentido, o garoto percebe-se em transição, situado no interstício entre a infância e a consciência adulta.

O conto avança, então, para uma reflexão filosófica sobre a dimensão existencial: “[...] e tudo, aos poucos, se ajeitou, a gente cabendo no nosso sonho, adaptados, redimidos, sabendo que ninguém tem o segredo, que ninguém pode viver duas vezes na mesma pele” (Carrascoza, 2018, p. 99). A afirmação de que “ninguém tem o segredo” aponta para o fato de que não há uma fórmula para viver plenamente, bem como não há maneira de impedir a transgressão do tempo. Ademais, a declaração de que “ninguém pode viver duas vezes na mesma pele” é uma referência implícita à máxima do filósofo Heráclito de Éfeso: “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”, representando a ideia de que tudo está em constante movimento e transformação, nada é fixo.

A máxima do filósofo pré-socrático reaparece em *Aos 7 e aos 40*. Nessa obra, o protagonista, aos 40 anos, decide retornar à cidade em que viveu a infância na tentativa de revisitar o passado, reviver algumas alegrias, recordar momentos significativos e, de certo modo, reencontrar-se naquele menino de outrora, “[...] rever com a vida / de agora o que ele fora, nos seus começos” (Carrascoza, 2016, p. 99). A viagem até a cidade interiorana se deu na sexta-feira da Paixão, marcando o início da peregrinação da personagem pelos lugares onde construiu memórias afetivas, tanto

ao lado da família como dos amigos. É o início da *via crucis* do homem em busca de si mesmo, porém, “[...] o menino que retornava nele era outro [...]” (Carrascoza, 2016, p. 101). Então, o caráter intransigente do tempo é finalmente confirmado pelo narrador:

E, afinal, o que ele desejava?
Reviver?
Mas tudo – adianta não admitir? –, tudo é um viver
único, de uma só vez, sem repetição...
Então, morriam nele, uma a uma, aquelas lembranças,
justamente ali, onde haviam nascido. [...] aquele passeio pela cidade era uma hora final.
Mas também de reinício,
dali em diante, ele se saindo da placenta úmida, um
novo velho menino (Carrascoza, 2016, p. 106-107).

No desfecho da narrativa, o homem reencontra o amigo de infância, Bolão; uma segunda chance lhe é concedida. Embora não seja possível retornar à sua nascente – afinal, “tudo no caminho / é para ficar lá trás, as pessoas carregam só / aquilo que deixam de ser, o presente é feito de / todas as ausências” (Carrascoza, 2016, p. 105) –, a aceitação da condição de um “novo velho menino” permite ao homem a oportunidade de um recomeço, “como se ressuscitasse não depois de morrer, / mas depois de viver” (Carrascoza, 2016, p. 111). Encerra-se um ciclo para iniciar outro: “É o próprio tempo engendrando-se, fluindo-se, abrindo-se a um acabar que é um contínuo começar” (Paz, 1982, p. 125).

A preocupação em torno da inexorabilidade do tempo e, por conseguinte, da vida, também está presente em *Caleidoscópio de vidas*:

O tempo, o tempo,
qualquer que seja,
breve minuto
ou século,
marca a vida,
é o veneno
que a esvai,
mas também
a seiva sem a qual
ela não vai,
nem tem sentido
implícito ou evocado,
desde que nasceu
(do ventre do inominável),
o tempo é o sangue
da existência,
que a faz correr
e apodrecer [...] (Carrascoza, 2019, p. 47).

Nesse trecho é enfatizada a função ambivalente do tempo. Por um lado, é o que dá substância ao viver, a vida inscrita no espaço intervalar do tempo; por outro, é agente orgânico que carrega em si a finitude. A menção do nascimento do tempo no “ventre do inominável” sugere algo que ultrapassa a compreensão humana, evocando uma origem misteriosa, talvez divina ou cósmica.

A construção de temáticas de cariz existencial e filosófico é uma constante na obra de Carrascoza. Abordadas de modo mais acessível em obras direcionadas ao leitor em formação e aprofundada naquelas destinadas ao público adulto, tais temáticas impelem o leitor à inevitável reflexão sobre a existência humana e tudo aquilo que a antecede e sucede.

O adensamento de temáticas de cunho filosófico é desenvolvido no conto intitulado “Pulseira”, em *Catálogo de perdas*. Na narrativa, Maria, uma senhora de 70 anos, discorre sobre aspectos existenciais ao descobrir que foi deixada na “roda dos enfeitados”, em 1945, na Santa Casa de São Paulo, e posteriormente adotada:

De onde viemos e para onde vamos. São essas as duas únicas questões que, no fundo, interessam a qualquer um de nós. E são questões que, em um ponto, se tocam: uma abre o círculo que a outra encerra. Depois de setenta anos mal bem vividos, não me inquieta a segunda questão: sei que, em breve, não voltarei, como pó, a estrela alguma, de onde teria vindo, nem tampouco serei um espírito preso à cruz do paraíso ou livre pelo inferno. Cabe-me, assim, esclarecer apenas a primeira pergunta, contar de onde vim, o início do meu dano, que jamais pude reparar – e assim é com todas as criaturas, basta egressar do Existir para o Ser, condição a que chamamos de nascimento, para que se perca a esperança de curar essa chaga, que é, ela própria, a vida. O mal começa aí, dizia Shakespeare, num estado posterior ao pior, mas até então ignorávamos que era o pior. Ao pôr os pés nesse chão movediço, passamos a saber. Aos poucos. Tudo. Até o que não devíamos saber. Porque saber nos arruína. Menos pesar nos causaria se no não saber pudéssemos permanecer (Carrascoza, 2017, p. 68).

O pontapé inicial para as questões discutidas pela narradora é a origem da vida: de onde viemos e para onde vamos. O questionamento retoma a tradição filosófica e religiosa que, há muito, tenta compreender o mistério da existência. Maria, aos 70 anos, não se preocupa para onde vai, uma vez que a morte lhe é certa, mas volta a atenção para a origem de seu nascimento. A mulher concebe a vida como uma “chaga” e o seu nascimento como um “dano” irreparável, sobretudo em razão da descoberta de sua origem. A perspectiva assumida pela personagem, a nosso ver, ecoa aspectos da tradição filosófica pessimista, de Arthur Schopenhauer a Emil Cioran, por exemplo, a qual compreende a consciência como fardo e não como

dádiva. Por isso, para a narradora, “Menos pesar nos causaria se no não saber pudéssemos permanecer (Carrascoza, 2017, p. 68). Desse modo, justifica-se que o ato de “egressar do Existir para o Ser” contenha em si a condenação ao sofrimento.

É interessante notar que essa visão mais pessimista sobre a existência, embora explicada pelo contexto que permeia o nascimento da personagem, distancia-se da visão mais “luminosa” a respeito da vida presente em vários contos de *Aquela água toda*, nos capítulos da infância em *Aos 7 e aos 40*, nos episódios afetuosos entre o avô Theo e seu neto em *Caleidoscópio de vidas*. Além disso, a narrativa requer um conhecimento histórico e cultural ao mencionar a roda dos enjeitados, cuja função era receber recém-nascidos abandonados anonimamente.

Há, no conto analisado, uma crescente complexidade temática que exige do leitor implícito uma disposição para acompanhar as angústias existenciais da personagem e, com isso, estabelecer suas próprias reflexões, bem como se apropriar das informações histórico-culturais importantes para a construção de sentidos do enredo. Tais elementos analisados em *Catálogo de perdas* confirmam o que afirmamos em outros momentos da análise, isto é, o fato de que a obra surgiu previamente destinada ao leitor adulto. Porém, por também abordar temáticas relacionadas ao mundo infantil e adolescente, pode ressoar igualmente no leitor ainda em formação.

Portanto, por meio da análise das temáticas ligadas à inexorabilidade do tempo e às reflexões existenciais, levantamos mais um aspecto temático presente em obras circunscritas no terreno da ficção *crossover* e de fronteira. Conforme aponta Beckett (2009), autores de livros *crossover* convidam jovens leitores a pensar sobre questões filosóficas desafiadoras há gerações, como nos clássicos queridos por todas as idades: *Alice no País das Maravilhas*, *A Longa Jornada* e *O Pequeno Príncipe*, para mencionar apenas alguns.

Desse modo, a presença de temáticas de ordem filosófica e existencial nas obras analisadas explica por que é difícil categorizar a obra de Carrascoza em apenas um nicho específico dentro do mercado editorial. Beckett (2009) explica que

Muitos livros *crossover* contemporâneos têm uma dimensão espiritual e abordam questões metafísicas e existenciais desafiadoras [...]. Críticos costumam atribuir o apelo adulto desses livros ao conteúdo filosófico denso. No entanto, leitores de todas as idades lidam com preocupações metafísicas

e fazem as grandes perguntas sobre de onde viemos e para onde vamos (Beckett, 2009, p. 268, tradução nossa)⁷⁷.

Nesse sentido, as quatro narrativas analisadas nesta tese se inserem na tradição de obras *crossover* que promovem uma reflexão mais profunda sobre a dimensão existencial, a fugacidade do tempo e da vida e os questionamentos comumente associados à passagem humana pelo mundo.

4.4.3 Os temas fraturantes

Na ficção *crossover* é comum a presença de temas tabus, ou temas fraturantes, assim nomeados por pesquisadores como Ramos e Vernon (2015), Ramos e Navas (2015), entre outros. Tais temas foram escamoteados da literatura destinada a crianças e adolescentes por muito tempo, uma vez que não eram considerados adequados para a faixa etária desses leitores. Ramos e Vernon (2015) consideram que a presença de ambientes mais realistas e de temas disruptivos talvez seja o que melhor caracteriza a literatura *crossover*. Nesse ambiente fronteiriço, as temáticas são as mais variadas possíveis e interessam a leitores de todas as idades:

A lista de temas fraturantes é praticamente infindável e percorre todos os tabus: sexo; morte; violência; sofrimento; terrorismo; guerra; genocídio; doença, incluindo todas as suas variáveis e combinações. O segredo do sucesso junto de audiências distintas parece residir no apelo da narrativa, do enredo e da voz que a segura. O poder da história e a força da narrativa, tão antigos como a própria humanidade, continuam a prender leitores, independentemente da sua idade e experiência leitora (Ramos; Vernon, 2015, p. 289).

Iguma (2023), no livro que é fruto de sua tese de doutorado defendida em 2019, recorre ao significado da palavra “fraturante” no dicionário e explica que está relacionado à “[...] ideia de algo que foi quebrado, que sofreu uma ruptura” (Iguma, 2023, p. 78). A pesquisadora salienta, porém, que a noção de fratura vai além de seu sentido denotativo e aponta, também, para uma quebra daquilo “[...] que é moral e permitido pelos detentores do saber” (Iguma, 2023, p. 79), uma vez que os primeiros livros de literatura infantil publicados no Brasil foram representativos do desejo de os

⁷⁷ “Many contemporary crossover books have a spiritual dimension and deal with challenging metaphysical and existential issues [...]. Critics often tend to attribute the adult appeal of these books to the weighty philosophical content. However, readers of all ages struggle with metaphysical concerns and ask the big questions about where we come from and where we go”.

escritores propagarem a ideia de um país em ascensão, inculcando nas narrativas valores nacionalistas, morais e religiosos (Iguma, 2023). Sob a perspectiva da autora,

Assim, quando se escreve uma literatura que aborda temas que rompem com o que é permitido, possibilitando que crianças e jovens tenham acesso a diferentes problemáticas e assuntos que constituem a nossa existência, podemos compreendê-los como fraturantes, ou seja, fraturam e expõe [sic] o que [...] não é permitido. Nesse prisma, as dores geradas são além das físicas (Iguma, 2023, p. 79).

Em consonância às reflexões de Iguma (2023) está a obra teórica sobre o tema intitulada *“Espiar pra dentro”: um diálogo por meio dos temas fraturantes* (2022), organizada por Gama-Khalil, Borges e Oliveira-Iguma. As pesquisadoras fazem uma analogia entre tais temas e a obra de Maurice Blanchot, *A parte do fogo* (2011), para explicarem que muitas vezes a sociedade lança ao fogo questões polêmicas e espinhosas no intuito de apagá-las, contudo, como salientam, “[...] a literatura age contra esse apagamento, deixando vir à tona o que a sociedade quer calar” (Gama-Khalil; Borges; Oliveira-Iguma, 2022, p. 7).

Carrascoza desenvolve em sua obra muitos temas fraturantes e não poupa os leitores de assuntos difíceis de encarar, seja esse leitor criança, jovem ou adulto. Nas obras analisadas, os principais são: morte, separação conjugal, doença, violência, suicídio, homicídio e drogas. A morte, por exemplo, perpassa os quatro títulos, desde as perdas situadas na infância e adolescência até aquelas presentes na fase adulta, experiência dolorosa constitutiva de qualquer etapa da vida. A recriação de tais temas na literatura carrascozeana confirma o fato de que “a ficção *crossover* reconhece que diferentes gerações compartilham experiências, conhecimentos, desejos e preocupações” (Beckett, 2009, p. 268, tradução nossa)⁷⁸, rompendo com predeterminações mais rígidas de temas de acordo com rótulos etários.

Aquela água toda, embora apresente narrativas cuja atmosfera tende a ser mais luminosa e marcada pelo ineditismo das primeiras experiências, tem a morte como principal tema fraturante, presente nos contos “Recolhimento”, “Mundo justo”, “Vogal” e “Chave”. O primeiro conto apresenta-nos o dia em que a vida de um cão se esvai nas mãos de um homem cujo trabalho consiste em recolher animais domésticos mortos: “Percebeu, atônito, o coração do animal em seu último pulso. E estremeceu

⁷⁸ “Crossover fiction acknowledges that different generations share experiences, knowledge, desires, and concerns”.

com aquela verdade. A vida nunca tinha parado para ele viver aquilo. O cachorro se esvaía em suas mãos. Apertou-o entre os braços e se encolheu. Outra vez humano” (Carrascoza, 2018, p. 50). Habitado às ações que devia proceder quando alguém precisava de seu serviço, o acontecimento vivenciado foge do lugar comum de sua rotina. A morte, nesse caso, propicia ao homem sentir-se humano novamente, como se o lembrasse da própria vida e das possibilidades que ainda tinha.

No conto “Vogal”, a morte de tia Alda acontece ao ser confundida com a cúmplice de ladrões que invadiram o banco onde foi pagar uma conta. Em “Chave”, uma família havia se mudado para a casa nova e, juntos, marido, esposa e filhos desfrutavam do novo lar. Conforme atesta o narrador, “[...] tudo ia bem, até que a mãe passou mal uma tarde e logo atrás veio a notícia” (Carrascoza, 2018, p. 101).

Por fim, dedicaremos expressiva atenção ao conto “Mundo justo”, em que o narrador relata a morte de seu irmão Edu, menino que gostava de ler e o fazia frequentemente nos trilhos de um trem. O narrador, garoto que se dedicava ao basquete, discorre sobre o dia em que o time venceu o campeonato, e, à revelia de seu contentamento, toma conhecimento do que havia acontecido quando, naquele mesmo dia, voltava para casa:

E aí, lá embaixo, eu vi de novo, por um outro ângulo, aquela gente toda perto da linha de trem, e, como se tudo luz, eu vi no fundo desse meu ver, na plena claridade, o Edu, o Edu com um livro na mão, andando sobre os trilhos, trem de um lado, que ele via, trem do outro que ele não viu, o Edu, o Edu, ele sabia do resultado bem antes de mim (Carrascoza, 2018, p. 64).

O desfecho aberto do conto, sobretudo por meio da afirmação de que o Edu sabia do resultado bem antes do irmão, deixa em suspenso se a morte do garoto foi um fatídico acidente ou uma escolha deliberada. Alguns momentos da narração são lacunares e colaboram para instaurar a dúvida no leitor, como o trecho a seguir:

[...] o Edu se metia, *tchibum*, no livro novamente, e ficava quieto, como se dizendo com o seu silêncio, agora se prepare, no fim do dia tudo vai empatar. Eu não associava uma coisa com a outra, que a vida num instante a gente não tem no instante seguinte [...] (Carrascoza, 2018, p. 55).

O excerto acima, assim como outros trechos, deixa pistas sobre o que aconteceria com Edu, como se preparando o leitor para lidar com a morte do menino ao final do conto. Outro trecho confirma isso quando o narrador comenta que o irmão estava com tosse e falta de ar, e ele nada podia fazer: “[...] eu, igual a todos na plateia,

tendo de aceitar. E assim foi, mas eu nem notando, se a gente está de olho num alvo, numa pessoa, deixa escapar o entorno, as outras pessoas [...]” (Carrascoza, 2018, p. 56). O fato de que o narrador se sentia como em uma plateia assemelha-se ao instante em que visualiza o alvoroço de pessoas próximo à linha do trem e nada pode fazer para interferir no que havia acontecido. Portanto, cabe ao leitor interpretar os vazios do texto (Iser, 1999) a partir de suas experiências leitoras e de sua própria percepção sobre a realidade.

É interessante observar que em muitas histórias de Carrascoza a morte aparece no desfecho das narrativas, sem mais delongas após o inevitável acontecimento. Essa escolha, por um lado, faz com que o sentimento de desalento e o impacto da morte da personagem continuem reverberando no leitor após o fim da leitura; e, por outro lado, acentua a natureza fugaz da vida e o fato de que o indivíduo lida o tempo todo com a imprevisibilidade e, portanto, com o caráter repentino da morte.

Sob esse viés, embora a literatura não tenha o compromisso de ter uma utilidade prática ou estar a serviço de algo, é inegável a sua contribuição ao permitir que leitores ressignifiquem muitas situações-limite pelas quais inevitavelmente passam. Trata-se, pois, da importância das vias simbólicas para o sujeito reinventar o mundo e atribuir alguma ordem ao caos interior. Nesse sentido, endossamos a consideração de Martha (2010) ao se referir a uma das principais finalidades da literatura:

E como reside, justamente, na possibilidade de perceber nos textos que lemos aquilo que nos incomoda ou nos agrada, podemos pressupor a existência de umas das principais funções da literatura em tais narrativas: expressar, traduzir e dar forma às emoções e aos sentimentos que nos enlevam e atormentam, muitas vezes, ao mesmo tempo (Martha, 2010, p. 121).

Em *Aos 7 e aos 40*, os temas disruptivos são representados pela morte de Seu Hermes, pelo fim do casamento do homem aos 40 anos e pela doença do Tio Zezo. Conforme comentamos anteriormente, o menino-protagonista descobre ter aprendido a “ler as pessoas” quando compreende que seu vizinho, Seu Hermes, havia falecido. Essa é a primeira perda que o garoto enfrenta.

Outra vivência importante se dá quando o menino, já adolescente, viaja com o pai até a cidade do tio Zezo, que estava doente. O deslocamento no espaço é indício

da transformação que estava por vir. Já na casa do irmão de seu pai, o crescimento e o amadurecimento do garoto se confirmam quando o tio Zezo olha para o sobrinho, gesto que marcará a súbita compreensão da personagem a respeito da finitude da vida:

[...] quando eu já nem lembrava mais por que tínhamos viajado até ali, nesse instante, de repente – como se esbarrasse no interruptor da realidade e a ligasse –, o tio me olhou, e eu vi tudo aquilo em seu olhar. Então, disfarcei e saí pra varanda. De lá, pude perceber as sombras da noite a cobrir a cidade, e senti subindo, devagar, do fundo de mim, o maior entendimento (Carrascoza, 2016, p. 95).

O momento epifânico indica o autoconhecimento e a percepção aguda da realidade diante da fragilidade e da doença do tio Zezo. O excerto acima corresponde ao desfecho do capítulo intitulado “Fim”, o qual aponta tanto para o provável fim da vida do tio quanto para o fim da infância do garoto, marcando um rito de passagem que expressa o amadurecimento pelo qual passa. Além disso, o desfecho aberto do capítulo convoca o leitor, mais uma vez, a preencher os vazios instaurados pela estrutura do texto literário e a criar os sentidos que julga possíveis.

Quando adulto, a mesma personagem vivencia a dor proveniente do fim de seu casamento. Em uma viagem com a esposa e o filho para as cataratas de Foz do Iguaçu, a disposição dos lugares ocupados pela família quando adentram o ônibus simboliza a separação do casal:

Subiu no ônibus e foi, enfim, à procura de seu lugar.
A mulher e o menino haviam ocupado as duas
poltronas da esquerda. Ele sentou na mesma
fileira, do outro lado. Um corredor os separava.
Ia ser assim, dali para sempre (Carrascoza, 2016, p. 49).

Da separação conjugal surge outra dor — corolária da primeira —, a saudade do filho, com quem o pai se encontrava somente aos finais de semana: “Acostumara-se a tê-lo tão pouco, depois da separação, / que bastava um telefonema [ao menino], como migalha a um / faminto, para calar em sua alma a dor da ausência” (Carrascoza, 2016, p. 62). A angústia da distância e o divórcio são temas que podem tocar adolescentes e adultos. Os primeiros devido ao reconhecimento da necessidade de atenção e ao medo e sofrimento impostos pela distância dos pais; e os adultos em razão das reflexões sobre divórcio, culpa e todas as questões que envolvem a coparentalidade.

Catálogo de perdas, por sua vez, é o livro de nosso *corpus* que apresenta mais temas fraturantes, possivelmente em razão de se destinar originalmente ao leitor adulto. Além da morte, tema evidentemente central na obra e sobre o qual comentamos nas subseções anteriores de análise do referido título, outros temas polêmicos são violência, prostituição, homicídio e suicídio. Para demonstrar o tratamento de temas tão delicados, elegemos os contos intitulados “Apito”, “Bombinha”, “Cinto” e “Revólver”.

Em “Apito” é narrado o dia em que um juiz de futebol, que apitava um jogo entre Santana (time de sua cidade) e Lauzane, marcou um pênalti a favor do time adversário do bairro, que venceu a partida. Quando voltava para casa, alguns amigos de infância e torcedores do Santana o agrediram com paus e pedras, o que afetou seus movimentos e a fala: “Desde então, é no seu antigo quarto de menino que ele, sem sair da cama, passa os seus dias e as suas noites. O apito, ele ainda usa. Para me chamar” (Carrascoza, 2017, p. 8).

O objeto que anteriormente representava poder e agenciamento da personagem se converte em instrumento de fragilidade, marcando a passagem da vida plena àquilo que dela restou. No desfecho do conto, a revelação do narrador, pai ou mãe do árbitro de futebol, confirma a dependência a qual a personagem é submetida, pois o apito agora é o único meio pelo qual consegue se comunicar. Desse modo, o conto demonstra o impacto brutal da violência banalizada, tendo em vista que nasce de um motivo extremamente trivial, intensificando o seu absurdo.

Outro conto que segue a mesma temática de “Apito” intitula-se “Cinto”, cujo impacto sobre o leitor certamente se torna imediato após a leitura: “O pai. Apesar de morto, odeio-o com a mesma força que ele me punha para andar na linha” (Carrascoza, 2017, p. 30). A concisão e brevidade do miniconto intensificam as lacunas instauradas no texto, as quais precisam ser preenchidas pelo leitor implícito (Iser, 1996; 1999). O miniconto em questão é lacunar por excelência, afinal, não sabemos por que o pai agia com violência, muito menos de quem é a voz que narra - se é um filho ou uma filha.

O miniconto aborda a violência doméstica e as marcas emocionais deixadas por um pai autoritário. Assim, a memória traumática da violência paterna continua a exercer poder sobre o sujeito, cujo ódio permanece vivo mesmo após a morte do pai. Esse texto vai ao encontro da afirmação de Iguma (2023) sobre os temas fraturantes, os quais expõem dores além das físicas, apontando também para aquelas que calam

fundo em cada indivíduo. Nesse sentido, Carrascoza insere em sua literatura temas que incomodam o leitor, tiram-no de sua zona de conforto e impelem-no a lidar com a realidade e todos os efeitos produzidos sobre o ser humano.

“Bombinha”, por sua vez, narra a história de uma mulher idosa, dona de uma “casa de massagem” – muito provavelmente um bordel da região –, tratada pelas funcionárias como “mãe”. Ela as acolhia, ensinava e controlava com autoridade e afeto ambíguo: “Era nossa mãe. E, como mãe, depois nos cobrava tudo: a cama, a mesa e o banho” (Carrascoza, 2017 p. 18). Cansadas da dominação e dos abusos, as “filhas” se vingam: ao verem a mulher passar mal, escondem a bombinha que ela usava para respirar e, no momento em que a devolvem, de nada adianta: “Fingimos que procurávamos a bombinha, correndo de lá para cá em ziguezague e gritando com aflição. Quando o violeta de seus olhos já havia se derramado pelo rosto, corremos para lhe dar a bombinha, mas já era tarde” (Carrascoza, 2017, p. 18).

Nessa narrativa, o relato é bastante duro e cruel. A ação das funcionárias se torna um ato de vingança coletiva, uma vez que se revoltam contra a figura opressora da “mãe”. A voz que narra no plural é representativa de todas as mulheres que eram exploradas na casa de massagem, “filhas” que reconheciam o controle e a violência aos quais eram submetidas: “Ensinou-nos, uma a uma, pessoalmente, a usar a roupa certa, a receber os clientes com sorriso, a agradar os velhos coronéis, enfim, tudo para manter a fama da casa” (Carrascoza, 2017, p. 18).

O conto aborda dois temas fraturantes: o homicídio e a prostituição. Embora o último não seja muito explorado, até mesmo em razão da concisão do gênero, está implícito na narrativa, bem como implícita é a crítica social realizada sutilmente ao longo do enredo. Nesse ponto, é importante mencionar que o modo como Carrascoza constrói a história torna a crítica social mais velada. Um leitor ainda em formação ou que não esteja habituado àquilo que é dito nas entrelinhas, no silêncio (significativo) entre uma palavra e outra, pode fazer uma outra leitura do texto. Há, portanto, à semelhança da teoria do *iceberg* de Ernest Hemingway, diferentes níveis de leitura possíveis para este conto. Em um primeiro plano, o leitor pode pensar que se trata literalmente de uma casa de massagem, e que a temática gira em torno de uma relação maternal e filial bastante conturbada. Em uma leitura mais atenta à construção do texto literário, compreende-se o que a casa de massagem representa no contexto do enredo. Essa dupla possibilidade de leitura é destacada por Beckett (2009) na literatura *crossover*, uma vez que apresenta diferentes camadas de leitura, que serão

desvendadas de acordo com a experiência leitora e de vida, maturidade intelectual e disposição do leitor.

Por fim, o último texto para o qual voltamos nossa atenção é o miniconto “Revólver”, cuja temática é o suicídio:

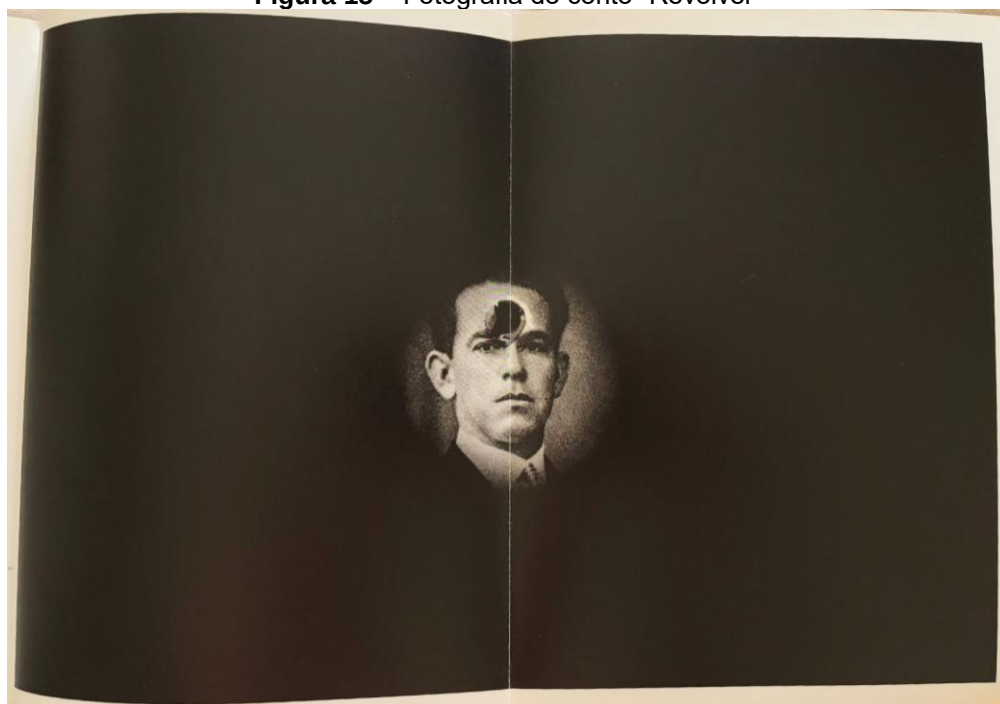
Tio Augusto foi quem me criou. Era tio, era pai, era irmão. Policial militar, aposentou-se – e aí a depressão o atacou. Reclamava, reclamava, não sabia o que fazer com aquela vontade de matar (ainda na ativa). Acabou voltando-a para a própria cabeça (Carrascoza, 2017, p. 72).

Em poucas linhas, o narrador apresenta a figura complexa do tio, policial militar aposentado, cujos papéis eram múltiplos: tio, pai, irmão. O texto é bastante lacônico e apresenta o suicídio da personagem de maneira abrupta, o leitor mal tem tempo de ambientar-se e o fatídico acontecimento lhe salta aos olhos.

A concisão e a brevidade do relato produzem os vazios instaurados no texto. Embora o narrador mencione algo que podemos compreender como depressão pós-carreira, ele não explica exatamente a causa do ato do tio, inclusive o leitor não tem informações mais precisas a respeito dessa personagem. Em seu relato memorialístico, por exemplo, o narrador poderia ter recordado instantes compartilhados com o tio Augusto e evocado suas percepções sobre o sujeito que o criou, mas não o fez. O impacto do suicídio do tio na vida do narrador parece impossibilitá-lo de recordar algo diferente, voltando-se, portanto, para a recordação mais dolorosa cravada em sua memória.

À semelhança do texto verbal, a fotografia de Juliana Carrascoza é igualmente brutal e dolorosa, contribuindo para a construção da atmosfera proveniente da temática, atmosfera que perpassa todo o livro em razão das perdas narradas.

Figura 15 – Fotografia do conto “Revólver”



Fonte: Carrascoza e Carrascoza (2017)

Comentamos anteriormente que *Catálogo de perdas* não é um livro pensado para o leitor em formação, e isso se confirma desde o projeto gráfico-editorial até os elementos estruturais que não são elaborados pensando única e exclusivamente no jovem leitor. Contudo, para que o livro tenha sido premiado na categoria Jovem pela FNLIJ, a editora fez a escolha de enviá-lo para concorrer ao prêmio, pois toda e qualquer premiação é bem-vinda pelos editores e escritores, sobretudo em razão do capital simbólico de que fala Bourdieu (2009), dando visibilidade, reconhecimento e valorização a tais obras.

Portanto, embora o título não seja endereçado inicialmente ao jovem leitor, esse certamente encontrará em muitos contos e minicontos temáticas com as quais poderá se identificar, situações representativas daquelas vivenciadas em seu contexto real. Quando não vivenciadas pelo leitor, tais representações podem contribuir para a formação de um sujeito em construção – movimento que não se encerra com a entrada no mundo adulto, mas se estende por toda a vida do indivíduo.

Por último, abordamos os temas fraturantes desenvolvidos em *Caleidoscópio de vidas*, que é preciso lembrar: único livro de nosso *corpus* produzido explicitamente para o jovem leitor. As temáticas disruptivas na obra em pauta são morte e drogas. Essa última não recebe detida atenção, há apenas uma menção do narrador a respeito

do tema no momento em que o menino que vendia capas de chuva na praia de Copacabana percebe um discreto movimento:

[...] o menino nota um cabeludo
dar dinheiro a um rapaz,
e esse não entregar mercadoria alguma,
a não ser o pacotinho que passa,
sorrateiramente ao comprador,
e que o menino vê deslizar
da mão que estende para a que recebe,
e, claro, embora seja menino,
ele sabe do que se trata
(erva ou pó!),
só ignora que se poderia
fazer tal troca
a qualquer hora,
à luz de todos os olhos [...] (Carrascoza, 2019, p. 31).

Enquanto as pessoas riem e fotografam-se, esperando a queima dos fogos de artifício na virada do Ano-Novo, o menino, que observa a movimentação e espera vender algumas capas de chuva, testemunha alguns acontecimentos, inclusive um roubo na praia cometido por um garoto que “ataca e / bate a carteira de um homem, / que, à sua frente, / observava o mar [...]” (Carrascoza, 2019, p. 29). A breve menção do narrador a esses fatos aponta para uma crítica à indiferença coletiva e à normalização da violência urbana. A cena do tráfico de drogas presenciada pelo garoto, “à luz de todos os olhos”, confirma a naturalização de um problema social que assola a população e não poupa nem mesmo as crianças.

Carrascoza não escamoteia de sua literatura temas considerados fraturantes ou tabus, mas os insere em seus livros de modo que o leitor se depare com os mais diversos matizes constituintes da sociedade e possa, por meio de suas próprias reflexões e experiências particulares, posicionar-se diante de tais questões. Nesse sentido, é importante ressaltar que os narradores de Carrascoza não julgam as situações narradas, simplesmente relatam os acontecimentos e, a partir deles, os leitores podem chegar às suas conclusões.

O segundo tema fraturante abordado na obra em questão é a morte, presente no último conto. Após a visita ao neto, o velho estivador Theo, já em sua casa, sente uma dor na fronte, prenúncio da veia que se romperá em instantes. O seu olhar se detém, então, sobre o rosto do menino no porta-retratos, o que o faz sorrir no último esvair de sua vida. A inevitabilidade do acaso encerra a obra, e o tema não é tratado

de maneira edulcorada; o sabor que resta da partida do avô é amargo, como todo e qualquer fim:

[...] o fim, Theo não saberá,
já se deu nele,
velho dentro de uma casa
entre tantas, sobre o costão,
quase não se pode distingui-las,
o telhado de uma parece ser também
o de outra,
como a morte, que, sendo só desse homem,
é a de todos,
inclusive a dos que ignoram
a sua história (Carrascoza, 2019, p. 64).

Esse é o desfecho do último conto presente em *Caleidoscópio de vidas*, bastante distante daquelas obras infantis e juvenis em que os desfechos são mais positivos. Muitas vezes, a leitura de livros como esse por crianças e adolescentes é considerada imprópria pela sociedade. A escola, como é possível atestar por meio de inúmeros episódios envolvendo a censura de diferentes títulos, configura-se como um espaço onde muitas vezes tais obras não são aceitas. Para os docentes, por sua vez, torna-se temerário trabalhar tais livros, seja em razão da lacuna na formação do professor, impedindo a boa mediação do texto literário, ou da resistência dos pais e da direção.

Diante desse cenário, é preciso reafirmar a possibilidade que a literatura tem de humanizar o indivíduo, para retomar texto emblemático de Candido, publicado originalmente em 1972. No contexto dos temas fraturantes, as histórias ficcionalizadas por Carrascoza permitem ao leitor – seja ele de que idade for – “[...] que reflitam sobre suas experiências, reconheçam as emoções que experimentam no cotidiano das relações humanas, e promovam, ao mesmo tempo, a liberação de temores que os assaltam e angustiam” (Martha, 2010, p. 140).

4.4.4 A crítica social

Embora a literatura *crossover* seja frequentemente associada ao gênero fantasia, “muitos são romances realistas que tratam de questões sérias e atuais de interesse para leitores adultos bem como para jovens” (Beckett, 2009, p. 119, tradução

nossa)⁷⁹. Em *Catálogo de perdas*, contos como “Martelo”, “Panelas” e “Sapatilhas” abordam questões sociais que denunciam, por exemplo, a expressiva desigualdade social existente em nosso país.

No conto “Martelo”, um garoto sonhava em cursar Direito, porém as condições não eram favoráveis: “Foi naquele tempo, antes das cotas para negros e pobres na universidade. Desde menino, eu nessa dupla condição, em escola pública de periferia. Sem preparo algum para responder às perguntas do vestibular” (Carrascoza, 2017, p. 52). O narrador, já no início de seu relato, ressalta que a exclusão não é apenas econômica, mas também racial. Além disso, ratifica o fato de que o acesso à educação não é igualitário; muitas vezes, torna-se privilégio de uma minoria.

Então, o pai do menino, que trabalhava o dia todo como motorista do SAMU, consegue um bico de porteiro à noite para pagar um cursinho preparatório para o filho. Essa situação denuncia a exploração do trabalhador em nossa sociedade, cuja renda mensal é irrisória para ter uma vida minimamente digna: “[...] salário miúdo, dinheiro apertado para as contas da casa” (Carrascoza, 2017, p. 52), que dirá para assegurar ao filho acesso à educação de qualidade.

No dia do vestibular, é necessário pegar dois ônibus para chegar ao local da prova. O primeiro quebrou, mas pai e filho ainda conseguiram chegar a tempo de adentrar o segundo. Porém, no final do caminho, uma passeata dos sem-teto os reteve, evento que salienta conflitos sociais, afinal, a passeata marca a falta de moradia que assola a população. As personagens decidem, então, saltar do ônibus e correr até a escola onde o garoto faria a prova. O esforço, no entanto, não é suficiente para superar barreiras estruturais:

De longe, sob o sol forte e indiferente, vimos os seguranças fechando os portões. Avançamos juntos, como soldados suicidas, e nos atiramos contra o trançado dos ferros. Minha voz sumira, mas o pai gritava, desesperado, o pai, com chuva nos olhos, o pai suplicava - ele sabia, bem mais do que eu, o que estávamos perdendo. Esquecido de mim, imaginei-o atravessando, solitário, as madrugadas na portaria do prédio onde trabalhava. Imaginei-o dia a dia, o ano inteiro, dirigindo a ambulância do SAMU, quase a cair de sono. E aí compreendi que um filho nada pode fazer para diminuir a dor de seu pai. E vice-versa. Juiz de direito, hoje, penso nessa injustiça todas as manhãs quando entro pela porta do tribunal (Carrascoza, 2017, p. 52).

⁷⁹ “Many are realistic novels that deal with serious, topical issues of interest to adults as well as young readers”.

Apesar de o desfecho do conto revelar que o garoto conseguiu se tornar juiz de direito, a recordação do triste episódio vivenciado não se apaga da memória do narrador, haja vista que a concretização de um sonho individual não repara as desigualdades vividas por tantos. A crítica social tecida por Carrascoza reconhece a grande parte da população brasileira que não tem acesso a direitos básicos os quais lhes deveriam ser garantidos. A dupla marcação temporal – o jovem que enfrenta os desafios para conseguir uma vaga na universidade e o adulto que, agora juiz, rememora o episódio de injustiça – torna possível a identificação de leitores jovens e adultos.

Em “Painéis”, a narradora discorre sobre a difícil infância em razão das precárias condições vividas por sua família:

Existe a estação do não saber e eu a associo à infância. Para mim, ela foi curta, mas sei que para outras pessoas pode ser longa, bem longa [...]. Quando eu estava nessa estação, vivia com meus pais e irmãos numa casinha de aluguel na periferia. A vida, eu sentia, era um desconhecimento de quase tudo, e, por isso, não me incomodava tanto o que nos faltava – os sapatos, os brinquedos, o refrigerante nas refeições (Carrascoza, 2017, p. 62).

A infância, permeada pela inocência pueril, não permitia à menina compreender o contexto que impunha tantas dificuldades à família. Esse entendimento ocorre somente quando, em um dia de forte temporal, começa a vazar goteiras do teto e a mãe posiciona algumas painéis onde poças se formam no assoalho. Desse instante em diante, outras tempestades ocorreram e a garota passou a ajudar a mãe com as painéis. Quando a mãe, em uma noite, passa mal e é internada no hospital público, o conto marca um rito de passagem na vida da personagem: “Em sua ausência, choveu muito, as goteiras reapareceram. Juntei meus irmãos na sala e fui buscar as painéis. Fiquei pensando nela – e, enquanto a água pingava emitindo o som metálico, a estação do saber começou em minha vida” (Carrascoza, 2017, p. 62).

O som das goteiras, antes lúdico, torna-se símbolo da difícil realidade enfrentada pela menina e sua família: a infância termina, e a “estação do saber” se inicia, metáfora para a incursão da personagem no mundo adulto. Portanto, o amadurecimento não é algo natural, mas imposição das circunstâncias sociais. Nesse sentido, trata-se da representação de um contexto vivenciado por leitores intergeracionais pelo país afora.

Semelhante ao conto anterior, nesse a voz amadurecida que narra em primeira pessoa recupera o olhar de criança vivido no passado e a consequente reflexão adulta no presente. O medo da tempestade, o carinho materno, a descoberta da dura realidade, a moradia precária, o crescimento da personagem e a (implícita) partida da mãe são experiências humanas universais. Dialogam, portanto, com leitores de qualquer idade.

“Sapatilhas”, último conto por nós destacado, retrata uma mulher, Maria, que trabalhava como diarista há anos: em uma casa era cozinheira, na outra faxineira. Saía ainda de madrugada, pois precisava pegar três ônibus para chegar ao trabalho. Nos pés calçava sempre sapatilhas de plástico, a única de couro era reservada para os dias de festa. Sob o olhar do narrador, provavelmente marido de Maria, acompanhamos a vida sofrida da mulher:

A minha Maria lavando a louça do jantar, de costas para mim, e eu lá parado, os olhos em suas panturrilhas brancas, as canelas com Band-aid, os pés dentro das sapatilhas sustentando toda a sua (a nossa) história. Depois, a minha Maria dormindo, exausta da vida repetida de todos os dias, e eu acordado, observando as sapatilhas ao lado da cama, úmidas e fedidas, à espera dela, como um par de cruz. As sapatilhas da minha Maria, leves e confortáveis, ela dizia. Mas de qualidade rasteira, nós sabíamos. Meus olhos tropeçavam na tristeza ao ver as sapatilhas da minha Maria furadas sempre no mesmo lugar. Essas, ela usava quando passou mal no ônibus – seu fim de linha (Carrascoza, 2017, p. 76).

Em um primeiro momento, chama atenção a construção de um narrador que observa em silêncio a rotina exaustiva de Maria, sem interferir na situação. A atitude passiva do narrador diante do cotidiano enfrentado pela diarista, inclusive enquanto lava as louças em casa, reforça a invisibilidade do trabalho doméstico realizado por mulheres, tarefa tão pouco (ou nada) reconhecida e muito menos remunerada. Nesse sentido, o esforço realizado por Maria é naturalizado e invisibilizado até mesmo para quem com ela convive.

A rotina árdua, as sapatilhas de plástico sempre furadas e o curativo nas canelas representam a vida penosa da classe trabalhadora – especialmente da mulher – que, mesmo com muito esforço, não consegue ter uma vida digna. Prova da falta de dignidade imposta à personagem confirma-se no momento em que passa mal no ônibus e morre. O conto apresenta forte cunho de denúncia social, diferentemente da crítica implícita no conto intitulado “Paçoca”, sobre o qual discorreremos na subseção de análise da linguagem. Em “Sapatilhas”, Carrascoza enfatiza a vida extenuante e

injusta levada pela personagem, como se para obrigar o leitor a refletir sobre mais um entre tantos outros problemas que assolam a sociedade.

Na obra *Caleidoscópio de vidas*, semelhante ao casal que na crença Cristã viveu de maneira extremamente simples e criou aquele que seria o Salvador, Maria e José vivem de pequenos sonhos e esperanças, embora cercados pela falta de possibilidades e pelo odor putrefato do aterro. Maria, que sonhava ter um filho, é pega de sobressalto quando descobre um triste acontecimento: um bebê morto encontrado no lixão. O jornal televisivo, que noticia somente acontecimentos dignos de atenção – um terremoto no Chile, um tsunami no Japão, a morte do doutor Sócrates, ex-jogador do Corinthians e da seleção brasileira –, não noticia o inconcebível ocorrido, e José sabe bem o porquê: “Não, não iria passar na tevê. / Ninguém ligava para o que acontecia lá, / no lixão da cidade” (Carrascoza, 2019, p. 9).

Paulatinamente, a crítica social angaria lugar entre os três contos apresentados ao leitor, que tem acesso à dura e injusta realidade de muitos homens e mulheres. Maria, “[que] rabiscava / para os dois, / uma criança” (Carrascoza, 2019, p. 9), dá à luz um menino, protagonista do segundo conto, não nomeado ao longo do enredo. Ao contrário do horrendo espaço do lixão, nesta segunda narrativa, o leitor se depara com o cenário da praia de Copacabana, véspera de Ano-Novo, local onde o garoto tenta vender capas de chuva.

A discrepância social entre os dois locais é evidente. Se no primeiro conto Maria e José sobrevivem por meio de migalhas e restos encontrados no lixão, “[...] as mãos catando o que já foi descartado [...]” (Carrascoza, 2019, p. 5), no segundo conto, “[...] pessoas se abraçavam, / gritavam, atiravam-se champagne, / fotografavam a si mesmas, entre as demais, / para, depois, eufóricas, / mirar o céu com seus celulares / e registrar o show pirotécnico / em sua beleza e extensão [...]” (Carrascoza, 2019, p. 35). O narrador, ao descrever o cenário do lixão e, posteriormente, o da praia de Copacabana, aponta para a extrema desigualdade social que devasta o país, evidenciando o privilégio de alguns em detrimento da miséria de tantos outros.

Assim, por meio da análise empreendida nesta subseção, constatamos que as quatro obras se inserem na vertente realista da literatura *crossover*, confirmando o fato de que essa ficção de fronteira não encontra espaço somente em obras cujo gênero é a fantasia, mas também naquelas em que se busca representar a realidade vivenciada por muitos e diferentes leitores – crianças, adolescentes e adultos.

5 CAMINHOS POSSÍVEIS PARA SE COMPREENDER A LITERATURA JUVENIL

Nesta seção, após análise dos aspectos formais e temáticos de *Aquela água toda*, *Aos 7 e aos 40*, *Catálogo de perdas* e *Caleidoscópio de vidas*, propomos dois momentos. Primeiro, faremos uma retomada e um levantamento dos elementos analisados à luz da ficção *crossover* (Beckett, 2009) e da literatura de fronteira (Yunes, 2013), a fim de verificar em que medida evidenciam o apelo *crossover* assumido pelas narrativas em questão, podendo destinar-se a um público intergeracional, principalmente ao leitor jovem e ao leitor adulto.

Em um segundo momento, após recuperados os elementos por nós analisados em cada um dos quatro livros mencionados, discutimos e problematizamos o conceito de literatura *crossover* e sua relação com os campos de produção, o mercado editorial, as instâncias de legitimação e o leitor. A discussão que buscamos realizar neste momento não pretende (e nem seria possível) esgotar o assunto, mas, dentro dos limites traçados nesta tese, tem o objetivo de trazer contribuições ao campo teórico da literatura, sobretudo ao subsistema da literatura juvenil.

Tendo em vista o emaranhado de condições externas que circundam o sistema literário, pretendemos traçar alguns caminhos que indiquem, em certa medida, como ler as obras analisadas em um contexto contemporâneo de produção, atravessado pelos desdobramentos de uma sociedade pós-moderna influenciada pelos novos modos de produção, pelos novos leitores e os possíveis rumos assumidos no interior do sistema literário.

5.1 Temas e formas na literatura de fronteira de João Anzanello Carrascoza premiada pela FNLIJ

Sobre o primeiro elemento por nós analisado, o projeto gráfico-editorial, reafirmamos que em todos os livros é elaborado com muito cuidado e afinho, revelando a engenhosidade dos editores. As edições de *Aquela água toda* e *Aos 7 e aos 40* premiadas pela FNLIJ e publicadas originalmente pela Cosac Naify revelam o apuro formal com que o projeto gráfico foi construído. A primeira obra, pelo papel vegetal e pelas ilustrações de Leya Mira Brander, dialoga diretamente com o leitor em formação. Já a edição atual pela Companhia das Letras, sob o Selo Alfaguara, embora apresente formato *pocket* e ilustrações em aquarela de Rodrigo Visca, não é marcada

explicitamente no campo da literatura juvenil, mas as ilustrações seguramente auxiliam o potencial *crossover* apresentado pela obra. Ambas as edições são capazes de encantar jovens e adultos e, a nosso ver, são difíceis de separar em categorias específicas. Essa é, inclusive, uma característica de obras *crossover*: “A similaridade nas embalagens de livros para adultos e jovens leitores mantém a ambiguidade e facilita a transição entre os públicos, permitindo que as editoras alcancem um público misto sem o custo de duas edições (Beckett, 2009, p. 249, tradução nossa)⁸⁰. Não é meramente por acaso que, conforme mencionamos anteriormente, a Companhia das Letras publicou no texto de contracapa que “*Aquela água toda* é um livro para todas as idades” (Alfaguara, 2018), reforçando o intuito de abranger públicos diversos.

A edição de *Aos 7 e aos 40* publicada pela Cosac Naify e premiada pela FNLIJ também chama atenção. Construída como um díptico, a concepção do projeto gráfico-editorial acompanha a história de uma mesma personagem em dois momentos distintos de sua vida: “aos 7” se situa na parte superior da capa, e “aos 40” na parte inferior, confirmando o contraste entre os episódios pertencentes à vida do menino e aqueles à vida do homem adulto. Capa e contracapa apresentam a imagem de metade da silhueta de um homem, parte de um automóvel e atrás dele duas crianças. As imagens estão intimamente ligadas aos acontecimentos da narrativa e são as únicas presentes na obra. No interior do livro, os textos dos capítulos dedicados à infância encontram-se justificados e situam-se na parte superior da página sobre a cor verde-claro. Em contrapartida, os textos dos capítulos da vida adulta encontram-se na parte inferior da página, sobre um tom verde-acinzentado, em formato fragmentado, com avanços e recuos, bastante semelhante à estrutura de um poema. Esse formato assumido pelo projeto gráfico encontra respaldo no fato de que os episódios da infância são mais leves, ainda que apresentem fatos tristes, pois são valorizadas as experiências inaugurais do menino diante do mundo. Quando adulto, a leveza e a autodescoberta são substituídas pelas agruras desta fase da vida, sobretudo em razão da separação conjugal vivida pelo homem e, conseqüentemente, pela falta que sente do filho, com quem se encontrava somente nos finais de semana.

⁸⁰ “The similar packaging of books for adults and young readers maintains the ambiguity and facilitates the back and forth between audiences, allowing publishers to capture a crossover audience without the cost of two editions”.

A edição atual publicada pela Companhia das Letras opta por manter a disposição do título e o posicionamento dos textos nas partes superior e inferior da página, justificados nos capítulos da infância e fragmentados nos capítulos da vida adulta. Porém, subtrai elementos importantes que compunham a edição da Cosac Naify, como as imagens presentes na capa e contracapa e a distinção das cores verde-claro e verde-acinzentado, apagamento que desconsidera a importância do projeto gráfico editorial para a obra.

De qualquer forma, ambas as edições possuem um *design* mais sóbrio e não foram concebidas sob a rubrica juvenil. Porém, quando comparadas, percebemos que a edição da Cosac Naify teria mais possibilidades de agradar jovens leitores, tanto pelas imagens de capa e contracapa, quanto pela construção integral do *design* gráfico. A última edição, pelas supressões mencionadas, situa-se mais explicitamente no sistema geral da literatura. Além disso, no texto de apresentação da contracapa afirma-se que se trata de um livro sobre o amadurecimento “em todas as etapas da vida”, mesma estratégia adotada pela editora em *Aquela água toda*, a qual busca contribuir para a configuração de uma obra de fronteira.

O projeto gráfico de *Catálogo de perdas*, conforme ressaltamos anteriormente, é bastante primoroso e original. Com fotografias em papel *couché*, abas triangulares na capa e contracapa e cortes transversais nas letras iniciais do título de cada conto, o livro se destaca como objeto artístico. Trata-se de uma obra cujo projeto gráfico se distancia daqueles geralmente assumidos pelos livros juvenis, especialmente pelo uso de fotografias. Contudo, isso não quer dizer que o livro não agradaria a jovens leitores, muito pelo contrário, pois as fotografias e a possibilidade de escolher como ler a obra – se primeiro pelo conto ou pela fotografia – tendem a despertar a curiosidade e o agenciamento de leitores em formação. Ainda assim, se considerarmos a análise isolada do projeto gráfico, não encontramos indícios no modo de construção do livro que indicasse a destinação específica a jovens leitores.

Por fim, *Caleidoscópio de vidas* é explicitamente direcionado para o leitor em formação, o que se confirma por meio da publicação pela FTD, do formato assumido pelo livro, das cores vivas utilizadas tanto nas ilustrações quanto nos textos, das ilustrações de Adriano Catenzaro, do suplemento de leitura, da carta ao jovem leitor escrita por Luiz Puntel e pela presença de *QR Code* que direciona o leitor para um vídeo em versão animada da capa e contracapa. Além disso, em 2021, a obra integrou

o catálogo do PNLD destinado ao Ensino Médio, e é a única ficha catalográfica que, de fato, classifica o título como infantojuvenil.

No que diz respeito aos narradores e focos narrativos, a análise demonstrou que predominam nas obras três recursos formais fundamentais da ficção *crossover*: a polifocalização e a dupla perspectiva adulto-criança (Beckett, 2009), bem como a narrativa de memórias (Yunes, 2013).

A polifocalização em *Aquela água toda* evidencia-se por meio do narrador em terceira pessoa, cuja voz é marcada pelo registro poético, sendo frequente a presença do narrador onisciente que interfere na narrativa para tecer comentários ou realizar antecipações, geralmente em um tom comovido. Embora seja predominante o uso do sumário, a cena é representada pelo discurso direto, que aparece de modo pontual nos momentos em que o narrador nos permite construir uma ideia um pouco mais fixa sobre as personagens. Ao lhes conferir voz, Carrascoza evita o discurso centralizado do narrador onisciente e abre espaço para que leitores diversos possam estabelecer pontos de contato com as personagens, a depender de seu contexto social e cultural. Assim, os contos incorporam diferentes perspectivas com as quais leitores de faixas etárias distintas podem se identificar.

Em *Aos 7 e aos 40*, como o próprio título anuncia, ganha destaque a dupla perspectiva adulto-criança, recurso amplamente utilizado na literatura *crossover* (Beckett, 2009), o que favorece a intersecção de leitores de diferentes faixas etárias a partir da confluência de narradores e focos narrativos ao longo do romance. Esse efeito é alcançado por meio do narrador autodiegético (Genette, 1995) nos episódios referentes à vida do garoto, aos 7 anos, e do narrador heterodiegético (Genette, 1995) nos acontecimentos referentes à vida do homem adulto, aos 40.

Portanto, a estrutura de apelo do texto (Iser, 1996) materializa-se na alternância de narradores e focos narrativos, recurso formal responsável por promover a emancipação do público leitor que pode escolher a qual perspectiva aderir: se a do garoto ou a do homem adulto. Assim, a dupla perspectiva adulto-criança antecipa e estabelece a presença do receptor no texto, uma vez que a visão inaugural e pueril do garoto diante da vida contrasta com os conflitos internos e as angústias do homem. Desse modo, o leitor maduro pode se ver representado tanto pela criança que um dia foi quanto pelo adulto que agora é. Ao jovem leitor também é oferecida a dupla possibilidade de se identificar com a criança, uma vez que sua saída da infância é recente, bem como com o adulto que em breve se tornará.

Essa dupla condição estabelecida na estrutura de apelo do texto projeta um leitor implícito (Iser, 1996) cuja posição poderá ser ocupada, no momento da leitura, tanto pelo leitor jovem quanto pelo adulto. Entendemos o apelo *crossover* de livros como *Aos 7 e aos 40* a partir de seu enfoque “[...] na transformação de crianças em adultos. São histórias sobre mudanças e transformações de vida que são igualmente relevantes para adolescentes, adultos de meia-idade ou idosos” (Beckett, 2009, p. 258)⁸¹. Assim, a polifocalização (Beckett, 2009) contribui sobremaneira para a possível inserção do romance de Carrascoza no universo *crossover*/de fronteira, favorecendo a recepção do texto literário por leitores com diferentes experiências leitoras e de vida.

No *Catálogo de perdas*, a polifocalização se concretiza ao longo das 40 narrativas e, portanto, das perspectivas que diferentes gerações têm diante do mundo. Os leitores acompanham a trajetória de personagens situadas na infância, na adolescência, na vida adulta e na velhice. Nesse sentido, é preciso apontar a importância do gênero conto para a constituição de um movimento de fronteira na obra de Carrascoza, pois o leitor é contemplado com a possibilidade de conhecer seres fictícios plurais e as diferentes maneiras pelas quais lidam com o mundo.

Em *Caleidoscópio de vidas*, a polifocalização acontece por meio do enfoque sobre diferentes gerações (Beckett, 2009). À semelhança de um caleidoscópio, o leitor acompanha matizes da vida de personagens pertencentes a gerações distintas – mãe, filho e avô –, conectadas pelo laço familiar que as une. Para além do uso desse recurso, a obra se diferencia das anteriores pelo fato de investir na construção do narratário. Consequência disso são o uso de parênteses para expressar algum comentário ou explicação do narrador, a recorrente inserção do leitor na narrativa quando, por exemplo, o narrador busca situá-lo no tempo e no espaço, e o uso da primeira pessoa do plural, evidenciando a maneira pela qual o narrador coloca-se na mesma posição do narratário. A única obra do *corpus* inserida no subsistema da literatura juvenil é aquela que investe em artifícios formais que buscam atenuar a assimetria entre o narrador adulto e o jovem leitor, além de convocar uma leitura mais participativa e uma postura ativa na construção de sentidos do texto.

⁸¹ “These books attract adult readers as well as young readers because they focus on the transformation of children into adults. They are stories about lifechange and transformation that are equally relevant for adolescents, middle-age adults, or seniors”.

O recurso memorialístico, por sua vez, perpassa todo o *corpus* analisado nesta tese. A incorporação do relato de memórias se dá sobretudo por meio de um narrador adulto que deliberadamente recorda fatos de sua infância e adolescência, geralmente para compreender o passado e atualizar percepções em razão do momento presente em que se encontra ou na tentativa de recuperar o que se passou, marcando a importância de uma época que, embora não seja possível vivenciar novamente, continua atuando sobre o indivíduo.

Em *Aos 7 e aos 40*, por exemplo, há um adensamento do relato memorialístico, uma vez que os capítulos intercalam infância e mundo adulto, exigindo um leitor disposto a acompanhar o relato ziguezagueante comum em narrativas de memórias. Nesse sentido, são frequentes as relações estabelecidas entre os acontecimentos pertencentes à vida do garoto e aqueles à vida do homem adulto, e por isso o narrador, ao vivenciar algo no momento presente, recorda-se de fatos passados, marcando constantes atualizações feitas pelo protagonista, as quais devem ser acompanhadas e ressignificadas pelo leitor. Desse modo, o artifício da memória é responsável por aproximar leitores de diferentes gerações, pois ao longo da narrativa podem, em diferentes graus, estabelecer aproximações com a personagem central, que vive dilemas da infância, adolescência e vida adulta.

Por fim, em *Caleidoscópio de vidas*, as três histórias não seguem a ordem cronológica dos fatos, tendo em vista que os acontecimentos pertencentes à última narrativa são anteriores à segunda. Se no terceiro conto acompanhamos o dia de Theo e a visita ao neto, no segundo a figura do avô é somente recordação. Há uma lacuna temporal e espacial entre o desfecho de um conto e o início de outro, de modo que o leitor é convocado a interpretar os fatos, a preencher os vazios textuais, a costurar as ações, a fim de que possa acompanhar o relato repleto de idas e vindas do narrador.

As obras analisadas correspondem ao apontamento de Zilberman (1982) quando afirma que o narrador pode alcançar efeitos artísticos bastante complexos, possibilitando ao leitor ter “[...] assegurado seu lugar na composição literária, enquanto organizador e revitalizador da narrativa” (Zilberman, 1982, p. 81). Nesse cenário, a estrutura de apelo do texto das obras projeta um leitor implícito plural, cuja posição e função variam conforme o desenvolvimento das narrativas. Tal estrutura é formada pela construção heterogênea dos narradores e focos narrativos que, por meio do recurso memorialístico, são capazes de dialogar com leitores intergeracionais,

reforçando uma característica fundamental de obras que rompem os limites fronteiriços entre leitores de faixas etárias e vivências leitoras e de mundo díspares.

Em relação à linguagem, Carrascoza lança mão da prosa poética para construir os universos ficcionais apresentados ao leitor. A linguagem é recriada por meio de elementos poéticos, com a constante presença de metáfora, analogia, sinestesia, paradoxo, aliteração e neologismo, além da alternância dos tempos verbais, com especial atenção ao emprego do pretérito mais-que-perfeito. O autor confere uma nova dimensão simbólica e semântica a palavras já conhecidas, mas que, por meio do trabalho de ourives do escritor, alcançam novos significados. Por isso, os efeitos daí provenientes resultam possivelmente numa quebra de expectativas do leitor, que precisa realizar esforço interpretativo a fim de construir sentidos a partir do uso do código linguístico deslocado de seu sentido habitual. Trata-se do emprego da função poética da linguagem, a qual convoca um leitor implícito disposto a desvendar os meandros da linguagem estética.

Também chama atenção a disposição do texto pela mancha textual. Exemplo representativo é o formato assumido pelo texto em *Aos 7 e aos 40* e *Caleidoscópio de vidas*, com avanços e recuos pelas páginas, quebras de linhas, assemelhando-se ao texto poético. Nesse sentido, a hibridização de gêneros (Beckett, 2009; Yunes, 2013) constitui mais um elemento caracterizador da ficção *crossover*, apontando para o fato de que a obra de Carrascoza premiada pela FNLIJ é de fronteira não somente quando pensamos no público leitor, mas até mesmo pela confluência de gêneros literários.

Diante disso, jovens e adultos podem apreciar a beleza da linguagem, seus ritmos, imagens e invenções. A literatura *crossover* cria, assim, um espaço comum de fruição estética em que leitores são desafiados pelo uso artístico da linguagem. É importante ratificar que o emprego mais refinado do código linguístico não impossibilita a aderência do leitor em formação, mas o desafia a entrar em contato com textos que ampliem experiências leitoras anteriores. Dessa maneira, a literatura de Carrascoza se torna um terreno fértil onde diferentes gerações se encontram pela linguagem e pela arte de narrar.

A análise da linguagem também apontou dois recursos expressivos da ficção *crossover* presentes em *Catálogo de perdas* e *Caleidoscópio de vidas*: a intertextualidade e a metalinguagem. No primeiro título, destacam-se os contos intitulados “Bíblia”, “Bike”, “Crachá”, “Martelo”, “Paçoca” e “Rádio de pilha”. Neles as principais referências intertextuais são os textos sagrados da Bíblia, a menção ao gibi

do Cebolinha, ao filme *O senhor dos anéis* e ao romance *Dom Casmurro*, o trágico acidente do Voo *Air France 447*, a música “Construção” (1971), de Chico Buarque, e a cultura radiofônica brasileira do século XX. No conto “Bíblia”, por exemplo, o narrador faz uma emulação do discurso bíblico, além de utilizar a paródia como recurso estilístico. Em “Crachá”, por sua vez, ocorre a emulação do discurso técnico utilizado na aviação, mais especificamente por meio dos jargões provenientes do protocolo de comissários de bordo.

No segundo título, há um diálogo intertextual com a tradição cristã, representada na obra pelo casal Maria e José, que vivem no e do lixão situado no Rio de Janeiro. Também atuam como referências intertextuais o conto “A menina que vendia fósforos”, de Hans Christian Andersen, além da inserção de trechos das letras de músicas de Paulinho da Viola e da menção a um concerto de Vivaldi ao longo das narrativas.

Nas duas obras mencionadas, a referência intertextual se dá de modo explícito em alguns momentos, e em outros são necessários um maior agenciamento e experiência leitora por parte do público leitor. Para o jovem leitor, as narrativas em questão buscam expandir o seu horizonte cultural e, ainda que possa não reconhecer todos os diálogos intertextuais estabelecidos ao longo das histórias, não são empecilhos do ponto de vista da leitura. De qualquer modo, é outorgado ao leitor – seja ele jovem ou adulto – um maior nível de atenção e atuação frente ao texto literário, mantendo tanto em *Catálogo de perdas* quanto em *Caleidoscópio de vidas* possibilidades plurais de leitura, as quais dependem da recepção heterogênea do público leitor para sua efetivação.

Diferentemente da intertextualidade, recurso utilizado apenas nas duas obras mencionadas acima, a metalinguagem aparece nas quatro obras analisadas, sob dois enfoques diferentes: primeiro, quando a linguagem se volta para o próprio código linguístico, e, depois, nos momentos em que o narrador coloca em destaque aspectos da narração, evidenciando o jogo metaficcional.

Em *Aquela água toda*, a metalinguagem está presente nos contos “Mundo Justo” e “Vogal”. No primeiro, valoriza-se o poder da literatura em reorganizar e reelaborar a realidade; no segundo, o funcionamento da língua se transforma em metáfora para a compreensão do mundo e das relações interpessoais, apontando para uma leitura simbólica da realidade.

Em *Aos 7 e aos 40*, a aquisição da escrita e da leitura é encarada com fascínio pelo protagonista e, além disso, ultrapassa o processo de alfabetização e se converte também na capacidade de ler o outro e a si mesmo. Enquanto o garoto aprendia a ler e a escrever, preparava-se para o momento em que seria capaz de ler o mundo ao seu redor, aprendizado que se concretiza no instante em que compreende que seu vizinho, Seu Hermes, havia falecido.

O jogo metaficcional, por sua vez, é evidenciado em *Catálogo de perdas e Caleidoscópio de vidas*. No primeiro título, os aspectos do fazer literário manifestam-se nos contos “Bike” e “Martelo”. No primeiro, o narrador problematiza a própria capacidade de narrar diante da recordação dolorosa que tem da morte de seu amigo de infância, de modo a salientar os limites da linguagem diante da experiência traumática. No segundo conto, o discurso do narrador evidencia o ato de narrar como uma escolha deliberada em que acréscimos e cortes são feitos. A lembrança dolorosa do dia em que o protagonista não conseguiu chegar a tempo para fazer a prova de vestibular demonstra, por meio da narração, a indissociabilidade entre palavra, lembrança e subjetividade.

Em *Caleidoscópio de vidas*, além da atenção conferida ao jogo metaficcional, o narrador valoriza a figura do leitor para a realidade da obra literária. Mais especificamente no conto “O velho estivador”, não somente o caráter ficcional da história a que o leitor tem acesso é enfatizado, como também a importância do pacto ficcional para realização da obra.

Nos quatro títulos, a metalinguagem é capaz de agradar jovens e adultos, desafiando ambos a assumirem uma postura mais coparticipativa durante a leitura e apreciarem os procedimentos formais adotados na construção estética do texto. Sob a perspectiva de Beckett (2009), o leitor em formação aprecia principalmente o convite para participar ativamente da história, enquanto caberia ao adulto refletir sobre o processo criativo, a memória e a forma como o mundo é organizado pela narrativa, de modo a valorizar os artifícios adotados na construção do texto literário. A nosso ver, o jovem leitor, frente ao texto literário, também é capaz de realizar tais ações apontadas por Beckett (2009), com a diferença de que, quando pensamos nesse leitor, pensamos também na importância de uma boa mediação para que isso aconteça.

No que tange às temáticas, último elemento de nossa análise, destacamos as principais: a memória e sua relação com as vivências inaugurais e os afetos familiares,

a inexorabilidade do tempo e as reflexões existenciais, os temas fraturantes e a crítica social.

A memória destaca-se como procedimento formal e temático, dada a sua importância na construção das narrativas e para caracterização das obras dentro do universo *crossover*. O retorno ao passado guia as personagens pelos labirintos da memória, a qual permite recordar acontecimentos e momentos significativos, além de atribuir-lhes novos significados à luz do presente. Se não é possível viver a infância e adolescência novamente, é possível recuperá-las por meio do relato memorialístico, que de certa forma presentifica o passado.

Frequentemente a memória está ligada às experiências inaugurais vivenciadas pelas personagens, as quais trazem à tona determinados acontecimentos em razão da grandeza que possuem e da influência que continuam exercendo sobre os sujeitos. Isso ocorre, por exemplo, no conto “Cristina” em *Aquela água toda*, e no romance *Aos 7 e aos 40*, nos quais a memória recupera o despertar afetivo e amoroso do protagonista. Também em *Aos 7 e aos 40* a memória destaca experiências iniciais marcadas pela dor: o enfrentamento da primeira perda – a morte do vizinho, Seu Hermes –, e a constatação da humilhação a que o pai é exposto no trabalho. Quando o protagonista é adulto e compreende que seu casamento chegou ao fim, recorda o momento em que presenciou a situação difícil enfrentada pelo pai. Nesse sentido, o romance aborda uma temática recorrentemente desenvolvida em muitas obras *crossover*: a passagem da infância à vida adulta (Beckett, 2009).

É preciso dizer, ainda, que as memórias das personagens estão majoritariamente ligadas ao seio familiar e ao afeto mantido entre os membros da família. Por isso, o núcleo das relações interpessoais abordado nas quatro obras de nosso *corpus* de pesquisa é constituído por pais e filhos, irmãos, avós e netos, tios e sobrinhos. O fato de que o enredo das narrativas frequentemente parte de um sujeito adulto que recorda a infância e a adolescência contribui para uma dupla leitura: o jovem leitor se conecta com as situações certamente vivenciadas na infância e se prepara para aquelas vindouras; o adulto é convidado a recordar o próprio passado, ação que pode provocar até mesmo certa nostalgia, despertando nele uma outra dimensão reflexiva, afetiva e crítica.

Assim, a análise dessa primeira temática permitiu confirmar a hipótese de que as temáticas relacionadas ao núcleo familiar e à memória da infância e adolescência nas obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ contribuem para a constituição de

uma literatura de fronteira, podendo ser perfeitamente destinada ao público leitor jovem e adulto, e são as experiências leitoras e de mundo particulares de cada indivíduo que determinarão de que maneira e em que medida as narrativas atuarão sobre tais sujeitos.

Outra temática fundamentalmente desenvolvida nas obras é a inexorabilidade do tempo, a qual conduz as personagens a reflexões existenciais, o que indica o tratamento de temas mais complexos, para além daqueles comumente esperados em obras premiadas pela FNLIJ. A constatação da irreversibilidade do tempo se dá no conto “Chave”, em *Aquela água toda*, bem como em *Aos 7 e aos 40*, narrativas nas quais se faz presente a máxima do filósofo Heráclito de Éfeso: “Ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”. A frase do filósofo pré-socrático se traduz no momento em que as personagens percebem que não é possível retornar à nascente, tudo se transforma, nada é estático ou fixo, e o transcorrer do tempo é inevitável.

A compreensão da efemeridade do tempo e da vida também aparece em *Caleidoscópio de vidas*. Nesse título, o tempo assume caráter dual: é aquilo que confere sentido à existência, mas também carrega em si a marca da finitude. Há nas personagens, portanto, uma percepção aguda do tempo e da complexidade da vida.

O aprofundamento das temáticas de cariz existencial e filosófico ocorre em *Catálogo de perdas*, principalmente no conto intitulado “Pulseira”, no qual a protagonista assume uma perspectiva mais pessimista diante da vida ao descobrir que foi deixada na roda dos enjeitados e, por isso, adotada. Não é meramente por acaso que o relato da narradora ecoa concepções ligadas à tradição filosófica pessimista, de Arthur Schopenhauer a Emil Cioran, distanciando-se nesse sentido da perspectiva mais “luminosa” sobre a vida presente nas demais obras do *corpus*. Desse modo, a constatação de temáticas relacionadas à inexorabilidade do tempo e às reflexões existenciais apontam nas obras de Carrascoza a presença de mais um elemento temático constitutivo da ficção *crossover* e de fronteira (Beckett, 2009; Yunes, 2013).

Comuns na literatura *crossover* são também os temas tabus (Beckett, 2009), ou, como tem sido denominados por alguns pesquisadores, temas fraturantes (Ramos; Vernon, 2015; Ramos; Navas, 2015; Gama-Khalil; Borges; Oliveira-Iguma, 2022; Iguma, 2023). Tais temas perpassam todos os tipos de situações-limite enfrentadas pelos leitores em seu contexto real e não os poupam de assuntos mais dolorosos e difíceis de lidar.

Nas obras analisadas nesta tese, as principais temáticas fraturantes são morte, separação conjugal, doença, violência, prostituição, suicídio, homicídio e drogas. A morte, por exemplo, perpassa os quatro títulos. Anunciada nas entrelinhas do texto, construída lentamente ao longo do enredo ou ocorrida subitamente, a morte não é apresentada de maneira edulcorada ou excessivamente trágica, mas como algo inerente à vida, constitutivo da existência humana. Sobre essa temática, verificamos que em várias narrativas a morte aparece somente no desfecho das histórias, encerrando o enredo. Essa escolha de Carrascoza produz dois efeitos de sentido: primeiro, o impacto da morte e o sentimento de desalento continuam atuando sobre o leitor após a leitura; depois, aponta para o caráter fugaz da vida e, por isso, a presença da morte como algo repentino.

Ao longo da análise sobre os temas tabus, separamos os principais de cada obra. Em *Aquela água toda*, predomina a temática da morte nos contos intitulados “Recolhimento”, “Mundo justo”, “Vogal” e “Chave”. No romance *Aos 7 e aos 40*, as principais temáticas são a morte, o divórcio e a doença. *Catálogo de perdas*, por sua vez, é o livro que apresenta mais temas fraturantes, pois, além da morte, outros temas polêmicos são violência, prostituição, homicídio e suicídio. Tais temas estão presentes principalmente nos contos “Apito”, “Bombinha”, “Cinto” e “Revólver”. Por fim, em *Caleidoscópio de vidas* os principais temas disruptivos são morte e drogas. Esse último não é desenvolvido na narrativa, mas vem à tona quando o protagonista do conto “O menino das capas de chuva” percebe a venda e compra de drogas na praia de Copacabana. Ainda que não seja um dos temas centrais da obra, é interessante constatar que marca presença no único título explicitamente direcionado ao leitor em formação, capaz de promover diferentes reflexões no público leitor.

É preciso enfatizar que, conforme mencionamos na subseção de análise das temáticas, não há nenhum julgamento por parte dos narradores diante dos acontecimentos narrados. Desse modo, o leitor tem seu lugar assegurado na estrutura de apelo do texto a fim de que tire suas próprias conclusões a respeito dos acontecimentos da diegese, da construção das personagens e do tratamento dos temas, cujos níveis de aprofundamento variam ao longo do *corpus*.

A última temática constatada foi a crítica social, presente sobretudo em *Catálogo de perdas* e *Caleidoscópio de vidas*. No primeiro, destacam-se contos como “Martelo”, “Painéis” e “Sapatilhas”, os quais denunciam a desigualdade social que assola o país. O acesso desigual à educação, as dificuldades econômicas enfrentadas

por uma família, a rotina extenuante de trabalho e a impossibilidade de ter uma vida minimamente digna são temas desenvolvidos ao longo dos contos mencionados.

Em *Caleidoscópio de vidas*, o casal Maria e José trabalham e vivem no lixão, local de onde retiram algum sustento para sobreviver. Contrariamente ao espaço insalubre do lixão, o leitor se depara no segundo conto com o cenário da praia de Copacabana onde o filho do casal tenta vender capas de chuva na noite de Ano-Novo. Por meio do contraste entre lugares tão díspares, a narrativa adquire forte tom de denúncia social, o que revela ao leitor a discrepância social existente na sociedade brasileira.

Constatamos, também, que as quatro obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ se inserem na vertente realista da ficção *crossover*, confirmando que a literatura de fronteira não se restringe à fantasia, mas é capaz de abranger uma grande diversidade de gêneros e subgêneros.

Evidenciamos e provamos, por meio da análise do projeto gráfico-editorial, dos narradores e focos narrativos, da linguagem e das temáticas das obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ, a tese de que tais elementos propiciam o movimento de constituição de uma literatura de fronteira, caracterizando o apelo *crossover* presente em tais obras, o que favorece o intercâmbio entre leitores de distintas faixas etárias e, portanto, intergeracionais.

Fica, enfim, o convite para que o leitor – jovem ou adulto – adentre o universo construído por Carrascoza, percorra os caminhos propostos pelas tramas, vivencie a experiência convidativa da linguagem estética, acompanhe as personagens e as diferentes perspectivas que assumem diante de si mesmas e do mundo e reflita criticamente sobre os temas desenvolvidos nas narrativas. Acreditamos, assim, que as histórias de Carrascoza tornam-se um espaço de encontro e partilha entre diferentes leitores, os quais seguramente saem das leituras com uma soma de experiências leitoras e de mundo que somente a literatura, com seu modo muito particular e específico, pode proporcionar.

5.2 Ficção *crossover*: campo literário, mercado editorial, instâncias legitimadoras e o leitor

Iniciamos esta subseção com uma afirmação de Thompson (2013) bastante significativa tendo em vista o caminho investigativo percorrido até o momento neste

trabalho: “Estamos vivendo uma espécie de revolução, e uma das poucas coisas que podemos ter como certeza sobre uma revolução é que, quando estamos no meio dela, não temos a menor ideia de onde e quando ela irá terminar” (Thompson, 2013, p. 441). A asserção do autor serve como uma provocação que surge diante de uma questão bastante sensível sobre a qual nos debruçamos ao longo desta tese e dedicamos especial atenção neste momento: o apelo *crossover* (Beckett, 2009) e de fronteira (Yunes, 2013) nas obras de Carrascoza premiadas na categoria Jovem pela FNLIJ, ou seja, a concepção de um texto literário que ultrapassa rótulos etários previamente estabelecidos, podendo ser apropriado por distintos leitores, a depender de sua experiência leitora e de vida, de sua maturidade intelectual e emocional, além de suas necessidades e interesses próprios.

Para cumprir o objetivo pretendido nesta subseção, precisamos retroceder algumas décadas a fim de retomar brevemente como se deu a confirmação de um específico juvenil na literatura brasileira, até chegar ao momento atual em que se confirma também o conceito de uma literatura mais transversal, para a qual recentemente pesquisadores da área, e aqui nos incluimos, têm se dedicado com mais atenção.

Conforme explicamos na primeira seção desta tese, durante muito tempo o termo genérico “infantojuvenil” foi utilizado indiscriminadamente para indicar obras destinadas a crianças e jovens, sem que as particularidades da literatura infantil e da literatura juvenil fossem devidamente explicitadas, isto é, como se ambas fossem uma coisa só. Conforme explica Martha (2014), é preciso lembrar que obras de autores nacionais do início do século XX, hoje reconhecidas como apropriadas a leitores adolescentes, eram endereçadas ao leitor infantil, como foi o caso de *Através do Brasil* (1910), de Olavo Bilac e Manuel Bonfim, *Saudades* (1919), de Thales de Andrade, e *Cazuza* (1938), de Viriato Corrêa.

A partir do final da década de 1970, surgiram escritores cujas obras destinadas ao jovem leitor obtiveram êxito na construção estética e temática, nomes que mais tarde formaram uma tradição no âmbito da ficção juvenil. Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Marina Colasanti, Marcos Rey e Stella Carr são alguns exemplos (Martha, 2014). Ainda nessa década, as pesquisas realizadas foram fundamentais para conceder o estatuto artístico à literatura infantil e, conseqüentemente, revelar uma lacuna existente em relação a um “específico juvenil”, aspecto presente em obras que se encontram entre aquelas destinadas às crianças e aos adultos (Martha, 2011).

Assim, é somente a partir de 1978 que a literatura juvenil consegue se consolidar e atingir autonomia, especialmente devido ao surgimento da categoria juvenil nas premiações da FNLIJ e da APCA, conforme aponta Ceccantini (2000).

O período de 1990 foi muito importante para a literatura juvenil, pois surgiram novos escritores produzindo narrativas de atestada qualidade voltadas especificamente aos jovens. São nomes representativos dessa fase Jorge Miguel Marinho, Laura Bergallo, Fernando Bonassi, Luís Dill, Mário Teixeira, Heloísa Pietro, Ivan Jaf, Gustavo Bernardo, Flávio Carneiro, Caio Riter, entre outros. A partir desse momento, são apresentadas temáticas bastante pertinentes ao mundo desses leitores, aliadas a aspectos formais inovadores (Martha, 2011).

Também atestam a existência de uma produção endereçada ao jovem adolescente elementos intrínsecos à feitura das obras, como projeto gráfico-editorial meticulosamente criado, a construção de narradores e personagens com os quais o leitor possa se identificar ou estabelecer algum grau de proximidade, a voz do jovem presente nos textos, as temáticas comumente associadas a essa etapa da vida, a linguagem geralmente mais próxima daquela utilizada pelos leitores em seus contextos reais (e nem por isso menos elaborada), procedimentos os quais buscam levar em consideração o percurso formativo do receptor enquanto leitor e sujeito no mundo, bem como criar nele uma aderência ao universo ficcional.

Além dos aspectos formais e temáticos, outros elementos responsáveis pela confirmação de uma literatura destinada ao público jovem são os prêmios específicos concedidos à categoria, a compra e distribuição de livros pelo PNLD literário, as feiras literárias, os selos editoriais, as pesquisas e os eventos acadêmicos, a publicação de obras teóricas pela crítica especializada e a presença nas instituições de ensino. Atesta-se, assim, a realidade literária, editorial e institucional da ficção juvenil.

É nítido, portanto, o empenho de escritores, editoras e pesquisadores em oferecer ao jovem adolescente leituras que lhes sejam pertinentes, atendam às suas necessidades e ampliem o seu horizonte de expectativas, proporcionando diferentes experiências leitoras a partir do contato com narrativas originais e arquitetadas de maneira inteligente e desafiadora.

Obviamente, a profusão de títulos nem sempre implica a qualidade das obras, pois há aquelas que concorrem para a conquista do capital simbólico e agregação de valor (Bourdieu, 2009), enquanto outras são produzidas para suprir às expectativas do consumidor, isto é, para atender às demandas mercadológicas. Portanto, o

aumento da oferta de livros exige um olhar muito atento, “[...] pois a qualidade do texto deve estar presente de maneira marcante nesse contato do jovem com a literatura” (Gregorin Filho, 2014, p. 27).

Enquanto, de um lado, confirma-se a realidade de uma literatura destinada aos jovens, de outro, discussões teóricas dentro e fora do subsistema literário juvenil ganham espaço e relevância e auxiliam a compreender a atenção que a Academia tem dado para obras que possibilitam leituras mais transversais. Em 1978, no cenário dos estudos culturais, Silviano Santiago cunhava o termo “entre-lugar” para definir o lugar intermediário ocupado pelo discurso literário latino-americano em relação ao europeu, conceito por nós apropriado para indicar o espaço intervalar ocupado pela literatura *crossover*. Hanciau (2010), na esteira da discussão levantada pelo pesquisador, chama atenção para a pertinência do conceito, que permite reconfigurar limites tênues estabelecidos em nossa contemporaneidade, tornando o mundo “uma formação de entre-lugares” (Hanciau, 2010, p. 125).

No contexto da pós-modernidade, a identidade torna-se fragmentada, heterogênea e formada por tantas outras identidades, rechaça-se a ideia de um sujeito unívoco e integral (Hall, 2006). Surge, então, o questionamento do conceito de indivíduo coerente e unificado e, conseqüentemente, de todo e qualquer sistema unificador ou homogeneizante (Hutcheon, 1991). Porém, como se sabe, o pós-modernismo é um fenômeno contraditório por excelência, pois questiona e, ao mesmo tempo, utiliza os mesmos meios e discursos que critica, motivo pelo qual não se trata de uma mudança utópica radical (Hutcheon, 1991), mas de uma contradição produtiva, haja vista que problematiza o poder e o discurso dominante dentro do próprio sistema.

Se a globalização produz hibridismos culturais, seria possível falar em uma literatura estritamente direcionada a um único público leitor? A esse questionamento o conceito de literatura *crossover* ou de fronteira pode fornecer algum caminho interpretativo, cuja característica central ressalta a recepção de uma obra por leitores de diferentes faixas etárias independentemente se foi produzida para um público específico, tornando difusas as fronteiras que separam a criança, o jovem adolescente e o adulto. Nesse cenário, a partir dos estudos de Falconer (2004, 2007, 2009) e Beckett (2009), surgiram pesquisas a respeito de uma literatura que se quer menos direcionada e mais transversal (ou conscientemente direcionada a um público heterogêneo).

Beckett (2009), retomando as ideias de críticos como Jack Zipes e Jean Perrot, assevera que ambos “[...] apontam corretamente que a globalização resultou em uma certa homogeneização da literatura que facilita a transposição de fronteiras. A literatura tornou-se mais facilmente adaptável a todos os leitores, línguas, culturas e, principalmente, mercados” (Beckett, 2009, p. 227, tradução nossa)⁸².

Ceccantini, cuja pesquisa de doutorado voltou-se para a formação de um específico juvenil na literatura brasileira e inspirou, bem como orientou inúmeros trabalhos, atestou, em 2011, o caráter fronteiro de títulos considerados infantis e juvenis, os quais, nas palavras do pesquisador, “[...] podem ser lidos com muito prazer por um adulto, por uma criança, por um jovem (Ceccantini, 2011, *online*), afirmação endossada por Yunes, em 2013, quando voltou-se para a literatura de fronteira de Bartolomeu Campos de Queirós.

Em 2008, em *Narrativas juvenis: outros modos de ler*, os organizadores Ceccantini e Rony Farto Pereira, no texto de apresentação da obra, reconhecem a complexidade e os desafios impostos àqueles que se debruçam sobre textos endereçados a leitores adolescentes:

Na busca de sentidos para essa produção literária peculiar, em princípio voltada à faixa de leitores que, a partir do início do século XX, constitui esse terreno vago, impreciso e mítico que tem sido denominado ‘adolescência’, talvez seja importante destacar também o fato de que confere unidade ao conjunto de textos aqui apresentados certa tendência de – no esforço de adequar o instrumento de análise ao objeto em foco – mimetizar o caráter intersticial da adolescência, ou seja, a idéia de que se trata de um período da vida humana comprimido entre dois pólos, no caso, a infância e a idade adulta, configurando uma espécie de ‘limbo’ que possuiria apenas parcialmente independência e identidade própria. Explicita-se, desse modo, uma série de tensões associadas aos dois extremos que conformam o gênero, conferindo-lhe uma instabilidade particular da qual não é qualquer esforço interpretativo que consegue dar conta (Ceccantini; Pereira, 2008, p. 8-9).

Em 2014, Ceccantini e Thiago Alves Valente, organizadores da obra *Narrativas juvenis: literatura sem fronteiras*, também no texto de apresentação atestam que, em relação à literatura juvenil, “mais do que nunca, trata-se de uma produção que vem transcendendo fronteiras geográficas, de gênero e/ou subgênero literário, de projeto

⁸² “[...] rightly point out that globalization has resulted in a certain homogenization of literature that facilitates the crossing of borders. Literature has become more easily adaptable to all readers, languages, cultures, and, most notably, markets”.

gráfico, de público leitor, entre outras” (Ceccantini; Valente, 2014, p. 8), apontando para o reconhecimento de uma produção de fronteira em vários sentidos, não somente no que diz respeito ao destinatário.

Em 2015, Ana Margarida Ramos e Diana Navas publicam o artigo intitulado “Narrativas juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira”, presente na Elos – Revista de Literatura Infantil e Juvenil, uma das primeiras publicações a respeito da ficção *crossover* que ganhou destaque, trouxe projeção para o conceito teórico e, conseqüentemente, contribuiu para as discussões que surgiram dentro do campo de estudos do subsistema literário juvenil brasileiro, sendo recorrentemente citada nos trabalhos situados dentro desse escopo.

Nesse sentido, a literatura *crossover* apresenta-se como um caminho investigativo possível para pensar obras que ultrapassam as fronteiras que separam narrativas para crianças, adolescentes e adultos. Trata-se de uma teoria que nos auxilia no trabalho interpretativo de obras sobre as quais a análise dentro de um subsistema específico torna-se no mínimo desafiadora. A respeito disso, poderíamos mencionar, por exemplo, obras da renomada autora Lygia Bojunga, como é o caso de *Sapato de Salto* (2006), cuja narrativa, a nosso ver, não se restringe ao campo da literatura juvenil. Ao ser questionada por Laura Sandroni sobre o que representou o prêmio *Molière* de autor concedido à escritora pela obra *O pintor* (1987), embora fosse uma premiação dada somente a obras destinadas a adultos, Bojunga afirma:

Recebendo um prêmio que até aqui só tinha sido dado a obras destinadas a adultos, eu me sinto tentada a ver na decisão do júri uma equivalência de intenções, isto é: uma inclinação pra tornar mais fluidas as fronteiras tão rígidas que foram demarcadas pra separar a criança do adulto (Sandroni, 1987, p. 176).

A constatação sobre a obra de Bojunga é a mesma que temos sobre a obra de Carrascoza. Afinal, como ler as obras do autor premiadas pela FNLIJ na categoria Jovem, embora apenas uma delas seja explicitamente direcionada ao leitor em formação? Para responder a essa pergunta precisamos considerar alguns elementos imprescindíveis pelos quais perpassa a literatura de fronteira e a literatura juvenil, a saber: o campo de produção, as instâncias legitimadoras, o mercado editorial e o leitor.

Retomamos, aqui, as relações intercambiáveis entre os campos de produção da indústria cultural e da cultura erudita (Bourdieu, 2009), campos associados ao que

Candido (2006) denominou arte de agregação e arte de segregação. A primeira busca reforçar e confirmar no indivíduo ou grupo social a participação nos valores comuns da sociedade, isto é, atende às demandas de mercado. A segunda almeja salientar as diferenças existentes nesse indivíduo ou grupo social, motivo pelo qual integra o restrito grupo de bens culturais dotados de valor e, portanto, legitimados. Candido (2006) declara que se trata de processos complementares, responsáveis por manter o equilíbrio necessário para a preservação e continuidade da arte.

Sob essa perspectiva, a literatura para adultos, situada no sistema geral da literatura, tem sido associada ao campo de produção erudita e à arte de segregação, diferentemente da literatura juvenil que, em razão dos fatores discutidos ao longo deste trabalho, encontra-se ostensivamente marcada dentro do campo de produção da indústria cultural, ou seja, da arte de agregação.

Tendo em vista o constante processo de legitimação pelo qual a ficção para jovens passa, a figura de agentes que atuam no sistema geral da literatura – e, é preciso frisar, já há muito legitimado – é bastante bem-vinda no subsistema juvenil. Logo, a presença de Carrascoza no âmbito da literatura juvenil, cuja produção voltada para os adultos encontra-se consolidada e legitimada pelas mais diversas instâncias, contribui significativamente para cancelar a produção voltada para os jovens adolescentes. Assim, a FNLIJ, para além de atestar a qualidade estética dos procedimentos formais e temáticos presentes nas obras do escritor, também parece ver nelas uma oportunidade de trazer legitimação para o referido campo. Ademais, como os campos literários são interdependentes (Borelli, 1996; Candido, 2006; Bourdieu, 2009;) e retroalimentam-se, configura-se uma via de mão dupla, pois, assim como a presença de Carrascoza legitima a produção juvenil, a premiação pela FNLIJ também lança luz sobre os títulos adultos do autor, projetando a sua obra no cenário literário nacional, o que lhe garante reconhecimento e, portanto, capital simbólico (Bourdieu, 2009).

É preciso lembrar ainda que, no que tange à premiação da FNLIJ, cabe às editoras enviarem os livros para concorrer ao prêmio. Se Carrascoza já teve quatro obras premiadas pela instituição, tornando-se *hour-concours*, embora nem sempre estivessem situadas dentro do específico juvenil, isso se deve principalmente a dois fatores que julgamos possíveis. Em primeiro lugar, as editoras acreditavam, de algum modo, na possibilidade de os títulos conquistarem o prêmio tendo em vista os procedimentos formais e temáticos apropriados também para o jovem leitor. Em

segundo lugar, ainda que reconhecessem a ousadia do movimento devido ao não pertencimento de tais títulos ao campo específico da literatura juvenil, demonstra o desejo das editoras de agregar capital simbólico e cultural. Isso ocorre porque o selo FNLIJ funciona como uma chancela de qualidade da obra, o que aumenta a credibilidade das editoras e valoriza seu catálogo. O livro premiado ganha destaque e tende a despertar o interesse do público, de bibliotecas e de professores, e isso implica um possível aumento nas vendas e, por conseguinte, nos lucros obtidos pelo mercado editorial.

Ainda sobre a importância do selo FNLIJ para as editoras, sabe-se que as obras premiadas possuem maiores chances de integrarem o catálogo de programas governamentais de compras, como o PNLD literário, resultando em um aumento no volume de vendas. A premiação, portanto, determina o posicionamento da editora no mercado, a qual se torna naturalmente mais competitiva, além de atrair novos talentos e consolidar sua posição no segmento de literatura infantil e juvenil.

Sobre o agenciamento da FNLIJ na premiação das obras de Carrascoza, mesmo quando não são publicadas única e exclusivamente para leitores em formação, e isso ocorre com outras obras já premiadas pela instituição, o cenário atual pode nos mostrar, para além dos fatores discutidos até aqui, uma possível ampliação do próprio conceito de literatura juvenil. Como sabemos, as pesquisas acadêmicas – tanto aquelas voltadas para imanência do texto literário quanto para a recepção –, os discursos da crítica especializada, os eventos literários e acadêmicos e as premiações contribuem para formar e contar a história da literatura infantil e juvenil, revelando autores e tendências. Considerar a lista de obras premiadas é uma das maneiras pelas quais se pode interpretá-las e estudá-las. Isto é, a premiação demonstra o que a instituição entende por literatura juvenil, instituição que, é preciso lembrar, representa a concepção dos votantes acerca do que consideram ser um objeto artístico apropriado para os leitores em formação.

Nesse sentido, a premiação pela FNLIJ demonstra que a própria instituição está ciente a respeito da importância de considerar a expansão de fronteiras entre os segmentos literários, os quais se confirmam a partir da dissolução de alguns limites mais rígidos que tendem a separar a literatura para jovens e a literatura para adultos. Parece-nos oportuno o seguinte questionamento: será que a premiação pela FNLIJ fornece indícios sobre o que podemos ou devemos considerar ficção juvenil?

No caso de *Catálogo de perdas*, livro mais marcado no sistema geral da literatura, a premiação pela instituição pode indicar que a ficção juvenil, além de abordar temáticas comumente associadas à juventude, também apresenta ao leitor questões inerentes ao mundo adulto, de modo a expandir o universo do leitor ao fazê-lo se deparar com situações as quais possivelmente terá de lidar quando nessa etapa da vida adentrar. Ainda sobre a obra, a materialidade também precisa ser considerada. Com fotografias em preto e branco, Juliana Carrascoza constrói uma atmosfera bastante condizente com a temática central e comum a todos os contos escritos por Carrascoza: a perda – concreta ou simbólica. O projeto gráfico-editorial, com especial atenção para o formato requintado e pela presença das fotografias em papel *couché*, não é muito comum quando pensamos nas obras geralmente publicadas pelo mercado editorial para o jovem leitor. Inclusive, livros juvenis, quando comparados aos infantis, tendem a apresentar menos imagens e ilustrações. Assim, *Catálogo de perdas* se diferencia de outros títulos publicados pelo mercado editorial e oferece uma experiência ímpar, ampliada principalmente por meio dos textos verbal e não verbal, experiência valorizada pela FNLIJ.

Desse modo, a instituição está nos mostrando – e isso não é novidade – que a ficção juvenil pode e deve ousar no *design* gráfico das obras, e que projetos meticulosos e originais são muito bem-vindos quando pensamos em um leitor cuja vivência é repleta de elementos visuais, sobretudo pelo apelo das redes sociais, que, ao contrário dos livros, bombardeiam o leitor com o excesso desordenado de recursos imagéticos (e sonoros) sem que haja espaço para um olhar contemplativo, de descoberta, um olhar que possa ser educado para captar as nuances que compõem as mais diversas experiências multimodais. O *Catálogo*, nesse contexto, confirma-se como um objeto estético que promove e exige uma leitura atenta ao aspecto verbovisual, experiência considerada relevante pela FNLIJ.

Aproveitamos o questionamento feito anteriormente para apontar algo que julgamos muito importante quando pensamos na obra de Carrascoza recorrentemente inserida no subsistema da literatura juvenil: o caráter formativo de tais obras. Sob esse viés, Michèle Petit (2008) tece importante consideração a respeito da função da literatura na adolescência, o que nos permite estabelecer um paralelo com a produção carrascozeana premiada pela instituição. A pesquisadora pontua que “em especial na adolescência, a leitura pode ocupar um papel formador, capaz de mudar os rumos da vida e reorganizar os pontos de vistas, ao nos mostrar que estamos experimentando

afetos, tensões e angústias universais” (Petit, 2008, p. 50). Desse modo, ao abordar as experiências iniciáticas, tanto as mais felizes e auroras quanto aquelas permeadas pela dor, todas constitutivas do percurso existencial trilhado pelo ser humano, as narrativas de nosso *corpus* são reconhecidas pela FNLIJ no que tange à sua pertinência para o público leitor em formação. O primeiro amor, a primeira perda, a autodescoberta, o amadurecimento, o afeto familiar, o divórcio dos pais, a partida da mãe, a morte do irmão, as belezas e as frustrações da vida cotidiana resultam em uma soma de experiências para o leitor, convocado a acompanhar as personagens e o modo muito particular com que lidam com as diferentes situações que lhes são impostas.

A esse viés formativo alia-se o uso da prosa poética, recurso que faz com que, mesmo diante de algumas histórias tristes e difíceis, reste no leitor o impacto dos elementos poéticos, os quais tornam belas mesmo as narrativas cujos desfechos não são tão positivos. Sob esse aspecto, é preciso dizer que a prosa poética, em vários momentos, ameniza a dureza do relato quando voltado às agruras da vida, aos acontecimentos fatídicos, à inevitabilidade do acaso. Além disso, a prosa poética, conforme demonstramos na subseção de análise da linguagem, desestabiliza sentidos previamente construídos e recria tantos outros, confirmando o trabalho de esculpimento da palavra realizado por Carrascoza. E, embora revele experimentalismos no nível da linguagem, ainda é acessível ao jovem leitor, que não encontra impedimentos do ponto de vista da leitura, mas é convidado a construir significados para a nova roupagem atribuída pelo autor às palavras, à sonoridade proveniente do texto, aos elementos comuns da poesia, à disposição do texto que assume formatos inusitados, enfim, à recriação literária por meio do hibridismo de gêneros proposto pelo escritor.

É importante mencionar, ainda, que o par antitético vida *versus* morte presente não somente nos títulos analisados nesta tese, mas praticamente em todos os demais títulos do autor, revela uma outra face do caráter formativo de tais obras: a experiência da inevitabilidade do fim. Segundo Eco (2011, p. 22), a “[...] educação ao Fado e à morte é uma das funções principais da literatura”. Nesse aspecto, os narradores e personagens de Carrascoza estão lembrando o leitor a todo momento sobre a única certeza que o ser humano tem: a morte. Seja por meio da morte repentina de Edu nos trilhos do trem, ou da lenta partida de Seu Hermes, ler as histórias criadas pelo autor possibilita “[...] a descoberta de que as coisas aconteceram, e para sempre, de uma

certa maneira, além dos desejos do leitor. O leitor tem que aceitar esta frustração, e através dela experimentar o calafrio do destino” (Eco, 2011, p. 20). Esse aspecto formativo presente nos quatro livros analisados nesta tese confirma o compromisso da literatura de Carrascoza não somente com a formação de bons leitores, mas também com a formação individual do sujeito, que, por meio da natureza específica do texto literário, é colocado em contato com leituras que lhe proporcionarão, em níveis diferentes, maneiras de interpretar o outro, a si mesmo e a realidade que o cerca. Trata-se da função humanizadora mencionada por Candido (2002) ao afirmar que a literatura “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela – com altos e baixos, luzes e sombras” (Candido, 2002, p. 83), e, por isso, “[...] não **corrompe** nem **edifica**, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (Candido, 2002, p. 85, grifo do autor).

Feitas as considerações a respeito da premiação dos quatro livros de Carrascoza pela FNLIJ e dos apontamos acerca do conceito de literatura juvenil e as “novas” configurações que precisam ser consideradas quando do estudo de sua natureza, voltamos nossa atenção neste momento ao mercado editorial.

Leitores adultos começaram a se interessar por narrativas juvenis há algum tempo, e livros como *Harry Potter*, *Crepúsculo* e *Jogos Vorazes* são apenas alguns exemplos. Obviamente, editoras perceberam esse movimento de intersecção entre os leitores e passaram a produzir narrativas mais transversais, isso porque tão importante quanto publicar obras legitimadas pela crítica especializada e pelas instituições é ter sob seu domínio obras que atendam às médias de gosto e se tornem sucesso garantido entre os leitores, garantindo assim o lucro necessário para que a editora consiga, inclusive, publicar obras classificadas dentro da esfera da cultura erudita. Cabe ao editor encontrar o equilíbrio entre a publicação de obras legitimadas e detentoras de capital cultural e simbólico, bem como aquelas produzidas em razão da demanda de mercado. Sob essa perspectiva, como bem explicou Ênio Silveira, fundador da editora Civilização Brasileira, é necessário alternar entre dois lados distintos:

O editor, que se preze como tal, vive sempre oscilando entre dois pólos, bem caracterizados pelo livro de Orígenes Lessa, *O feijão e o sonho*. Se ele se dedica só ao feijão, ele não é bom editor. E se ele se dedica só ao sonho, ele quebra a cara muito rapidamente, numa sociedade capitalista ele está fadado

ao insucesso. O contraponto feijão/sonho é que dá a justa medida da qualidade de um editor (Silveira, 2003, p. 97-98).

Até mesmo porque não é novidade alguma o fato de que muitas editoras devem grande parte de seu lucro aos títulos pertencentes à tão conhecida indústria cultural. Ora, se o mercado editorial precisa vender, nada melhor que títulos os quais possam agradar leitores de diferentes faixas etárias, abarcando o maior número possível de consumidores. Sendo assim, apostar em obras cujo receptor final abrange uma variedade significativa de leitores é o caminho mais seguro para muitas editoras, sobretudo em uma época em que, como demonstrou a pesquisa Retratos da Leitura (2024), 53% dos brasileiros não são leitores, resultado que também apontou para uma redução de 6,7 milhões de leitores no país. É a primeira vez que a pesquisa revelou que a proporção de não-leitores é maior do que a de leitores. Desse modo, em uma época em que a leitura concorre com inúmeras outras atividades, a ficção *crossover* se torna uma das apostas das editoras.

Esse nítido movimento realizado pelas editoras também encontra explicação naquilo que Ceccantini (2011) considera ser uma espécie de *zeitgeist* introjetada nos escritores e editores, cujas intenções voltam-se para uma produção literária possível de ser lida e apropriada por muitos e distintos leitores. Em 2020, por exemplo, a Editora Caixote inaugurou o selo “O.Tal”, o qual se refere a livros ilustrados sem uma categorização etária, de modo a atrair um público mais amplo. Na página do *Instagram* da editora, há a seguinte explicação sobre o referido selo:

‘O.tal’ é um selo de livros ilustrados que não se encaixa [...] no gênero da literatura infantil. É um gênero ou formato que reivindica essa dança de imagens e palavras como forma de expressão do que e para quem bem entender. Independentemente de idade ou qualquer outra limitação⁸³.

Em 2021, pela referida editora, Alexandre Rampazo publicou *Coisas para deslembrar*, primeiro livro da Coleção PB, editada por Odilon Moraes. O livro conquistou, em 2022, o Selo Altamente Recomendável da FNLIJ, o Selo Cátedra Unesco de Leitura e o Destaque da Revista Emília 2021 na categoria “Arrebatadores”. O livro é assim apresentado no *site* da editora:

Tendo mais comumente se voltado ao público infantil e juvenil em sua trajetória literária, Rampazo agora surpreende com esse novo desafio: o de criar livros ilustrados ‘sem idade’, como é a proposta do nosso selo o.Tal. Ou

⁸³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CXJnNw1LG3s/>. Acesso em: 10 set. 2025.

como explica o pesquisador e autor de livros ilustrados Odilon Moraes, 'obras que pretender [sic] proporcionar o encontro de gerações em torno de suas narrativas' (*online*)⁸⁴.

O exemplo da editora Caixote confirma o movimento realizado pelas próprias editoras, que não medem esforços para publicar obras que apresentam apelo intergeracional, o que salienta a atenção que têm dispensado a esse segmento. Trata-se, portanto, de um esforço deliberado para criar obras que conversem com todos os leitores e não se restrinjam a um único público leitor.

Como mencionamos anteriormente, as afirmações da Companhia das Letras nos textos de contracapa de *Aquela água toda* e *Aos 7 e aos 40* ilustram a mobilização decorrente das próprias editoras ao tentarem não restringir um título em um único nicho, no intuito de ampliarem as possibilidades de recepção, confirmando o movimento apontado por Beckett (2009) no que diz respeito à atuação das próprias editoras, as quais não poupam esforços para garantir o sucesso de seus livros, assegurando que "[...] os livros *crossover* são atualmente o sucesso do momento no mundo literário" (Beckett, 2009, p. 177, tradução nossa)⁸⁵.

Os textos de contracapa dos títulos mencionados também estão em sintonia com a afirmação de Carrascoza, autor que faz parte do grupo de escritores que afirma não produzir para um público específico. Já explicamos anteriormente que a afirmação do autor decorre seguramente de dois fatores: ao afirmar que produz literatura sem preocupar-se previamente com o receptor final, Carrascoza quer frisar o caráter literário/estético de seus textos, ou seja, preocupa-se em demonstrar que não há nenhuma perda do ponto de vista do rendimento literário quando escreve textos considerados infantis e juvenis; e ao negar que produz literatura infantil ou juvenil, muito possivelmente o faz em decorrência dos fatores extraliterários presentes nas narrativas direcionadas a crianças e adolescentes, o que desencadeia certo embaraço nos autores, que tentam se desvencilhar de subsistemas que, pela força de fatores externos à obra literária, tendem a ser considerados menores. Assim sendo, quando Carrascoza nega que escreve especificamente para um público leitor predeterminado, coloca-se implicitamente no sistema geral da literatura, uma vez que possui maior prestígio e reconhecimento.

⁸⁴ Disponível em: <https://www.editoracaixote.com.br/produtos/coisas-para-deslembraar>. Acesso em: 10 set. 2025.

⁸⁵ "[...] crossover books are currently the hot ticket in the literary world".

Entretanto, o cenário sobre o qual discutimos e problematizamos ao longo desta tese não seria possível sem a existência do público leitor, cuja posição é substancial para o movimento de confluência entre os sistemas e subsistemas literários. Candido (2006), quando discute a tríade autor-obra-público, afirma que o último dá sentido e realidade à obra. Sem ele o autor não consegue realizar-se, pois cumpre papel fundamental como mediador entre escritor e obra, essa que só adquire realidade quando o leitor dela se apropria. É certo, assim, a influência exercida pelo leitor no interior do sistema literário, guiando, em certa medida, o mercado editorial.

É necessário esclarecer que não é um objetivo da ficção *crossover* questionar a existência de subsistemas específicos, até mesmo porque ela é um fenômeno que necessita da recepção do público leitor, isto é, ainda que o mercado aja de modo consciente para propiciar o atravessamento de leitores de faixas etárias distintas, trata-se de um processo que conta com a aderência dos leitores, responsáveis por confirmar se determinada obra tornou-se ou não propriedade de públicos intergeracionais. A importância do público leitor em diferentes períodos da história é inclusive confirmada por Beckett (2009) quando apresenta exemplos de livros que se tornaram de fronteira, títulos considerados clássicos há muito, como *Alice no país das maravilhas*, *As viagens de Gulliver*, *Robinson Crusoé*, *O Senhor dos anéis*, até chegar a *Harry Potter*, protótipo do gênero (Beckett, 2009).

A compreensão de Jauss (1994) a respeito da mudança estrutural na “evolução literária” nos ajuda a compreender melhor o conceito de literatura *crossover*. Para o autor, tal mudança não decorre somente de modo substancialista, por meio de aspectos formais e temáticos, mas de maneira funcional, como reocupação de posições no horizonte de perguntas e respostas, subordinada e provocada a partir das configurações imanentes do desenvolvimento do gênero e de pressões e estímulos resultantes do contexto histórico-social. Jauss (1994) considera, então, que a literatura “evolui” sobretudo pelas mudanças nas relações entre obra e público, entre o que o texto oferece e o que o público espera.

A mudança estrutural a que Jauss (1994) se refere relaciona-se ao modo como o lugar e a função das obras mudam dentro da tradição literária, pois assumem novas posições diante de um sistema de perguntas e respostas próprio de cada época. Nesse sentido, o horizonte de expectativas passa naturalmente por modificações, ao passo que a literatura busca responder a esse horizonte. Com o passar do tempo, surgem novas perguntas, e tais obras podem ser interpretadas à luz de novas

perspectivas – esse é o processo de “reocupação” descrito por Jauss (1994). Sendo assim, a ênfase na ficção *crossover* pode apontar para a tentativa de responder a questões de nosso tempo, aos anseios de indivíduos multifacetados inseridos em um contexto histórico e social em que qualquer tentativa de delimitação muito rígida é perigosa.

A reocupação das obras na tradição literária a partir do exterior salienta mudanças políticas, sociais e culturais que modificam o modo de ler. Um exemplo disso é a possibilidade de leitura feminista ou pós-colonial de clássicos. Sob essa perspectiva, a ficção *crossover* também demonstra um novo modo de ler obras literárias, sejam infantis, juvenis ou adultas. Seria possível ler as quatro obras de Carrascoza analisadas nesta tese apenas sob a rubrica juvenil? Certamente. Mas essa leitura, a nosso ver, excluiria todas as questões que buscamos levantar e problematizar nesta pesquisa. Afinal, como ignorar a influência do mercado editorial, a força das instâncias de legitimação, as relações entre os campos e a figura do leitor neste processo tão complexo assumido pela literatura juvenil e pela literatura *crossover* ou de fronteira? São questões que ficariam relegadas a segundo plano dentro de uma perspectiva mais fechada de estudos.

O que estamos considerando é que, depois de muitas pesquisas voltadas para um específico juvenil na literatura brasileira, parte da crítica especializada encontrou um modo de ler as obras literárias, mais especificamente aquelas reconhecidas como juvenis. Essa leitura parte do entendimento de que determinados títulos, pelas qualidades formais e temáticas, tornam-se apropriados tanto para jovens quanto para adultos.

Para além dos fatores internos da obra, também ressaltamos nesta tese a importância da figura do escritor. A respeito disso, Carrascoza é um autor que se insere concomitantemente e transita entre as diferentes esferas – infantil, juvenil e adulta –, e por isso torna-se um escritor cujas obras parecem encontrar mais facilidade para transpor os mais diversos públicos leitores. Além disso, conforme explica Beckett (2009),

Escritores que transitam entre diferentes gerações convidam leitores de várias gerações para suas ficções, leitores que se definem não tanto pela idade, ou mesmo por experiências e conhecimentos em comum, mas sim pela ‘capacidade de apreciar histórias como espaços onde adultos e crianças podem coexistir harmoniosamente’. Suas obras oferecem histórias

instigantes e envolventes para jovens e adultos (Beckett, 2009, p. 267, tradução nossa)⁸⁶.

Ademais, a tendência é de que os leitores assíduos das obras consideradas adultas entrem em contato, mais cedo ou mais tarde, com as obras infantis e juvenis; bem como os leitores das obras juvenis possam buscar as obras adultas do autor.

Por fim, mais fundamental ainda que os aspectos imanentes do texto literário e a figura do escritor é a adesão do leitor, sem o qual não é possível falar em uma literatura de fronteira, afinal, a realidade dos livros *crossover* depende da intersecção dos receptores. Por isso, embora uma obra possua apelo intergeracional, a sua realidade enquanto ficção *crossover* nos termos empregados por Beckett (2009) é algo que somente a história da literatura poderá confirmar.

É importante ressaltar o fato de que a literatura *crossover* não apagará o que hoje se entende por literatura juvenil, uma vez que há espaço para uma diversidade sem fim de obras no mercado editorial. Nas palavras de Beckett (2009):

No mundo editorial e no mercado, duas tendências contraditórias coexistem atualmente: por um lado, há uma definição cada vez mais precisa de público-alvo, enquanto, por outro, há o reconhecimento explícito de um público misto que inclui tanto crianças quanto adultos (Beckett, 2009, p. 196, tradução nossa)⁸⁷.

Nesse sentido, o que a ficção *crossover* faz é apresentar uma outra ótica sob a qual podemos ler diferentes obras, inclusive aquelas consideradas pertencentes à produção direcionada ao jovem leitor. Sem dúvidas, o mercado editorial continuará apostando na publicação de títulos sob o indicativo de faixas etárias, afunilando o público para o qual são direcionados, seja em razão das instituições escolares, das compras governamentais ou dos próprios mediadores, que, muitas vezes, carecem de competências formativas para mediar e selecionar obras e, conseqüentemente, apóiam-se na indicação de obras de acordo com faixas etárias. Por outro lado, há uma forte tendência de editoras e escritores apostarem em uma literatura capaz de abranger um público muito heterogêneo, estabelecendo uma ponte entre leitores de

⁸⁶ "Crossover writers invite intergenerational readers into their fictions, readers who are defined not so much by their age, or even by common experience and knowledge, but rather by 'a capacity to enjoy stories as places here the adult and child can happily cohabit'. Their fiction offers challenging and engaging stories for young and old alike".

⁸⁷ "In the publishing world and the marketplace, two contradictory trends thus currently co-exist: on the one hand, there is an ever more precise definition of readerships, while, on the other, there is the explicit recognition of a crossover audience that includes both children and adults".

idades díspares, a fim de que possam, juntos, criar um espaço mútuo de diálogo e troca.

Diante do caminho percorrido ao longo deste trabalho, confirmamos a outra hipótese que sustenta esta tese, isto é, a compreensão de que a investigação, a discussão e a problematização do conceito de literatura *crossover*, por meio das obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ, permitem compreender a configuração da literatura juvenil brasileira contemporânea em sua pluralidade constitutiva e sua relação com o campo literário, o mercado editorial, as instâncias legitimadoras e o leitor. Elementos que são e sempre serão indispensáveis para pensarmos a recepção do leitor.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos, finalmente, ao momento de concluir este trabalho. Retomamos, então, os aspectos centrais da empreitada realizada até aqui. Conforme explicamos, nossa pesquisa buscou responder como os elementos temáticos e formais das obras de Carrascoza premiadas pela FNLIJ contribuem para sua configuração como literatura *crossover* ou de fronteira. Para respondê-la, cumprimos o objetivo geral traçado nesta tese, isto é, discutimos e problematizamos o conceito de literatura *crossover* (Beckett, 2009) a partir da análise dos elementos formais e temáticos das obras de Carrascoza premiadas na categoria Jovem pela FNLIJ, de modo a compreender em que medida tais elementos propiciam a configuração de uma literatura de fronteira e, portanto, a intersecção entre leitores de idades distintas.

O objetivo central foi alcançado por meio da execução dos objetivos específicos determinados, cujos desdobramentos apresentamos neste momento. O primeiro deles ratificou a indissociabilidade entre a literatura e o mercado. Por isso, são intercambiáveis as relações entre o que Bourdieu (2009) denomina campo de produção erudito e campo da indústria cultural. Sob essa perspectiva, mantém-se firme a interdependência entre o sistema geral da literatura e o subsistema juvenil, cada um com seu modo de produção e difusão e regras próprias de funcionamento, porém em permanente conexão.

A partir das mais diversas pesquisas e discursos da crítica especializada, demonstramos a existência de um específico *juvenil* na literatura brasileira, que se confirma, para além dos aspectos intrínsecos às obras, por meio de editoras específicas voltadas ao segmento, selos editoriais, eventos literários e acadêmicos, expressivo número de trabalhos realizados pela Academia, prêmios e compras governamentais.

Reconhecemos, também, a existência de uma literatura mais transversal e menos direcionada a um público leitor específico, revelada por meio da teoria da ficção *crossover* postulada por Beckett (2009), além da contribuição de Yunes (2013), o que salientou a complexidade e mobilidade do conceito de literatura juvenil em nossa contemporaneidade. Por isso, foi fundamental buscar os discursos que circulam a respeito da obra de Carrascoza nos *sites* das editoras responsáveis pelas obras que compõem o *corpus*, nos *sites* das instituições que outorgaram as premiações (FNLIJ e Cátedra Unesco de Leitura) e nas entrevistas concedidas pelo escritor.

Tais discursos confirmaram que, no caso das obras analisadas, as editoras, as instituições premiadoras e o próprio autor não buscam posicioná-las dentro de um único segmento. Os votantes da FNLIJ, por exemplo, reconhecem que, embora alguns títulos não tenham sido produzidos sob a rubrica juvenil, certamente agradarão aos jovens leitores, seja pelos procedimentos temáticos, formais ou de *design* gráfico. Ademais, os votantes também ressaltam nas justificativas considerações importantes, como: a unidade da obra carrascozeana devido à alteração de faixa etária dos seres ficcionais em uma mesma obra e à consequente alteração e aprofundamento das questões discutidas; e o caráter intergeracional das obras, sobretudo pela presença de temas universais. Sobre a classificação pelas editoras, das quatro narrativas do *corpus*, somente *Caleidoscópio de vidas* é categorizada como “Ficção: infantojuvenil”.

Tais concepções evidenciam a necessidade de um olhar bastante atento para aquilo que comumente se compreende como literatura juvenil, além da importância de uma perspectiva mais aberta à pluralidade apresentada por tais obras, que, se desconsiderada, corre-se o risco de reduzir a complexidade de um objeto literário bastante heterogêneo.

Para comprovar a tese de que os elementos formais e temáticos presentes na literatura de Carrascoza premiada pela FNLIJ tornam favorável o movimento de constituição de uma literatura de fronteira, isto é, destinada e apropriada para leitores jovens e adultos, selecionamos quatro categorias como fio condutor da análise: projeto gráfico-editorial, narrador e foco narrativo, linguagem e temáticas.

Por meio da análise empreendida, nossas duas hipóteses confirmaram-se verdadeiras. Primeiramente, as temáticas relacionadas ao núcleo familiar e à memória da infância e adolescência, abordadas por Carrascoza nas narrativas selecionadas, promovem uma produção literária que borra os limites fronteiriços entre a literatura destinada ao jovem e a literatura destinada ao adulto. Nesse sentido, procedimentos formais da narração, como a polifocalização, a dupla perspectiva adulto-criança e a narrativa de memórias, mostraram-se fundamentais para possível caracterização *crossover* das obras, que conseguem estabelecer um diálogo muito afinado com diferentes gerações de leitores. Jovens e adultos possuem seu lugar assegurado na estrutura de apelo dos textos analisados.

Em segundo lugar, a investigação, discussão e problematização do conceito de literatura *crossover*, a partir da prosa de Carrascoza premiada pela FNLIJ, permitiu-nos compreender a configuração da literatura juvenil brasileira contemporânea em sua

pluralidade constitutiva e sua relação com o campo literário, as instâncias legitimadoras, o mercado editorial e o leitor.

Nesse sentido, a investigação realizada foi essencial para que pudéssemos trilhar um percurso atento às condições externas inevitavelmente impostas ao sistema geral da literatura e aos subsistemas que o compõe. Pensar as obras deste *corpus* atreladas a tais condições permitiu confirmar que, para além dos aspectos internos, influenciam na concepção de uma obra *crossover* os aspectos externos que atuam continuamente sobre ela, sobretudo o papel do mercado e das instâncias de legitimação. Assim,

A ficção *crossover* continua a abrir novos caminhos nos mundos literário e editorial. Está transformando sistemas literários, cânones, prêmios, listas de *best-sellers*, conceitos de público leitor, o *status* dos autores, a indústria editorial e as práticas de venda de livros (Beckett, 2009, p. 253, tradução nossa)⁸⁸.

Desse modo, as ações adotadas pelas editoras revelam o intuito de conquistar o maior público leitor possível e mantê-lo fiel, de modo a garantir capital econômico. Também as editoras se mostraram desejosas de angariar premiações, como é o caso do prêmio FNLIJ, o qual possibilita visibilidade e reconhecimento para a editora e o catálogo produzido, além do possível lucro obtido com o aumento do número de vendas das obras que, em razão da premiação, são mais propensas a integrar catálogo de compras governamentais e tendem a despertar o interesse dos mediadores.

Também fez parte de nossa investigação a consideração para com a pós-modernidade, produtora de hibridismos, descentramentos e entre-lugares. Sob essa perspectiva, a literatura *crossover* se mostrou produtiva para estudar textos literários cuja categorização fechada dentro de um único campo ou sistema se demonstra redutora. Além disso, a análise realizada demonstrou a necessidade de se levar em consideração a pluralidade constitutiva da literatura juvenil, que, atualmente, adquire novos contornos.

Não negamos, com isso, a existência de significativo e robusto conjunto de obras publicado sob a rubrica juvenil, até mesmo porque afirmamos e demonstramos

⁸⁸ “Crossover fiction continues to break new ground in the literary and publishing worlds. It is transforming literary systems, canons, awards, bestseller lists, concepts of readership, the status of authors, the publishing industry, and bookselling practices”.

em vários momentos deste trabalho a realidade literária, institucional e editorial da literatura produzida para jovens leitores. Porém, esta tese de doutorado, a partir da lacuna de estudos verificada por meio do levantamento do estado da questão, pretende lançar luz sobre um aspecto pouco discutido até então na Academia: o apelo *crossover* assumido por obras consideradas apropriadas para jovens leitores, como é o caso das narrativas de Carrascoza premiadas pela FNLIJ. Nesse sentido, com exceção de *Caleidoscópio de vidas*, nosso *corpus* de pesquisa se mostrou diferente do conjunto de obras publicado explicitamente para e no subsistema juvenil.

Destacamos, agora, as principais contribuições desta tese. Primeiro, trata-se de um trabalho preocupado sobretudo em apresentar constructos teóricos para o campo da literatura ao aplicar o conceito de literatura *crossover* no contexto brasileiro, muito diverso daquele descrito por Beckett (2009). Por isso, mostramos como o conceito da pesquisadora canadense se articula com o sistema literário brasileiro, o subsistema juvenil, as práticas editoriais e as instâncias de legitimação. Também destacamos o conceito apresentado por Yunes (2013), a literatura de fronteira, pouquíssimo citado ou utilizado pela Academia, além da pertinência das pesquisas desenvolvidas no âmbito dos estudos culturais. Assim, esperamos contribuir, em alguma medida, para a construção de uma concepção pautada no aspecto intergeracional da literatura.

Em segundo lugar, reforçamos a ideia de que a literatura juvenil é um subsistema literário legítimo, historicamente constituído, mostramos sua crescente complexidade estética e temática, e evidenciamos como determinadas obras ultrapassam delimitações rígidas de público (especialmente em relação às categorias jovem e adulto).

Também consideramos as contribuições analíticas e críticas sobre a obra de Carrascoza. A partir da análise do *corpus*, este estudo aprofunda a discussão sobre os elementos formais e temáticos recorrentes na obra de Carrascoza premiada pela FNLIJ (elementos que se estendem para toda a obra do autor). Também demonstra como os temas ligados à memória, ao núcleo familiar, à infância e à adolescência operam enquanto dispositivos estéticos que sustentam a mobilidade da leitura, além de evidenciar o papel de Carrascoza como autor que dialoga com jovens e adultos sem concessões pedagógicas ou simplificadoras e de inserir a obra do autor no debate sobre a literatura de fronteira.

Outra contribuição se refere à compreensão do campo literário e do mercado editorial. A partir da articulação entre literatura, mercado e instâncias legitimadoras, evidenciamos como editoras e premiações constroem a imagem da obra *crossover*, revelando, dentro do recorte proposto, parte do panorama crítico do funcionamento do segmento literário juvenil no Brasil hoje. Ao abrirmos espaço para novas reflexões sobre conceitos literários, como é o caso do que se entende por ficção juvenil, esperamos, enfim, oferecer um caminho que possa auxiliar pesquisas futuras na área.

Por fim, este estudo não esgotou, mesmo porque não seria possível, as possibilidades de pesquisas a respeito da literatura *crossover* e sua relação com a ficção juvenil. Como toda e qualquer pesquisa possui limitações em razão da necessidade de recorte para a sua exequibilidade, elencamos sugestões para futuros possíveis trabalhos dentro deste campo:

- Estudos que contemplem títulos de outros escritores premiados na categoria Jovem pela FNLIJ, ou por outras instituições, sob a perspectiva da ficção *crossover/de fronteira*;
- Estudos das obras adultas de Carrascoza não premiadas pela FNLIJ, ou qualquer instituição, e suas narrativas juvenis;
- Estudos comparativos entre as obras de Carrascoza e as obras de Bartolomeu Campos de Queirós, ou outros escritores, à luz do fenômeno *crossover*;
- Análises de obras de outros escritores brasileiros contemporâneos que transitam entre os públicos infantil, juvenil e adulto;
- Trabalhos de recepção de obras de Carrascoza e outros escritores por públicos intergeracionais, comparando como jovens e adultos interpretam ou valorizam os elementos temáticos e formais em narrativas com apelo *crossover*;
- Estudos sobre os procedimentos adotados pelas editoras brasileiras para posicionar no mercado títulos com potencial *crossover*, inclusive por meio de construções paratextuais (capas, sinopses, coleção e divulgação).

Essas são algumas sugestões que podem inspirar e motivar a realização de tantas outras pesquisas e, assim, contribuir para a construção e renovação da história da literatura.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. O iluminismo como mistificação das massas. *In*: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Indústria cultural e sociedade**. Tradução de Julia Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-74.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís. (org.). **Poesia infantil e juvenil brasileira**: uma ciranda sem fim. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012.
- AGUIAR, Vera Teixeira de. Apresentação: A literatura infantil e juvenil em pluralidade de enfoques. *In*: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado (org.). **Literatura infantil e juvenil**: leituras plurais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 7-10.
- AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado. Poesia Infantil e Juvenil Contemporânea. *In*: SILVA, M.; NAVAS, D.; FERREIRA, E. A. G. R. (org.). **Produção Literária Juvenil e Infantil Contemporânea**: reflexões acerca da pós-modernidade. São Paulo: Big Time Editora Ltda., 2018. p. 117-140.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- ALMEIDA, Geruza Zelnys de. **Manual do professor** – Aos 7 e aos 40. São Paulo: Claro Enigma, 2018. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br/pnld2020/manuais/2020/9788581661377.pdf?srsId=AfmBOoFGd6l3J0clDc0GlyzJJsYByzHx_czDtWTRUiA2wfY8MulUt0N. Acesso em: 10 mar. 2023.
- ANDRADE, Júlia Andrade Zuza. **Mia Couto e Luandino Vieira**: a ficção de fronteira nas obras editadas para o público infantojuvenil. 2014. 100 f. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014.
- ANDRADE, Júlia Andrade Zuza. O fenômeno crossover fiction e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor. **Impossibilia**. Revista Internacional de Estudios Literarios, n. 8, 2014. Disponível em: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/impossibilia/article/view/23295>. Acesso em: 16 jan. 2022.
- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
- BARTH, Pedro. **Sagas fantásticas na literatura juvenil brasileira**: universos insólitos e imersivos. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. 2019. Disponível em: http://old.ple.uem.br/defesas/pdf/pabarth_do.pdf. Acesso em: 29 out. 2021.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

BECKETT, Sandra. **Crossover Fiction: global and historical perspectives**. New York/London: Routledge, 2009.

BERND, Zilá (org.). **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

BÍBLIA. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Ivo Storniolo, Euclides Martins Balancin e José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990.

BORELLI, Sílvia Helena Simões. **Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil**. São Paulo: Educ; Estação Liberdade, 1996. p. 23-53.

BOURDIEU, Pierre. O mercado de bens simbólicos. *In*: BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 99-181.

CANDIDO, Antonio (org.). A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

CANDIDO, ANTONIO. A literatura e a formação do homem. *In*: DANTAS, Vinicius. **Textos de intervenção**. São Paulo: Editora 34, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 171-193.

CANDIDO, Weslei Roberto. A memória do futuro e a antecipação do passado em Caderno de Um Ausente, de João Anzanello Carrascoza. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, Maringá, v. 42, n. 1, 2020. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/48162/751375149613>. Acesso em: 15 ago. 2021.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. Duas tardes. São Paulo: Boitempo, 2002. Resenha de: CARNEIRO, Flávio. **Contos novos**. Folha de São Paulo, São Paulo, ago. 2002. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1008200207.htm>. Acesso em: 13 fev. 2023.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. Paiol literário: João Anzanello Carrascoza. **Jornal Rascunho**, Curitiba, set. 2013. Disponível em: <http://rascunho.com.br/joao-anzanello-carrascoza/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. Miudezas poéticas: entrevista com João Anzanello Carrascoza, autor de Caderno de um ausente. [Entrevista concedida a]

Márwio Câmara. **Jornal Rascunho**, Curitiba, fev. 2015. Disponível em: <http://rascunho.com.br/miudezas-poeticas/>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. João Anzanello Carrascoza fala sobre sua obra, calcada na descoberta infantil. [Entrevista concedida a] Amilton Pinheiro.

Repositório Institucional da USP (Biblioteca Digital da Produção Intelectual), São Paulo, p. 1-5, fev. 2015. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002733291.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2023.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. Entrevista com o escritor João Anzanello Carrascoza. [Entrevista concedida a] Alexandre de Melo Andrade. **Travessias Interativa**, São-Cristóvão-SE, v. 3, n. 5, p. 7-10, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/Travessias/article/view/11091/8584>. Acesso em: 11 jan. 2023.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **O volume do silêncio**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **Aquela água toda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **Aquela água toda**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2018.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **Aos 7 e aos 40**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **Aos 7 e aos 40**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **Trilogia do adeus**. São Paulo: Alfaguara, 2017.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. **Caleidoscópio de vidas**. São Paulo: FTD, 2019.

CARRASCOZA, João L. Anzanello; CARRASCOZA, Juliana Monteiro. **Catálogo de Perdas**. São Paulo: Sesi-SP, 2017.

CARRASCOZA, João L. Anzanello. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa405419/joao-anzanello-carrascoza>. Acesso em: 10 de dez. 2022. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

CECCANTINI, João Luís T. **Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)**. 2000. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Assis, 2000.

CECCANTINI, João Luís T.; PEREIRA, Rony Furtado. (org.). **Narrativas juvenis: outros modos de ler**. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

CECCANTINI, João Luís T. Leitores iniciantes e comportamento perene de leitura. In: SANTOS, Fabiano dos; NETO, José C. Marques; Rösing, Tânia M. K. (org.). **Mediação de leitura:** discussões e alternativas para a formação de leitores. São Paulo: Global, 2009, p. 207-231.

CECCANTINI, João Luís T.; VALENTE, Thiago Alves (org.). **Narrativas juvenis:** literatura sem fronteiras. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CECCANTINI, João Luís T. Vigor e diversidade: a literatura infantil e juvenil no Brasil em 2008. **Notícias FNLIJ**, Rio de Janeiro, p. 2-15, set. 2010. Disponível em: http://fnlij.org.br/imagens/socios/Jornal2010/Noticias_2010_09.pdf. Acesso em: 10 set. 2022.

CECCANTINI, João Luís T. Literatura infantil e juvenil como gênero de fronteira. [Entrevista concedida a] Revista FronteiraZ. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 6, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=69ke8DYnPFo>. Acesso em: 18 ago. 2021.

CHAVES, Jayme Soares. **A ucronia transficcional:** em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo. 2019. 197 f. Tese (Doutorado em Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

COLASANTI, Marina. Uma idade à flor da pele. In: COLASANTI, Marina. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 79-100.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário:** narrativa infantil e juvenil atual. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

CONDE, Miguel. A escrita comovida de João Anzanello Carrascoza. Estudos de **Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, n. 34, jul./dez. 2009. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9643>. Acesso em: 28 mar. 2023.

CORREIA, Júlia Vieira. **Implícitos e inferências:** as partes que faltam na literatura ilustrada. 2020. 201 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Universidade Federal Fluminense, Niterói/RJ, 2020.

CROSSOVER. In: **MICHAELIS:** dicionário escolar inglês. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2008. p. 74.

CRUVINEL, Larissa W. F. **Narrativas Juvenis Brasileiras:** em busca da especificidade do gênero. 2009. 188 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) Universidade Federal de Goiás UFG, Goiânia, 2009.

DELBRASSINE, Daniel. **Le roman pour adolescentes aujourd'hui:** écriture, thématiques et réception. Paris: SCÉRÉN-CRDP de Académie de Créteil; La Joie par les Livres – Centre national du livre pour enfants, 2006.

DIAS, Eliene da Silva; DE CARVALHO, Diógenes Buenos Aires. A Literatura Juvenil Contemporânea: breves considerações sobre a formação de um subsistema literário. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 26, p. 257-269, 2020.

Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1461>. Acesso em: 3 fev. 2022.

DOMINGUES, Haline Nogueira da Silva. O Reendereço literário na trilogia de contos de Murilo Rubião. **Miguilim – Revista Eletrônica do NETLLI**, v. 8, p. 90-111, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MigREN/article/view/1773>. Acesso em: 3 dez. 2021.

DOMINGUES, Haline Nogueira da Silva. **O crossover literário na poesia de Manoel de Barros**: o aplicativo Crianças. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2020.

DUARTE, Cristina Rothier. **Literatura de múltiplos destinatários**: perspectiva metafórica à luz do leitor real. 2023. 169 f. Tese (Doutorado em Letras) –

Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa. 2023. Disponível em:

https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/26766?locale=pt_BR. Acesso em: 20 jan. 2022.

ECO, Umberto. Cultura de massa e ‘níveis’ de cultura. *In*: ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 33-67.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

FALCONER, Rachel. Crossover Literature. *In*: HUNT, Peter. **International Companion Encyclopedia of Children’s Literature**. Routledge: UK/USA/Canada, p. 556-575, 2004.

FALCONER, Rachel. Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean’s *The White Darkness*. **Children’s Literature in Education**, v. 38, p. 35-44, 2007.

FALCONER, Rachel. **The Crossover novel**: contemporary children’s fiction and its adult readership. New York: Routledge, 2009.

FERREIRA, Eliane A. Galvão Ribeiro; CARRIJO, Silvna. A. Barbosa. A literatura juvenil de autoria feminina e seus reflexos: uma análise da obra A conta-gotas, de Ana Carolina Carvalho. **Revista Letras Raras**, Campina Grande, v. 7, n. 3, p. 154-176, 2023. Disponível em:

<https://revistas.editora.ufcg.edu.br/index.php/RLR/article/view/1512>. Acesso em: 10 jan. 2022.

FERREIRA, Eliane A. Galvão Ribeiro. A prosa contemporânea e suas potencialidades na formação do jovem leitor: análise da obra *O olho de vidro de meu avô*, de Bartolomeu Campos de Queirós. In: SILVA, Maurício Pedro da; NAVA, Diana; PEREIRA, Márcia Moreira (org.). **Produção literária contemporânea em Portugal e no Brasil**: (re)pensando a pós-modernidade na prosa de ficção atual. Curitiba-PR: Editora Bagai, 2021. *E-Book*. Disponível em: <http://educapes.capes.gov.br/handle/capes/601719>. Acesso em: 10 jan. 2022

GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Liliân Alves; OLIVEIRA-IGUMA, Andréia de (org.). **“Espiar pra dentro”**: um diálogo por meio dos temas fraturantes. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2022. *Ebook*. Disponível em: <https://www.dialogarts.uerj.br/wp-content/uploads/2023/01/EspiarPraDentro.pdf>. Acesso em: 23 out. 2024.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Veja, 1995.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. **Literatura juvenil**: adolescência, cultura e formação de leitores. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. A estética de periferia na literatura juvenil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado (org.). **Literatura infantil e juvenil**: leituras plurais. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 25-35.

GIMENEZ, Queila da Silva. **Ficção crossover best-seller no mercado editorial brasileiro**: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013). 2021. 375 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Assis, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/entities/publication/65c5540d-5561-4520-8d6c-0dd7edf41f8c>. Acesso em: 20 out. 2021.

GORINI, Ana Paula Fontenelle; CASTELLO BRANCO, Carlos Eduardo. Panorama do setor editorial brasileiro. **BNDES Setorial**, Rio de Janeiro, n. 11, p. 3-25, mar. 2000. Disponível em: <https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/handle/1408/8465>. Acesso em: 18 out. 2022.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Shaffter. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Euridice (org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. 2. ed. Niterói: EdUFF; Juíz de Fora: EdUFJF, 2010. p. 125-141.

HANKE, Juliana Garcia de Mendonça. O fenômeno crossover fiction em *As Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis. In: II Congresso Internacional de Leitura e Literatura Infantil e Juvenil da Rede Paranaense de Leitura, 2018, Cascavel. **Anais [...]**. Cascavel: Universidade Estadual do Oeste do Paraná, 2017.

HANKE, Juliana Garcia de Mendonça. **Jovens leitores: o fenômeno crossover** na obra de Machado de Assis. 2018. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2018. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/handle/1/7047>. Acesso em: 10 dez. 2021.

HANKE, Juliana Garcia de Mendonça.; MARTHA, Alice Áurea Penteado. Reembalagem: projeto gráfico e educação estética. **Signótica**, Goiânia, v. 33, p. e65912, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/sig/article/view/65912>. Acesso em: 16 jan. 2022.

HANKE, Juliana Garcia de Mendonça. **Ampliação do público machadiano: a ação do mercado**. 2023. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Maringá, Maringá. 2023. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/1KWpyXcRHIZN-FWLzILYJasnZy7GJKx_1/view. Acesso em: 10 dez. 2021.

HATTNHER, Álvaro Luiz. Quem mexeu no meu texto? Observações sobre Literatura e sua adaptação para outros suportes textuais. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 12, n. 16, p. 145-156. 2010. Disponível em: <https://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/243/246>. Acesso em: 30 mar. 2023.

HATTNHER, Álvaro. Literatura, cinema e outras arquiteturas textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. **Itinerários – Revista de Literatura**, Araraquara, n. 36, p. 35-44, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6391>. Acesso em: 30 mar. 2023.

HOBSBAWM, Eric. Revolução Cultural. In: HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: O breve século XX (1914-1991)**. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 250-267.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

IGUMA, Andréia de Oliveira. **Duas décadas de literatura juvenil premiada: juventudes, temas e formas**. Educação Literária, 2023.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. **Retratos da Leitura no Brasil: 6ª edição**. Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: https://www.prolivro.org.br/wp-content/uploads/2024/11/Apresentac%CC%A7a%CC%83o_Retratos_da_Leitura_2024_13-11_SITE.pdf. Acesso em: 20 set. 2025.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. vol. 1.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. vol. 2.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: história & histórias**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

LIMA, Ebe Maria de. **Literatura sem fronteiras: uma leitura da obra de Bartolomeu Campos Queirós**. Universidade do Texas: Miguilim, 1998.

LUFT, Gabriela Fernanda Cé. **Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI**. 2010. 178 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/22987>. Acesso em: 12 jan. 2022.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. No olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteado (org.). **Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. p. 121-142.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. Mercado editorial e efeméride: Machado de Assis para jovens leitores. In: CIELLA – Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários na Amazônia, 2010, Belém. **Anais** [...]. Belém: UFPA, 2010. p. 67-75.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. A narrativa juvenil brasileira contemporânea: do mercado às instâncias de legitimação. **Interfaces**, Guarapuava, v. 2, n. 2, dez. 2011. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/1434/1987. Acesso em: 10 set. 2021.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. A narrativa juvenil contemporânea revisita a história: *Ordem, sem lugar, sem rir, sem falar*, de Leusa Araujo. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteado (org.). **Literatura infantil e juvenil: leituras plurais**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 11-24.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda (org.). **O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador**. São Paulo, DCL, 2008. p. 49-59.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

NAVAS, Diana; FERREIRA, Eliane A. Galvão Ribeiro. Memória e subjetividade em O olho de vidro de meu avô, de Bartolomeu Campos de Queirós, e Aos 7 e aos 40, de João Anzanello Carrascoza. **Miscelânea: Revista De Literatura e Vida Social**, n. 22, p. 261–278, 2018. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/1098>. Acesso em: 20 jan. 2022.

NASCIMENTO, Custódia Tânia da Côrte. **Livros para a juventude de Ana Teresa Pereira**: imaginário insular, diálogos interculturais. 2016. 131 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Regionais e Locais) – Universidade da Madeira, Madeira, 2016. Disponível em: <https://digituma.uma.pt/entities/publication/33487174-6528-4355-9535-f494394e03b7>. Acesso em: 10 jan. 2022.

OLIVEIRA, Nelson de. Posfácio. In: CARRASCOZA, João Anzanello. **O volume do silêncio**. Cosac Naify, 2006.

PAIXÃO, Fernando. Poema em prosa: Problemática (in)definição. **Revista Brasileira**, v. 8, n. 75, abr./jun. 2013. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Revista%20Brasileira%2075%20-%20PROSA.pdf>. Acesso em: 5 dez. 2022.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura**: uma nova perspectiva. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

PINHEIRO, Melina Galette Braga. **A vida no céu, de José Eduardo Agualusa, à luz do conceito crossover fiction**. 2015. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2015.

PINHO, Inês Carolina T. Dias e. **As encruzilhadas de Ilha Teresa**. 2012. 85 f. Dissertação (Mestrado em Línguas, Literaturas e Cultura) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2012.

POWERS, Alan. **Era uma vez uma capa**. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia do trabalho científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 2. ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013. *Ebook*. Disponível em: <https://www.feevale.br/Comum/midias/0163c988-1f5d-496f-b118-a6e009a7a2f9/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso em: 12 nov. 2021.

RAMOS, Graça. **A imagem nos livros infantis**: caminhos para ler o texto visual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

RAMOS, Ana Margarida.; VERNON, Richard. Das dores de crescimento à dor de existir: representações literárias de adolescências feridas. **Acta Scientiarum. Language and Culture**, v. 37, n. 3, p. 287-295, jul. 2015. Disponível em: <https://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciLangCult/article/view/26211>. Acesso em: 18 jan. 2022.

RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. **Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico**. Porto: Tropelias & Companhia, 2016.

RAMOS, Ana Margarida. Narradores adolescentes na literatura contemporânea: na fronteira entre a literatura juvenil e a adulta. **Leitura em Revista – Literatura Infantil e Juvenil em Debate**, Rio de Janeiro, p. 9-28, dez. 2019. Disponível em: <http://ler.iiler.puc-rio.br>. Acesso em: 18 jan. 2022.

RAMOS, Ana Margarida.; NAVAS, Diana. **Narrativas Juvenis**: o fenômeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira. In: Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil. ISSN 2386-7620. n. 2 p. 233-256. 2015. Disponível em: <https://revistas.usc.gal/index.php/elos/article/view/2745>. Acesso em: 13 jan. 2022.

RAMPAZO, Alexandre. **Coisas para deslembrar**. São Paulo: Caixote, 2021.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos**: Expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Tradução de Mario Pontes. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

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

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2011.

SILVEIRA, Ênio. **Editando o editor**, v. 3. [Entrevista concedida a] Marta Assis de Almeida, Magalo Oliveira Fernandes e Mirian Senra. Organização de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

SIQUEIRA, Ebe Maria de Lima. **Literatura sem fronteira**: por uma educação literária. 2013. 348 f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/items/9b407bf3-c16a-4dba-8875-ef414afe9472>. Acesso em: 20 jan. 2023.

SOARES, Magda. A escolarização da literatura infantil e juvenil. In: EVANGELISTA, Aracy Alves; BRANDÃO, Heliana M. Brina; MACHADO, Maria Z. Versiani (org.). **A escolarização da leitura literária**: o jogo do livro infantil e juvenil. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 17-48.

SOUZA, Malu Zoega de. **Literatura Juvenil em questão**. Aventura e desventura de heróis menores. São Paulo: Cortez, 2001.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza; DIAS, Ana Crélia. Literatura Juvenil Contemporânea: entre a empatia e o desconforto. **Caderno Seminal**, v. 23, n. 23, 2015. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/cadernoseminal/article/view/14310>. Acesso em: 28 jan. 2022.

SOUZA, Raquel Cristina de Souza. **A ficção juvenil brasileira em busca de identidade: a formação do campo e do leitor**. 2015. 459 f. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro UFRJ, Rio de Janeiro, 2015.

TEZZA, Cristovão. Apresentação do livro. *In*: CARRASCOZA, João Anzanello. **Dias Raros**. São Paulo: Planeta, 2004.

THOMPSON, John B. **Mercadores de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

VALIM, G. M.; NAVAS, D. A Literatura Juvenil e o Fenômeno Crossover: Uma Leitura de Limite Branco, de Caio Fernando Abreu. **Línguas & Letras**, v. 20, n. 47, 2019. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/view/22925>. Acesso em: 14 jan. 2022.

WELLERSHOFF, Dieter. Literatura, mercado e indústria cultural. **Humboldt**. Tradução de Teresa Balté. Hamburgo, n. 22, p. 44-48. 1970.

XAVIER, Lola Geraldine. Em torno da literatura para todas as idades em José Eduardo Agualusa: algumas reflexões. **Revista Études romanes de Brno**, v. 42, n. 1, p. 431-441. 2021. Disponível em: <https://digilib.phil.muni.cz/sites/default/files/pdf/144099.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2022.

YUNES, Eliana. Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós). **Textura – Revista de Educação e Letras**, Canoas, v. 15, n. 29, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ulbra.br/index.php/txra/article/view/920/724>. Acesso em: 18 ago. 2020.

YUNES, Eliana; PONDÉ, Glória. **Leitura e leituras da literatura infantil**. São Paulo: FTD, 1988.

ZANETE, Renata Flaiban; DA SILVA, Sara Reisl. O que nos contam (ou sugerem) as capas: edições de Alice Vieira no Brasil e em Portugal. **Miscelânea: Revista de Literatura e Vida Social**, v. 32, p. 39–58, 2023. Disponível em: <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/2396>. Acesso em: 20 jan. 2022.

ZILBERMAN, Regina. A literatura infantil e o leitor. *In*: MAGALHÃES, Ligia Cademartori; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. São Paulo: Ática, 1982. p. 61-134.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.