



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANGELINA SILVA DE FARIAS

O HUMOR NA OBRA INFANTIL DE ANDRÉ RICARDO AGUIAR

JOÃO PESSOA – PB
2022

ANGELINA SILVA DE FARIAS

O HUMOR NA OBRA INFANTIL DE ANDRÉ RICARDO AGUIAR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na área de concentração Literatura, teoria e crítica, na linha Leituras literárias, em cumprimento para a obtenção do grau de mestra em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Maria Segabinazi

JOÃO PESSOA – PB
2022

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F224h Farias, Angelina Silva de.
O humor na obra infantil de André Ricardo Aguiar /
Angelina Silva de Farias. - João Pessoa, 2022.
217 f.

Orientação: Daniela Maria Segabinazi.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Literatura infantil. 2. Literatura paraibana. 3.
Contemporaneidade. 4. Humor. 5. Aguiar, André Ricardo.
I. Segabinazi, Daniela Maria. II. Título.

UFPB/BC

CDU 82-93(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
ANGELINA SILVA DE FARIAS

Aos vinte e quatro dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois, às nove horas, realizou-se, pela Plataforma Google Meet a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “O HUMOR NA OBRA INFANTIL DE ANDRÉ RICARDO AGUIAR”, apresentada pelo(a) aluno(a) Angelina Silva de Farias, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Daniela Maria Segabinazi, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Daniela Maria Segabinazi (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte o(a)s Professores Doutore(a)s Rosângela Neres Araújo da Silva (UEPB) e João Paulo da Silva Fernandes (IFPB). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: APROVADA. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Daniela Maria Segabinazi (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 24 de fevereiro de 2022.

Parecer:

A banca ressalta a importância da pesquisa, o objeto de estudo, que traz contribuições significativas para a linha leituras literárias e fortuna crítica para a literatura de André Ricardo de Aguiar. Também, indica para publicação.

Prof^a. Dr^a. Daniela Maria Segabinazi
(Presidente da Banca)

Prof. Dr. João Paulo da Silva Fernandes
(Examinador)

Prof^a. Dr^a. Rosângela Neres A. da Silva
(Examinadora)

Angelina Silva De Farias
(Mestranda)

RESUMO

Esta dissertação visa analisar o elemento humor presente na obra infantil de André Ricardo Aguiar. De forma mais específica, apresenta os livros: *O rato que roeu o rei* (2007), *Pequenas reinações* (2012) e *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2013), como sendo estas produções para o público infantil no viés da contemporaneidade, compreendendo o processo de diálogo entre os livros e o cenário das mutações do século para a realização do humor. Nesse sentido, justifica-se tanto pela qualidade literária dos escritos do referido paraibano quanto pela ausência de trabalhos críticos a respeito da sua obra e do assunto proposto, o que nos fez acreditar que a pesquisa é significativa ao contribuir para o estabelecimento da fortuna crítica. O *corpus* dessa pesquisa são os livros supracitados, e é por meio deles que buscamos alcançar a confirmação da hipótese levantada: a de um processo de significação ocorrido através do riso, ao valer-se de elementos como chiste, jogos de palavras, trocadilhos, alcançando uma construção poética na literatura infantil avessa ao utilitário e pedagogizante, obras que se firmam como produção infantil preocupada com a estética. Para dar suporte à análise, foram utilizados textos de Bergson (2018), Freud (1905), Todorov (1980), Candido (1996), Hunt (2010), Bosi (1996), Ribeiro Neto (2015), Candido (1983), Barbosa Filho (2001), entre outros. Como resultados, observamos um processo de (res)significação que não se restringe apenas à permuta de lugar das personagens a partir de suas características, mas que acontece por meio de elaborado trabalho com a palavra, alcançando refinado humor.

Palavras-chave: Literatura infantil; Literatura paraibana; Contemporaneidade; Humor; André Ricardo Aguiar.

ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the humor element present in André Ricardo Aguiar's children's work. In a more specific way, to present the books: *O rato que roeu o rei* (2007), *Pequenas reinações* (2012) and *Chá de sumiço e Outros poemas assombrados* (2013), as being these productions for the children's public in the bias of contemporaneity, comprehending the process of dialogue between the books and the scenario of the century's mutations for the realization of humor. In this sense, it is justified both by the literary quality of the writings of the aforementioned writer from Paraíba and by the lack of critical works about his work and the proposed subject, which made us believe that the research is significant in contributing to the establishment of the critical fortune. The corpus of this research is the before mentioned books, and it is through them that we seek to confirm the hypothesis raised: that of a process of meaning that took place through laughter, using elements such as jokes, word games, puns, reaching to a poetic construction in children's literature averse to utilitarian and pedagogic, works that establish themselves as children's production concerned with aesthetics. To support the analysis, texts by Bergson (2018), Freud (1905), Todorov (1980), Candido (1996), Hunt (2010), Bosi (1996), Ribeiro Neto (2015), Candido (1983), Barbosa Filho (2001), among others, were used. As a result, we observe a process of (re)signification that is not restricted to the exchange of place of the characters based on their characteristics, but that happens through elaborate work with the word, achieving a refined humor.

Keywords: Children's literature; Literature from Paraíba; Contemporaneity; Humor; André Ricardo Aguiar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	
CAPÍTULO I: Sobre mutações da Literatura Contemporânea.....	20
1.1 Pós-modernismo e Literatura.....	20
1.2 Literatura Infantil (e juvenil) Contemporânea.....	39
CAPÍTULO II: Sobre a Literatura Paraibana e a obra de André Ricardo Aguiar.....	60
2.1 A Literatura Paraibana: breves considerações.....	60
2.2 André Ricardo Aguiar e a sua obra.....	71
2.2.1 André Ricardo Aguiar e a literatura para crianças e jovens.....	93
CAPÍTULO III: O humor na Literatura Infantil aguiana	101
3.1 O humor e suas nuances: uma presença anterior.....	101
3.2 O uso do humor na literatura infantil contemporânea: uma lacuna hoje.....	126
3.3 O humor infantil paraibano: uma realidade em análise. Rindo com leveza.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	209
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	213

Aos meus pais, José Batista e Maria Dias, e a meu irmão, Pedro Paulo, *dedico*.

AGRADECIMENTOS

Após esse biênio de estudos num formato e contexto atípicos, estou aqui para agradecer a colaboração que tive na construção desta pesquisa, dos que estiveram sempre dando força e fazem parte desse constructo que desde 2017 vem (res)significando os meus dias e agora desagua no material que vos apresento. Deste modo, venho agradecer,

Primeiramente, a Deus: pela vida.

Agradeço à minha família: meu pai, minha mãe, meu irmão, a tríade que me sustenta (todos os dias).

Agradeço a minha orientadora, professora Daniela Maria Segabinazi, pelo carinho nas orientações, pela oportunidade de participar do GEEF (Grupo de Pesquisa: Estágio, Ensino e Formação Docente), e principalmente, por ter acreditado na minha inquietação.

Ao professor João Paulo Fernandes, por acreditar na Literatura e por ela ter realizado costuras pelas linhas da vida, nas agulhas do tempo, no coser de uma geografia em Mamanguape.

A professora Rosângela Neres, pela delicadeza, pelo e afeto e observações (feitas) no exame de qualificação para conclusão desta pesquisa.

A professora Clarice Lottermann, da UNIOSTE, pelos conhecimentos e sorrisos partilhados na disciplina: Seminários Avançados: O humor na Literatura Infantojuvenil.

Aos professores: Alyere Farias, Arturo Gouveia, Luciane Alves, Rildo Cosson, Socorro Pacífico/Daniela Segabinazi, que tive a satisfação de vivenciar (embora remotamente) muitas trocas durante a pós-graduação.

À querida: Maria da Guia Pereira pelo apoio e por representar o grupo Canela's.

Aos amigos: Luiz Henrique de Oliveira Calixto, Luana Eydsan Silva de Moura, Francinilda de Brito Santos, Luis Carlos Trajano, Ellem Kyara Pessoa dos Santos, Agda Fernanda M. S. de Oliveira, Juliana Miranda Cavalcante da Silva, Amanda da Silva Ferreira, Mikaelle Silva Cabral da Silveira, Izabela Cristina de Melo Santos, pela torcida, pelo carinho, pelas conversas e pelos afetos, por estarem por perto, e assim dividirem momentos durante essa travessia.

"O humor é o irmão mais próximo da poesia".

Chico Anísio.

"Humorismo é a arte de fazer cócegas no raciocínio dos outros. Há dois tipos de humorismo: o trágico e o cômico. O trágico é o que não consegue fazer rir; o cômico é o que é verdadeiramente trágico para se fazer."

Leon Eliachar.

INTRODUÇÃO

“Fino requinte” (poesia de André Ricardo Aguiar) é o título de um dos artigos que Amador Ribeiro Neto reúne no ano de 2015 para destacar o lirismo presente na literatura contemporânea brasileira. A adjetivação dirigida ao escritor paraibano André Aguiar, mais precisamente ao seu fazer estético literário, aponta ao mesmo tempo em que evidencia, uma das principais peculiaridades do autor responsável pelo *corpus* em estudo; dito de outro modo, seria possível depreender que Aguiar teria um apuro extremo ao lidar com a palavra, a maneira de conduzir a literatura, a leveza e acuidade para trabalhar com a linguagem, a destreza colocada nas palavras de modo preciso, em formato de sopesar o verbo, do macro ao micro e vice-versa.

Aguiar lida com a habilidade de ressignificar, ao retirar de um lugar comum para outro, sentimentos, paisagens, objetos, animais, e personagens, ao fazer uso cuidadoso das letras selecionadas, ou por meio delas quanto condutoras de universos (im) possíveis existirem como também outros serem (re)visitados e, nesse trajeto, captar, a singularidade da linguagem. É nessa (in)finitude que envolve, consubstancialmente, a perene lapidação aguiana que se mostra uma obra multifacetada. Por meio do colher, do catar, do selecionar, do pinçar a palavra sendo a mais adequada, garimpada para tecer os fios literários escolhidas a dedo, assim, por meio de cada palavra a obra evidencia o fazer diverso, que provoca curiosidades, surpresas, espantos, sentimentos e também humor. Aguiar constrói literatura desde meados dos anos 90, e segue construindo trajetos inovadores para manifestar na literatura brasileira, a literatura paraibana.

Diante do significativo empenho à arte da escrita, que demonstra em sua estreia com *A flor em construção* (1992), ao dar forma à sua literatura, publicando-a, a partir dessa primeira materialização literária, outros gêneros serão visitados por Aguiar. Com isso, diversas serão as ferramentas por ele conduzidas, para traçar esses novos caminhos, sejam eles os escritos poéticos para adultos regados por uma vasta sensibilidade, como também os da prosa ficcional em diálogo com o fantástico, ou ainda o infantil e juvenil, que abrange tanto o caráter da narrativa ou como também dos poemas assustadores e humorados, ou ainda pensar na verve jornalística através de sua colaboração por longo tempo no jornal *A União*, em João Pessoa, até a década passada, iniciado a partir de 2004 até meados de 2010, que contribuiu para que o autor solidificasse contatos profissionais e novos projetos para promover a literatura, para construir suas obras.

Com isso, do mesmo modo que existe todo um aparato, cuidado para a criação literária dirigida ao público adulto, da mesma maneira ocorre para com a criação do público infantil e juvenil, e porque não dizer com cuidados redobrados, uma vez que os pequenos são considerados exigentes e sinceros, são leitores difíceis de agradar. Tendo em vista que a busca por um estado da arte seja insuficiente ao que tange o quantitativo das obras publicadas como também a importância do aspecto estético, que é, em certa medida, responsável para contemplação de prêmios que o autor já recebeu. Ou seja, para entender o universo criado por Aguiar e construir a pesquisa, será necessário lidar com essa lacuna crítica, ao mesmo tempo em que essa ausência, em certa medida, impulsiona o fomento em buscar nas minúcias ou nuances desse cenário que apetece a literatura paraibana contemporânea de forma geral, bem como a que se volta ao público infantil e juvenil para um olhar atento e necessário.

Desse modo, mesmo diante de um quadro reduzido no tocante à crítica direcionada a obra do paraibano, é possível notar que elementos como o lirismo, apontado anteriormente, é destaque, assim como o trabalho com a linguagem em meio ao senso de construção poética, imaginação e construtivismo, sentimentos regados por força poética, jogando com as palavras, contando histórias junto ao viés do fantástico, assim como utilizando-se de ambivalências como a leveza e o humor, a beleza e a sensibilidade, a brincadeira e a intertextualidade. Esses são apenas alguns dos aspectos que podem ser evidenciados nos livros de Aguiar e que compõe em distintos temas e ambientes ficcionais a atual literatura de raiz paraibana.

Para além desses constituintes, torna-se possível observar a presença do elemento humor, por exemplo, elemento esse que não é enviesado em totalidade com a obra de Aguiar, mas, especificamente aquela direcionada aos pequenos leitores. Muito embora sua produção seja maior em números de publicações que se voltam ao público adulto, nessa o efeito do humor não ocorre por completo, pois acaba se fazendo presente somente a pouquíssimo tempo, uma vez que o autor lançou recentemente um livro de microliteratura em que o humor é concebido de forma visível.

Com isso, a presença do elemento humorístico é notável, singularmente em quatro dos dez livros escritos por Aguiar. Todavia, desses, apenas os três infantis destacam-se enquanto composição do nosso *corpus*; já o quarto livro, como será colocado em seguida, embora seja contemplado pelo elemento humor, não está inserido no recorte proposto justamente por ser direcionado para o público adulto.

Desse modo, as obras infantis citadas são: *O rato que roeu o rei* (2007), *Pequenas reinações* (2012), *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2013) e a recém-lançada para adulto *Ainda estavam lá* (2021), e por acréscimo, o novíssimo *Agulhas no palheiro* (2021), que além de compor a cronologia do autor, também centra no humor, estes últimos voltados para o público adulto. A recuperação no sentido de recontar histórias que o escritor constrói ocorre através da literatura clássica, de reinos distantes, de personagens e de situações diversas, que vão sendo habilmente conduzidas, seja em textos com formato de narrativa ou estruturados em versos, chegando a inserir temáticas ressignificativas por meio de uma linguagem em que as estruturas das palavras possam retrabalhar a literatura infantil com acuidade e ainda regada pelo elemento do humor, tão caro à literatura infantil e que circunda com leveza um universo encantador nas produções do Aguiar. Ao enfatizarmos, como sendo presente nas obras, ao passo ainda que é possível reiterar que o humor carrega essa leveza.

Ao direcionar o olhar para a leveza que mencionamos, no sentido da construção do texto, podemos observar que, no tocante à poesia, tomando-a como exemplo, dá-se ao poema um tratamento com uma linguagem simples, sem jogos desnecessários, assim conquistando a leveza.

Na busca de descrever o que Aguiar produz para criança, podemos sinalizar que ele toma como partida um aspecto formal como a concisão, que é algo próprio da lírica do autor. Não somente dele, mas de toda poesia, especialmente a moderna e contemporânea. Daí, não são textos extensos e esse aspecto está presente tanto na poesia do paraibano, quanto perpassa a sua produção infantil. Materializa em palavras, reúne as melhores, condensar as melhores ideias e assim, produz-se o viés do humor através de uma aliança com o aparato lúdico, do que é próprio da linguagem criativa. Abrir o mundo das histórias e da linguagem, na direção da originalidade, de trazer brincadeira, ludicidade do texto. O humor, pela vertente fantástica, da releitura dos contos de fadas, o universo do folclore: trabalha-se tudo isso para uma criança por meio de jogos de linguagem e que pode levar ao riso. O fantástico, por exemplo, pode provocar o hilário na criança. O riso, a criatividade a ludicidade, a brincadeira com os jogos de linguagem. E se observarmos a lírica para o público adulto do mesmo autor, podemos depreender que a lírica moderna sempre busca alguns temas recorrentes como a metalinguagem, a intertextualidade, a conceituação de mundo, como são as coisas, a memória. E se nos direcionarmos ao conto, observaremos que no compilado de contos, a presença do fantástico, do mágico com influências de Jorge Luis Borges e Julio Cortázar também se faz presente.

No período de produção artística do autor, especificamente aquele situado entre recorte de sua produção de literatura infantil, em 2007, com a publicação de *O rato que roeu o rei*, depreendemos que este será marcado de modo exitoso, visto que a obra é detentora de prêmio e nessa direção, o paraibano prossegue e desenvolve sua escrita, cuidadosamente, articulada e evidenciando parâmetros composicionais da tradição, em que assume recontar uma história, edificando motivações, surpresas, numa atmosfera peculiar do universo infantil em proporções de encanto e humor.

Dentro de um cenário que, embora seja advindo da tradição, de uma história que já existe, a exemplo de tantas outras que ecoam na literatura contemporânea, todavia, Aguiar consegue imprimir a sua versão e reinventar o infantil, com o adicional do humor. Enquanto a segunda obra, intitulada, *Pequenas reinações* (2012) referente a uma narrativa que traz a composição e descrição de reinos distintos e encantados, nos quais cada rei a sua maneira conduz seu reinado com singularidade, o autor adiciona o zelo pela linguagem.

Com relação à primeira obra, do corpus, criada pelo escritor paraibano, é possível observar a literatura de Aguiar dividida em dois públicos: a sua estreia com a criançada, no que tange ao período inicial de publicação, acontece através de uma espécie de “retrabalhar” a (s) história (s) dos contos de fadas bem como as do “imaginário popular”, a partir da revisitação desses modelos e temas tradicionais em que esses elementos compõem a primeira e segunda obras infantis com leveza e humor.

Em contrapartida, na terceira obra, ainda que haja a presença singular dos mesmos cuidados e valores estéticos, a trilogia das narrativas (retrabalhadas) será rompida devido ao formato, ao gênero e temática, uma vez que sua terceira produção, *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2013), adentra o universo poético, com poemas sobre o medo, e nesse âmbito literário o paraibano recebe premiação, e de acordo com Ribeiro Neto, estaria relacionado ao amadurecimento poético do autor após a experiência obtida na excursão do gênero em outras obras (feitas para o público adulto). Com isso, seria possível depreender que vários seriam os motivos pelos quais esse livro tenha sido bem recebido a ponto de também alcançar premiação.

Todavia, cabe observar que as leituras dos poemas vão confirmar esse aspecto de “requinte” na poesia de Aguiar, pois as marcas autorais já dão indício desde a primeira fase do autor com seu primeiro livro com poemas, *A flor em construção* (1992), tal como será notado nas análises na verve infantil. Ademais, o critério de escolha para o *corpus* parte ao elemento “humor” cujo teor perpassa as três obras em estudo, posto que cada

uma em sua medida evidencia contextos circunstanciais através de gêneros diferentes. Este último traz ao paraibano o caráter de multifacetado. Torna-se ênfase ao fazer uso da multiplicidade da linguagem literária e construir caminhos imaginativos, pois ao não se limitar às obras publicadas a determinado público, o autor assume um dos principais critérios inerente à literatura, que é o de ser literatura, de seduzir o leitor para além do utilitário ou pedagogizante como diz Perroti (1986); nesse sentido, a obra aguiana toma como propriedade este caráter desde o livro de estreia.

Apesar do alcance propiciado pelas publicações e, consequentemente, pelos prêmios que expandem o quesito visibilidade, os críticos da obra poética aguiana aparecem timidamente, talvez por estarem demasiadamente voltados ao cânone, ou ainda, de forma mais específica, por não se debruçarem para o entorno paraibano, bem como o que se refere ao infantil e juvenil, que na esmagadora maioria das vezes, tende a ser rotulada como não séria, e em teor diminuto, vista como a “prima pobre” da literatura”, e seu estudo, o “primo-pobre” da pesquisa em Letras (MORTATTI, 2015, p. 9), e a luta por meio da academia, por exemplo, é a de buscar tirar esse estigma dela. Com isso, não são muitos os estudos que se debruçam em caráter de análise sobre a literatura infantil (e juvenil) produzida na Paraíba. Em particular a do poeta em foco, poucos artigos e TCC (trabalhos de conclusão de curso) podem ser encontrados.

Tal movimento revela que, além de uma lacuna, a literatura infantil e juvenil paraibana deva ser enxergada sincronicamente com o seu potencial de publicação, posto que em meio ao que se mantém o caráter crítico, principalmente o acadêmico, se faz necessário que inquietações em sentido de centelha possam contribuir para o reconhecimento e valorização literários.

O autor em pauta proporciona em sua poesia e suas narrativas, uma literatura com autenticidade, releituras nos gêneros literários, ressignificando a caracterização de motivações e personagens, que são algumas das suas formas que se reflete na composição da literatura infantil.

Por conseguinte, não sendo difícil atribuir influências, as mais diversas do clássico ao contemporâneo aos textos aguianos, pode-se conjecturar que ele aprimorou seu estilo por entre as distintas composições dos gêneros, mas sempre com o comprometimento, seja qual for o público. Em se tratando do viés infantil, este, por sua vez, adquire forma com humor, fato que pode ser considerado, inclusive, como um projeto estético do paraibano. Assim, ao adentrar em sua obra infantil, somos capazes de conhecer um

universo da imaginação fantástica, da revisitação humorada de mundos (im)possíveis, que se constituem sob novas roupagens.

Vale ressaltar que Aguiar iniciou sua produção literária em um momento em que uma geração se formava, posterior a que apreciava os modelos poéticos canônicos, e ainda com marcas. As quais fazem com que entendamos que são ressonância do cânone. Não que seja prejudicial, mas que Aguiar rompe com essa parte da tradição literária. Todavia, o tratamento de temas universais, e a constante busca por uma poesia, por uma literatura em nível de dicção elevada, premissas estéticas pertinentes ao lirismo do autor são visíveis, e que, inclusive, levaram críticos literários como Hildeberto Barbosa Filho, em *Arrecifes e lajedos* (2001), e Amador Ribeiro Neto, em *Lirismo com siso* (2015), a pontuarem sobre o poeta como sendo pertencente à geração que irá se constituir posteriormente a de a “Geração de 45”. E em certa medida esse designativo foi dado à composição do grupo de escritores que instituíram a tendência pós-modernista advinda da neoclássica doravante os anos 40.

No entanto, a configuração do lirismo permeia a construção da poesia para adultos do escritor, mas na poesia infantil também. Através dos gêneros poético e narrativo, que evidenciam por outro viés a literatura para esse o público alvo. Na literatura infantil, o lírico do autor pode ser visualizado no humor bem como na construção da sagacidade das imagens. Com isso, entre as temáticas e as estruturas por ele utilizadas, uma em especial nos desperta a atenção: a presença do humor que envolve a produção infantil na qual Aguiar cultiva de forma cuidadosa, e logo depreendemos que tanto na sua primeira obra infantil, com *O rato que roeu o rei* (2007) quanto na segunda *Pequenas reinações* (2012) o riso se faz presente. Com o humor torna-se possível, (re)contar a história advinda dos Irmãos Grimm e lenda de “Hamelim” e o “Flautista”, em sua primeira imersão para o universo dos pequenos leitores, assim como na segunda obra, ao recriar reinos distintos e peculiares. E por último e não menos importante, a coletânea de poemas intitulada *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2013). Nesse livro o autor consegue retomar/evidenciar inúmeras personagens do mundo do medo e transmutá-los pelo humor e pelo riso leve.

Ao observarmos que o lirismo permeia a narrativa humorística de Aguiar, bem como o prosaico, presente nos poemas, entendemos que a narrativa não deixa de ser lírica e o poema não deixa de ser narrativo.

Ao retomar a caracterização do escritor enquanto caminhada literária, pode-se considerar como um autor que cresceu literariamente falando de forma individual, mesmo

bebendo de algumas fontes. A sua geração não configurou grupos como as anteriores, a de outros paraibanos como Sérgio de Castro Pinto. Dessa maneira, Aguiar seguiu o seu próprio caminho, o seu contexto está ligado à diversidade sem filiação ou tendência literárias. Com isso, afirmamos que, ao nos depararmos com um autor que na contemporaneidade segue seu próprio caminho ou sem filiação literária, advém a partir de informações acessíveis através das inúmeras investidas que o próprio autor relata em entrevistas sobre os muitos autores que são lidos, inclusive, de vários gêneros, revisitados constantemente por Aguiar e que em grande medida contribuem para que possamos depreender que essa característica de (não) filiação literária e (à) movimentos literários, mesmo sendo coisas distintas, são adquiridas em virtude da modernidade que assume várias facetas, dentre elas, a do individualismo criativo atual (sem alianças a movimentos literários).

Os livros, por estarem inseridos como trio infantil do paraibano e que contemplam certa unidade, também dispõem de estudos insuficientes, visto que estamos adentrando em camadas (de crítica especializada) que com raras exceções as obras são destacadas.

Assim, compreendemos que a Literatura Infantil e Juvenil, a Literatura Paraibana e, inclusive, o elemento humorístico não contemplam em grande escala estudos críticos acadêmicos de grande densidade principalmente no contexto da Literatura Infantil e Juvenil, ou ainda quando destacado na literatura se apresenta como elemento da ironia. Ao nos depararmos com tamanha lacuna, sentimos a necessidade de nos debruçar e contribuir para que atenuações gritantes e que se construam necessárias possam ser enxergadas, discutidas e assim a visibilidade e reconhecimento artístico e estéticos possam ser de fato ampliados.

Diante do nosso levantamento bibliográfico observamos (no tocante ao *corpus* em estudo) uma escassa disponibilidade de materiais (TCC e artigos). Dois trabalhos de conclusão de curso (TCC) foram realizados, o primeiro deles, de minha autoria (pela UFPB), em 2017, intitulado *A resignificação das personagens de assombração em Chá de sumiço e outros poemas assombrados, de André Ricardo Aguiar*, o segundo, em 2018, pela discente, Emmanuelle Silva Freire Pereira (pela UFCG) com o título: *Literatura Infantil Contemporânea: Um estudo da obra Chá de sumiço e outros poemas assombrados, de André Ricardo Aguiar*.

Coincidentemente e de forma cronológica os trabalhos discutem a mesma obra enquanto *corpus*, mas por perspectivas diferentes. A primeira, cujo título demonstra a investigação realizada, propôs analisar os elementos responsáveis para o processo de

ressignificar personagens do mundo do medo e que adquiriam outro viés por meio do humor.

Nesse estudo, dentro da obra aguiana, foi possível selecionar sete dos vinte e cinco poemas que constituem o mais recente livro infantil do Aguiar e demonstrar como se dá esse mecanismo que habilmente esse autor conduz. Já a pesquisa da Freire (2018), trata a terceira obra de Aguiar pelo aspecto do processo de construção da imagem humana nos monstros através da personificação de sentimentos e situações.

Ainda sobre essa obra, temos um artigo, também de minha autoria, juntamente com a doutoranda Ellem Kyara Pessoa dos Santos, *A resignificação do fantástico através do humor na poesia infanto-juvenil de André Ricardo Aguiar*; nele dialoga-se com a teoria do fantástico e esta por sua vez contempla, significativamente, as imagens criadas por Aguiar sob medida para ressignificar o humor. Ao passo que, no tocante às outras obras, não encontramos trabalhos acadêmicos que tratem delas individualmente, porém (dois) artigos, um deles, inclusive, é da mesma autora do segundo TCC, o qual tem por título, *Literatura Infantil Contemporânea: Um estudo da obra Chá de sumiço e outros poemas assombrados, de André Ricardo Aguiar*, aborda um recorte do TCC, e busca apontar para a forma lúdica e do uso de linguagens leves que auxiliam na formação leitora de literatura infantil.

Ainda em se tratando de evidenciar os artigos, um terceiro, escrito por Iris Edzarlla dos Reis Sousa Araújo, intitulado *Relações Intertextuais entre O Flautista de Hamelin, O Rato Que Roeu O Rei e O Flautista Misterioso e Os Ratos de Hamelin*, diferentemente dos trabalhos anteriores, foi o único a discutir a obra que coloca Aguiar no cenário da literatura infantil e que aborda o aspecto da análise comparativa entre o texto de origem da lenda de Hamelin, o conto do Aguiar, e ainda a versão feita por outro paraibano, chamado Bráulio Tavares, no tocante ao critério comparativo; nesse artigo temos a busca da verificação dos mecanismos estéticos e recursos literários e linguísticos utilizados, pelo caráter da (re)escrita para o público infantojuvenil no século XXI. Os estudos (TCC e artigos) que foram encontrados são ainda uma amostra muito tímida do Aguiar, da literatura infantil e juvenil paraibana, e de modo mais específico, ao que toca no elemento humor, enxergamos uma dimensão ainda menor.

Nesse sentido, acreditamos que a pesquisa possa contribuir para o fomento do aspecto crítico da literatura infantil paraibana no sentido de que essa por sua vez traz, em teor de “requite”, obras como a do Aguiar, que precisam ser discutidas e analisadas, posto que por suas significativas premiações seja mantida uma disparidade sob o caráter

de análise da recepção crítica do escritor. Com efeito, sabe-se que a sua obra como a de qualquer escritor, ganha o mundo para ser lida, mas também é preciso que seja lida com criticidade mesmo, tendo ainda a tímida presença de notas, resenhas, ensaios em jornais e revistas. Todavia, reiteramos que é somente com uma maior consolidação da crítica literária que o autor adquire um alcance no sentido do reconhecimento. Há duas formas de compreender essa lacuna: a primeira ao apontarmos, de ser difícil, a leitura da obra/de obras no espaço acadêmico de autores paraibanos que estão fora do eixo canônico contemporâneo, de modo particular, do infantil, do humor e a segunda pelo desafio de não existir muitos trabalhos. Desse modo acreditamos na valia de nossa pesquisa para com a academia.

Destarte, em busca de respostas sobre como se dão os movimentos do autor no que se refere ao elemento que destacamos, no caso o “humor” academicamente falando, temos até então apenas um TCC e, por conseguinte derivação um artigo, como sinalizados acima, ainda sobre a produção infantil e juvenil de Aguiar, os outros dois artigos que indicamos. Entretanto, tendo em vista a existência de outros tipos de crítica, também direcionamos diante da ausência acadêmica, alguns textos com valor de crítica jornalística e eletrônica, textos que apontados por Perrone-Moisés (2016), estariam dentro dos três tipos de críticas existentes concebidas enquanto válidas sob o contexto atual de mutação que estaria no entorno da literatura perante o passar dos séculos, de modo particular o XXI.

A exposição desse viés crítico, jornalístico e eletrônico que inserimos no capítulo II do presente estudo, se dá justamente para que seja possível realizar em certa medida uma constatação do que se tem comentado acerca da produção significativa do autor, e reter desses estudos analíticos a construção do possível caráter estético literário do paraibano, das diferentes ferramentas utilizadas, de sua tradição e inovação na escrita, seu modo próprio do fazer literário. Nessa direção, apresentaremos uma visão panorâmica de como o poeta, contista e cronista André Ricardo Aguiar vem constituindo sua obra como um todo, mas, especificamente do ponto de vista do infantil, no sentido de perceber a maneira pela qual o escritor foi tratando de inserir o humor na literatura para esse público em três diferentes obras.

Narrativas de um lado e poesia de outro, do primeiro ao terceiro, testando o que a fortuna presente no amplo universo literário possibilita, fazendo com que o humor seja um elemento considerado por Henri Bergson inerente à figura humana e enquanto ferramenta que se faz a partir da inteligência.

Assim sendo, incluiremos como *corpus* os três livros que Aguiar dirige ao público infantil e que manifesta a presença do humor. Com isso, a pesquisa tem em vista os seguintes objetivos: 1. analisar o humor na obra infantil/infantojuvenil de André Ricardo Aguiar; 2. apresentar os livros: *O rato que roeu o rei*, *Pequenas reinações* e *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, como sendo estas produções para o público infanto-juvenil no viés da contemporaneidade, e 3. Analisar o humor na linguagem que compõem tanto as narrativas ficcionais como também os poemas.

Para isso, essa pesquisa seguirá o seguinte roteiro: no primeiro capítulo, intitulado de “Sobre Mutações da Literatura Contemporânea”, realizamos uma revisão teórico-crítica do contexto literário contemporâneo, com o objetivo de compreender as premissas dessa constante que cerca a literatura em sua amplitude no sentido de depreender um trajeto de como as constantes mudanças, principalmente as que ocorrem nas viradas dos séculos, transmutam a literatura, uma vez que após compreender os entornos dessas mutações na contemporaneidade, essa mesma contemporaneidade também reverbera na literatura infantil e juvenil. Esse capítulo inicial configura-se, então, como um suporte para auxiliar na contextualização em que o autor estudado se encontra inserido.

Assim, no capítulo seguinte, II, procuramos evidenciar um escritor contemporâneo, o André Ricardo Aguiar, através da apresentação do cenário literário paraibano e do escritor em estudo, junto a algumas críticas jornalísticas e eletrônicas, por meio das quais teremos acesso a estratégias que Aguiar utiliza para transmitir a singularidade e articulação da sua literatura, e em paralelo, demonstrar as estratégias e procedimentos com que o poeta se apropria dos gêneros, e trazer assim novas perspectivas. E, diante de leituras voltadas ao teórico-crítico do contexto infantil literário contemporâneo bem como diálogos sobre o humor, seu uso e presença na infantil contemporânea.

Por fim, realizamos no capítulo III uma análise no intuito de apontar para as três obras, atentando-se para perspectivas gerais e a presença do humor enquanto principal elemento na composição da tríade infantil aguiana. É preciso também salientar que, assim como ocorre com muitos outros autores, que estão fora do eixo canônico, o reconhecimento, a valorização não condiz com o atual cenário tão rico como é o contexto literário paraibano, ainda que escritores como o André Ricardo estejam sem o devido tratamento crítico acadêmico, pois, como dito, nota-se uma evidente lacuna da crítica especializada ao que tange a produção literária paraibana, de modo particular, a infantil e a juvenil.

Acreditamos que para que a situação não permaneça estacionária, se faz necessário que nos inquietemos e façamos nós, enquanto pesquisadores, o fomento dessa crítica, alteremos esse quadro. Por isto, a presente pesquisa espera oferecer uma análise que mostra de forma estética três obras infantis escritas por um paraibano premiado que rega com zelo e humor uma literatura contemporânea que ressignifica, que (re)conta, histórias em acuidade e requinte.

No mais, essa pesquisa se propõe a também contribuir para que o desenvolvimento de novos olhares, atentos, críticos possa enxergar que a Paraíba, enquanto manancial criativo literário, não apenas publica, e, pensemos que a publicação, muitas vezes não alcança público leitor nem crítico por questões políticas, de mercado editorial, entre outras, mas que acima de tudo, se mantém magnificente na literatura que produz. Embora se tenha uma desconcertante crítica, trazemos Aguiar, e buscamos contribuir, preenchendo então parte das lacunas críticas existentes no que tange à sua literatura infantil e juvenil.

CAPÍTULO I: SOBRE MUTAÇÕES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

1.1 Pós-modernismo e literatura

A literatura sofre mutações desde sempre, desde que ganhou forma, espaço, vida e, assim sendo, desenvolve-se por entre os mais distintos âmbitos de estudos e reflexões os quais fizeram com que muito do seu entorno se tornasse visível como também causasse inquietações acerca de seu valor, suas motivações, suas infinitas e por vezes incompletas definições, suas nuances, bem como a busca incessante em dar-lhe uma função, e tudo isso volta e meia acaba por ser direcionado ao leitor, e desse, enquanto pesquisador.

Com isso, vários estudos têm sido realizados, e, mais recentemente, têm crescido discussões acerca da literatura, do que ela trata, para que serve, qual seria o seu lugar, entre tantas outras questões sobre as quais muitos estudiosos têm se debruçado. Talvez, a mais premente delas seja o porquê de sua existência e com ela a sua função, posto que tudo o que existe necessita categoricamente de uma função. Muito embora, não seja esse queisto “categoricamente” enxergado como por unanimidade. Uma vez que, se pensarmos em dois textos, o primeiro é sobre a inutilidade da literatura/linguagem de Leminski, o outro “A função social da literatura”, de T.S. Eliot. Tais textos nos fazem duvidar se temos, categoricamente, a existência de uma função.

Nesse ínterim em que se forma a literatura junto aos seres humanos, teríamos, ao viver em sociedade, a concepção inquietante de que separar, nomear, agrupar (através de lista de ações) tudo que os rodeia se faz necessário. Necessidade essa que se dá desde a constituição de tempos remotos, oriundos da formação humana enquanto pensante e sociável, mas que acima de tudo necessita de organização para realizar o ato da comunicação, da escrita e da leitura.

Ao adentrar no contexto em que temos a ideia concernente à literatura enquanto um trajeto histórico processual, isto é, social e cultural, assim também há de se enxergar que ela acaba por obter significações plausíveis de forma constante. Nesse sentido, a criticidade que a envolve e que, de certa maneira, fomenta olhares bastante distintos através dos tempos é justamente pela constância temporal que traz a ideia de nomenclaturas como a da contemporaneidade.

Dessa forma, pensar a literatura, pensar a mutação é pensar que tudo aquilo que se cria é passível de mudança, alteração, não é algo estanque. Sendo assim, ao refletir

sobre a definição singular de literatura, ao nos depararmos com uma das mais importantes, no sentido de evidenciar que ela é detentora de uma ampla significação, teremos por meio das palavras do poeta e crítico americano Ezra Pound, em seu *ABC da literatura*, ao iniciar o segundo capítulo de seu livro, a ideia inerente de que a

Literatura é linguagem carregada de significado. “Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de sentido até o máximo grau possível” [...] Literatura é novidade que permanece novidade (POUND, 2013, p. 35-43).

Ao nos valermos dessas palavras, torna-se possível compreender que sendo ela, a literatura, múltipla, seja também detentora de tamanhas mutações e junto, ao perpassar do tempo em meio às condições formas e disformes, seja possível se manterem intrínsecas ao constructo em que a literatura se faz junto à sociedade e, conseqüentemente, gerar uma vivência, um diálogo, um crescimento transmutável.

A título de exemplificação, há de se levar em consideração que marcas como a tradição literária, a instrumentalização de sentido, a construção inclusive de mapa cultural possam ser reagentes em primeira instância de passos iniciais como fora a sacralização do(s) texto(s) clássico(s) e que, diga-se de passagem, caminham com muita força e, em certa medida, reverberam de forma significativa até os dias atuais. Vale salientar que essas marcas são postas de modo detalhado pela especialista espanhola em Literatura Infantil e Juvenil, Teresa Colomer (2017), chegando, inclusive, a intitular pontos que encaminham a discussão do clássico na sala de aula.

No primeiro capítulo do livro escrito pelo crítico literário francês Antoine Compagnon, intitulado *O Demônio da Teoria*, temos uma discussão que abrange desde a poética de Aristóteles, na perspectiva de poder percorrer todo um trajeto num sentido de demonstrar o que viriam a ser as possíveis marcas ou tentativas destas no contexto histórico para dar significado à literatura. Por meio de diálogos, dentre as mais distintas e possíveis teorias, temos várias imersões, exemplificações, contradições que desaguam na contemporaneidade. Uma delas é a do clássico que se torna canônico, ao mesmo tempo em que traz o que seria o moderno; vejamos como ele o define:

O cânone clássico eram obras-modelo destinadas a serem imitadas de maneira fecunda; o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor encarnam o espírito de uma nação [...] só a literatura culta seria considerada, e não a popular (fanfiction) (COMPAGNON, 1999, p. 33).

Mas ao nos voltarmos à concepção sobre o conceito do que rodeia a literatura, estando ela ligada ou não ao clássico, ao moderno, ao que é ou não culto, teríamos a perspectiva do dinamarquês, professor e pesquisador Karl Erik Schollhammer, que parte do princípio filosófico de pensar a dimensão do contemporâneo a partir do italiano Giorgio Agamben, autor de obras que percorrem temas que vão da estética à política, e nos diz que:

O filósofo italiano Giorgio Agamben tentou recentemente (2008) responder à pergunta “O que é o contemporâneo?”, recuperando a leitura que Roland Barthes fez das “Considerações intempestivas”, de Nietzsche, aproximando o contemporâneo ao intempestivo. “O contemporâneo é o intempestivo”, diz Barthes, o que significa que o verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 09-10).

Mas vale salientar que, em certa medida, a perspectiva direcionada ao que venha a ser a contemporaneidade de Giorgio Agamben traz que: ao falarmos de contemporaneidade, estamos falando de períodos/épocas e não de datas, ou seja, esse conceito adquire um viés que sai do eixo da linearidade e passa pelo psicológico permeado pelo hibridismo. Os autores contemporâneos estão sempre em contradição, uma vez que, ao tentar buscar a realidade, estão ao mesmo tempo a deixando escapar algum elemento, perdendo suas dimensões e trazendo apenas pequenas evidências de um real, apenas um recorte dele.

Diante dessa ligação entre estudos e estudiosos, vejamos que para Agamben:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Contemporâneo é [...] aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...] quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessa parte da sombra, a sua íntima obscuridade [...] que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

No seu texto intitulado *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, evidencia uma discussão que suscita a partir do título a inquietante questão e faz com que seja possível observar nesse recorte o modo por meio do qual a literatura entre luz e

obscuridade se realiza. O indivíduo enquanto contemporâneo será aquele que consegue enxergar entre esses dois extremos.

A conceituação de contemporaneidade, modernidade, pós-modernidade acaba por ser estruturada conforme o movimento de inúmeros acontecimentos que ocorrem acerca do ser humano, bem como o viver em sociedade e, em consequência disso, distinções do pensar diante de determinado fato que são dadas constantemente. Desse modo, temos o Aguiar como exemplo dessa modernidade, uma vez que é híbrido por também produzir em suportes diferentes e em gêneros diferentes. Mas não somente, pois a hibridez é notada pela linguagem que materializa os suportes e os gêneros.

E, uma vez que a literatura é repleta de significação, sendo ela clássica, canônica, vista por diversos olhares, como o filosófico, o psicológico, pode ainda adquirir o caráter de contemporânea, assim como aquele que a ela se dedica vir a ser contemporâneo. Assim sendo, ao direcionarmos o olhar para a modernidade em que o homem está inserido, é interessante observá-lo da seguinte forma:

O homem moderno volta para casa, à noitinha, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz - , entretanto nenhum deles se tornou experiência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 75).

Então temos, segundo o filósofo francês, historiador, crítico de arte e professor Georges Didi-Huberman, a ideia de que essa experiência a qual ele se refere é justamente a literária, que, por sua vez, fará com que reações como a reflexão ocorram, bem como possam reverberar de modo intrínseco a rotina desse homem moderno podendo ainda acompanhar/marcas algum momento de sua vida. E talvez o principal diferencial seja de que essa experiência ocorre como realização de rompimento do que compõe o rotineiro; o que também pode ser visto como diferencial é que ela não ocorre como experiência com o efeito de repetição, mas de alterar, de provocar mudança.

Tendo em vista que essa experiência é a do viés literário, torna-se possível realizarmos o diálogo com a necessidade que todo ser humano tem, que é a de ficcionalizar. Esta por sua vez pode ser realizada por meio da literatura. Nesse sentido, de acordo com Candido,

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto, nos humaniza. Negar a fruição é mutilar a nossa humanidade (CANDIDO, 1995, p. 186).

A partir desse princípio, esse humano ao refletir traz consigo para a sociedade mudanças em vários sentidos; e na literatura não seria diferente, uma vez que ela se faz mutável a partir de sua raiz, seu cerne humano. Dito de outro modo será a partir do recorte no qual enxergamos a literatura enquanto propensa ao mutável, dado que, ao propósito dela se realizar, faz necessário que pensemos como se forma sua concepção; sendo delineada, adquire vida, quando pensamos que a mesma é precedida por humanos que vivem cercados por oscilações as quais fazem parte de um contexto maior que é o de mundo, no qual é possível tomar posse de uma gama multiplicativa de acontecimentos que desembocam no fazer literário. Como bem diz Compagnon:

A linguagem literária é motivada (e não arbitrária), autotélica (e não linear), autoreferencial (e não utilitária) [...] A essência da literatura estaria [...] fundamentada em invariantes formais passíveis de análise (COMPAGNON, 1999, p. 41).

Desse modo, essa caracterização é significadamente convergente para com o contexto atual, mutável que vem ser discutido em trabalhos como o conjunto de ensaios, Leyla Perrone-Moisés e evidencia, já na apresentação da obra *Mutações da literatura no século XXI* o seguinte:

As acepções mudam porque os contextos se transformam. Por estar incluída num momento cultural de mutação acelerada, a literatura esteve sujeita, na virada do século, a afirmações apocalípticas: a literatura está em perigo, não há mais leitores de literatura, a literatura já morreu. Enquanto isso, o número de obras literárias, em livros impressos ou e-books, continua a crescer de modo espetacular em todo o mundo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 8).

Ao pensar nesse contexto de transformação, chegamos ao contemporâneo, à contemporaneidade, uma vez que estão ligados ao novo, atual, constante. Mas para se produzir o novo é necessário ousadia, determinação, para romper com as condições já existentes, no sentido literário, seria com as ferramentas por meio das quais os autores constituíram cada um dos movimentos em cada época. Nesse sentido, ao delimitar o contemporâneo, Agamben (2009) nos diz que

ser contemporâneo é, antes de tudo uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Nessa conceituação evidenciada por Agamben (2009), temos como base extremos opostos, luz e escuro, utilizados para depreendermos a valia do ser contemporâneo por meio de uma metáfora que acaba por situar o indivíduo enquanto mero indivíduo, ao mesmo tempo traz o elemento essencial da coragem para se fazer o contemporâneo. Ao pensar nesse contemporâneo, que além de estar relacionado à transformação como diz Perrone-Moisés, à luz e ao escuro, conforme Agamben, nas palavras de Schollhammer (2009), todavia, vão em certa medida de encontro às duas colocações anteriores, quando nos diz que:

A literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica. Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 10).

Dessa forma, ressaltando a ótica da pesquisadora brasileira, temos a afirmação de que, enquanto a presença de mudança adquire um sentido de mutação inquietante, ocorre que ao mesmo tempo é possível observar que essa presença acaba gerando em sua estrutura interna a condição de alteração de avanços contextuais, a exemplo da existência do novo, como os *e-books*. Isso se deve, justamente, por termos na proposta de estudo crítica trazida por Perrone-Moisés (2016), que a evidência não é a do historiar, mas sim de nos conduzir a um olhar mais recente e um tanto quanto crucial, atento, acerca de uma das causas mais aventadas em nossa contemporaneidade; um dos elementos que mais contribui para que as mutações ocorram seria

O impacto das mutações tecnológicas, em especial a informatização, que, se por um lado beneficia a produção e o comércio dos livros, por outro privilegia a leitura lenta e reflexiva, a quantidade em detrimento da qualidade (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 23).

Assim, é possível depreender que ao nos depararmos com essa manifestação, encontramos constituintes que prescindem a literatura enquanto aquela em que temos numa linguagem particular: textos que interrogam e desvendam o homem e o mundo de maneira aprofundada, complexa, surpreendente (PERRONE-MOISÉS, 2016). Vale salientar que antes de nos direcionarmos ao que diz respeito à cultura contemporânea,

temos a concepção da passagem de três importantes fases da literatura, a primeira ligada à religião (séculos XVIII-XIX), a segunda, a da arte pela arte (meados do XIX) e a terceira a do vínculo ao hermético (final do XIX).

Dessa forma, trazer a literatura na cultura contemporânea, ao pensar no quanto foi ou é difícil de defini-la, principalmente na época atual, visto que, segundo Perrone-Moisés (2016, p. 27), estamos numa época de “profundas transformações culturais ocorridas nas últimas décadas” e que:

A importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura. Os valores [...] sintetizados foram definidos pela modernidade, mas alguns valores modernos são atualmente menosprezados pelos escritores (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 35-36).

Essa afirmação de Perrone-Moisés (2016) responde alguns de nossos questionamentos e inquietações quanto à obra de Aguiar e outros, mas especialmente Aguiar enquanto sendo este o escritor do nosso *corpus*. Nesse sentido, temos, mais uma vez que a teoria assumiu e assume sua importância no construto crítico-literário; porém, partimos da obra, do texto que é construído pelo autor. Com isso, ainda no mesmo texto, a autora menciona sobre o tempo que é juiz, e que vai dizer que a obra é ou não estética aos moldes literários.

Ainda no que se refere ao sentido contemporâneo, de modo mais específico, da construção do texto, da teoria, é interessante salientar a importância dos estudos contidos no livro *Repensando a Teoria Literária Contemporânea*, organizado por João Sedycias. Nesse volume nos é apresentado um compilado de estudos, voltados às mais distintas e significativas áreas, em que a literatura tem sido debatida, ao mesmo tempo em que evidenciam recortes oriundos do viés da contemporaneidade ao contemplar a concepção de constante mudança no que diz respeito à literatura e circunda a constituição de sua teoria desde suas primeiras páginas com a premissa de que tendo a literatura em sua essência o acarretamento de alterações, por conseguinte, ocorrerá o mesmo com os estudos (teóricos) que se realizam, e isso torna possível observar, segundo Cíntia Moscovich, que “a teoria literária tem sido fonte permanente de inquietações e de satisfações, as duas em igual medida” (MOSCOVICH apud SEDYCIAS, 2015, p. 23).

Nessa direção, em outro ensaio presente na obra de Sedycias ter-se-á uma das perguntas construídas por Vieira (2015) no capítulo I - “O que é e o que não é literatura?”, seara na qual há de se levar em conta a busca constante em entender

Por que muitas definições de literatura não conseguem dar conta do fenômeno literário em sua totalidade: quando cobrem um dado gênero, deixam outros descobertos? Por que a poesia era vista pelos teólogos, a exemplo de Santo Agostinho [...] como criação humana cuja ciência faltava com a “verdade”? Por que Agostinho denomina os poetas de criadores de “fábulas mentirosas” [...], falsas, [...] torpes, [...] e indignas[...]? (VIEIRA apud SEDYCIAS, 2015, p. 37).

A busca por dar clareza a uma definição sobre literatura é recorrente e inesgotável. Perrone-Moisés (2016) nos fomenta a existência da arte da escrita e seu vínculo ao mutável. Em Sedycias (2015), temos por evidência essa reafirmação de todas elas não darem conta do fenômeno literário; nessa sequência, trazemos o que diz Compagnon (1999):

O nome *literatura* é, certamente, novo (data do início do século XIX; anteriormente, a *literatura*, conforme etimologia, eram as inscrições, a escritura, a erudição, ou o conhecimento das letras; e ainda se diz “é literatura”, mas isso não resolveu o enigma, como prova a existência de numerosos textos (COMPAGNON, 1999, p. 30).

Embora seja datado o século XIX acima e com ele o caráter do novo seja de uma forma ou de outro associado ao novo no sentido relativo ao termo recente, de tempo decorrido ao atual que vivemos em contrapartida, existe uma produção de textos que datam de períodos remotos e que procuram discutir de modo incansável tanto os detalhes da origem quanto os pormenores que a rodeiam. Ou seja, por mais que, segundo Compagnon, o termo literatura possa ser compreendido como recente, ao mesmo tempo é possível compreender que, dentro de um contexto histórico, ela terá através de marcos/fatos uma trajetória para ser constituída enquanto literatura e percorrer séculos até chegar aos dias atuais. Fomentadora de movimentos literários, embora considerada datada pelo escritor francês, essa titulação/nomeação seria também cercada por outros estudos no sentido de discutir e remontar não somente sua constituição, sua nomeação, mas, para além dessas particularidades, a capacidade de, através de elementos como o da verossimilhança, construir histórias e torná-las universais para a humanidade. No sentido de falar sobre possíveis definições de literatura, conforme Vieira (2015) compreendemos que os “estudos sobre o que é e o que não é literatura pecam por querer definir a literatura apenas por um dos seus aspectos: ou concentrando-se no texto ou na recepção” (VIEIRA apud SEDYCIAS, 2015, p. 81).

Todavia, ao buscar falar sobre conceito da literatura, temos, por exemplo, no capítulo I de Compagnon (1999) com o título “A literatura”; o seguinte trecho:

A literatura, no sentido restrito [...] era o verso. Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa [...] O sentido de literatura [...] é inseparável do romantismo, isto é, da afirmação da relatividade histórica e geográfica do gosto (COMPAGNON, 1999, p. 32).

E nesse sentido, há de se levar em consideração que sendo a literatura razão de tantos estudos, bem como tendo relação intrínseca com outras áreas de estudo, ela vigora e adapta-se. Na medida em que os sentidos micro e macro, trazidos por Compagnon, conversam positivamente com a premissa de repensar a literatura que se faz contemporânea pelo eixo dos estudos do Sedycias, repensar é também levar em conta as reminiscências dos marcos de todos os movimentos literários que competem à história da humanidade. Dentro dessa perspectiva,

como acontece depois de mutações fundas, alguns apontam no fim de um modo o fim de um mundo [...] repensar a teoria é postura à ação arbitrária de descartá-la, por não abarcar todas as dimensões do possível, do imprevisível – que caracteriza a criação literária contemporânea (HOLANDA apud SEDYCIAS, 2015, p. 93-94).

A partir dessas mutações fundas, atenuadas por Holanda, também se faz possível alcançar e melhor entender os gêneros literários no sentido de realizarmos uma imersão até compreendermos todo o processo para com o ato de ficcionalizar demonstrado por Vieira. Como podemos conferir no excerto abaixo, ao apontar que os gêneros

[...] só poderão ter suas “naturezas” apreendidas e tomadas como partes de uma mesma família se consideramos o fenômeno como um todo sistêmico: A imitação e a ficcionalidade do texto [...] e, como parte dessa ficcionalidade, a recepção de quem lê perfazendo o pacto ficcional; [...] A intencionalidade do autor [...]; A verdade e a realidade textuais [...] Os significados e significações do texto [...]. Mesmo sabendo que isoladamente, cada um desses aspectos sejam variáveis conceituais [...], em conjunto [...] eles se constituem [...] em uma invariável. Invariável esta que está presente tanto nos gêneros que compõem a poética clássica [...] e medieval [...] quanto nos que surgiram a partir do Renascimento (VIEIRA apud SEDYCIAS, 2015, p. 81).

Falar sobre os gêneros literários ainda que passem os anos faz com que seja possível também falar sobre a formação para uma abertura no sentido de compreender

que a reflexão não só da literatura em si ocorra, como do ficcionalizar, da reflexão sobre nuances que giram no entorno da teoria literária, desse modo:

a reflexão em torno de teoria literária prossegue, entre jovens-*cabeça* e cabeças grisalhas; um modo frutífero de troca de experiências – farpas, certo; mas que, se estão ali, é por crerem ainda de algum proveito e sentido estar no espaço da teoria como numa encruzilhada de modos e métodos de pensar a literatura (HOLANDA apud SEDYCIAS, 2015, p. 99).

E com a passagem do tempo e o modo de pensar a literatura e sua teoria, ao seguirmos a premissa trazida por Holanda, torna possível pensar na construção complexa através da qual o teórico realiza suas investidas na literatura bem como sua compreensão conceitual numa concordância geral. Posto que seja difícil a tarefa de definir a literatura, o mesmo ocorre com aquele que busca discutir sobre ela por meio da teoria.

Para além desse caráter teórico da literatura, também é interessante observar que, muito provavelmente, a dificuldade em realizar definições/conceituações exatas devido a algumas marcas temporais que datem como sendo em certa medida novas, ocorra, pois, segundo Compagnon:

a teoria é [...] moderna [...] a existência de estudos literários, instaurados no século XIX, a partir do romantismo. Tem uma relação com a filosofia da literatura como ramo da estética que reflete sobre a natureza e a função da arte, a definição de belo e de valor (COMPAGNON, 1999, p. 20).

Ao dar continuidade à perspectiva de teoria literária, após o enfoque sobre o valor que ela adquire na medida em que suas raízes são compreendidas, apreendidas como sendo a partir do movimento romancista, ter-se-á que, no segundo capítulo intitulado “A teoria literária: desprestigiada e imprescindível”, Lourival Holanda diz:

Com a entrada do século XXI, já o conceito de teoria literária tinha entrado em deliquescência. As novas tecnologias fizeram vir à tona problemas teóricos que não poderiam ter sido abordados antes. A web 2.0 permitiria outros modos de permuta, de leitura, de produção de textos e de uma possível frequentação imediata dos teóricos, e em consequência, mudaria a prática de pensar o texto literário (HOLANDA apud SEDYCIAS, 2015, p. 90).

Ao refletirmos sobre essa mudança do pensar o texto literário, a mesma faz com que a abertura para observar as relações intrínsecas que compõem o texto também sejam

desveladas, como, por exemplo, a relação do texto com o leitor. Como nos traz Compagnon no capítulo sobre o autor, no qual temos o seguinte:

A relação entre o texto e seu autor, a responsabilidade do autor pelo sentido e pela significação do texto. [...] partir de suas ideias correntes, a antiga e a moderna, para opô-las e eliminá-las, ou conservar entre ambas, novamente à procura de uma conclusão aporética. A antiga [...] identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. A ideia corrente moderna [...] denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra; o formalismo, os *New Critics* americanos, o estruturalismo francês divulgam-na (COMPAGNON, 1999, p. 47).

Ou seja, essas duas correntes se instituiriam e estariam ligadas aos contextos importantes, que foram movimentos literários os quais fizeram com que a divulgação da literatura ocorresse de modo exponencial. Com isso, a tônica sobre a intenção do autor estaria

Ligada ao projeto de construção histórica da filologia [...] a significação de uma obra [...] não se esgota e nem é equivalente à sua intenção. A obra vive a sua vida [...] a significação total de uma obra não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos [...] mas deve, [...] ser descrita como produto de uma acumulação [...] a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente [...] o que é próprio do texto literário, em oposição ao documento histórico é, justamente, escapar de seu contexto de origem, continuar a ser lido depois dele, perdurar (COMPAGNON, 1999, p. 82).

Nesse sentido, ao direcionarmos o olhar, de fato, para essa construção histórica, chegamos à cultura, que estaria na atualidade sendo, de certa forma,

Dominada por um mercado que trata as obras de arte como produtos vendáveis, a literatura pode inserir-se como mercadoria, ou pode resistir, como bem imaterial. Em nossa sociedade consumista e utilitária, a poesia pode continuar sendo um “inutensílio” (Leminski), e a ficção pode continuar sendo um convite à crítica ou à evasão dessa sociedade. A literatura é, assim, um dos poucos exercícios de liberdade que ainda nos restam (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 37).

Seja no sentido histórico, ou no cultural, a literatura, na construção de Moisés, é ainda um sinônimo de liberdade. Ao observar a existência da literatura, chega-se a pensar no tempo e em seus subsequentes pormenores. A existência de uma literatura pós-moderna acaba por acontecer justamente ao nos direcionarmos pela marca de um tempo

anterior que se fez e muito contribuiu para que essa literatura considerada mais recente ofereça ao mundo em sua contemporaneidade perspectivas significativas de arte e particularmente da arte da escrita. Dentro desse enlace, é interessante observar que:

Com o século XXI, já em sua segunda década, não há mais dúvida quanto às mudanças decorrentes da pós-industrialização, da mundialização política e econômica, dos avanços tecnológicos da informática e seus impactos na informação das transformações científicas decorrentes da biogenética, e das consequências de todas essas mudanças sobre as mentalidades e os costumes (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 39).

Em meio às mudanças decorrentes do processo histórico, teremos a realização da literatura em diversas tendências, e não seria uma delas a

Abertura do mercado impresso em função do barateamento dos custos de produção do livro, o que possibilita, hoje, a estreia de muitos escritores em pequenas editoras autofinanciadas, embora a divulgação nas livrarias continue a ser o principal obstáculo [...] mais interessante é focar as consequências dessa urgência sobre as formas e os gêneros literários entre os escritores do momento. Certamente poderemos apontar a popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre a escrita literária e a não literária (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 14).

Pensar todo esse conjunto de alterações que sofre o contexto histórico de um povo, de um tempo, de um modo de ver e viver, acaba fazendo com que seja possível desembocar nas mais distintas perspectivas como também em expectativas. Tendo em vista que passos dados como

As inegáveis mudanças tecnológicas e culturais ocorridas na virada do século afetaram a literatura [...] A peculiaridade da chamada literatura pós-moderna é nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria do nosso tempo. Como observou Susan Sontag: “O moderno é uma ideia, uma ideia muito radical, que continua a se desenvolver. Estamos agora numa segunda fase da ideologia do moderno (que recebeu o nome pretencioso de pós-moderno)” [...] Na falta de melhor designação, chamemos a literatura das primeiras décadas do século XXI de literatura contemporânea [...] chamar a literatura da virada do século de “contemporânea” é tão inconveniente quanto chamá-la de pós-moderna, porque o tempo se encarregará de mudar o sentido desse adjetivo. Mas como ainda estamos nesse início de século, podemos chamá-la de contemporânea (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 44 - 45).

Além de ela estar ligada a tantos termos dentre os quais ainda não foi possível conceituar, segundo Sontag (2008), estando nessa condição de mutável, a literatura passa a adquirir não só nomenclaturas afins, mas torna-se um veículo com dimensão deveras significativa – na medida em que, com o senso desse moderno aguçado que se move de um lugar comum, como de fato se organizava ao falar de temáticas de épocas, regionais, muitas delas totalmente atreladas aos movimentos literários e no contemporâneo atual, é capaz de ser: “A literatura que hoje trata dos problemas sociais não exclui a dimensão pessoal e íntima, privilegiando apenas a realidade exterior; o escritor que opta por ressaltar a experiência subjetiva não ignora a turbulência do contexto social e histórico.” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 15).

De fato, dados como o de verossimilhança não está em relevo, a exemplo do nosso estudo com o humor, este por sua vez não elimina a experiência que é construída no contexto histórico e social. As marcas vão sendo vividas, experienciadas, assim como também vão sendo embebidas por todos e, sobretudo, pela arte literária; com isso, os autores terão a possibilidade de comprovar em suas obras as evidências de todo esse movimento temporal que, como já vem sendo mencionada de forma recorrente por nós, à luz do que propõe a pesquisadora Leyla Perrone-Moisés, acaba por ir para além do elemento tempo, fazendo com que possamos observar que através dessa vicissitude do real seja concebido um registro que, coadunado à arte, ela torne-se, enquanto literatura, envolvida num registro de um tempo a camadas, a nuances. Desse modo:

A literatura da modernidade tardia precisa, para viver, da referência àquela que precedeu, a da alta modernidade [...] boa parte da literatura do fim do século XX foi uma “literatura do adeus”. A sensação geral dos teóricos da literatura, naquele momento, era de que ela estava repetitiva, estagnada. Felizmente agora, no século XXI, vemos que isso não era verdade. “A literatura do adeus” produziu obras notáveis [...] E a literatura atual, em suas variadas vertentes mostra que o cadáver está bem vivo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 26).

Vale mencionar que ao refletir sobre as estruturas em que foram sendo dadas as variadas vertentes da literatura em meio às mutações, é interessante nos atermos ao que diz respeito aos procedimentos, uma vez que, dos muitos existentes, tendo a ausência de proposituras relevantes, uma das quais acaba por se tornar a mais, senão uma das mais utilizadas, é a intertextualidade, junto às referências à citação de forma recorrente e, com isso, ressaltando, inclusive, elementos como o anacronismo, uso da metalinguagem, que

sendo utilizada com hábil humor torna-se fonte irônica, fazendo com que seja possível a obtenção de resultados como os postos por Perrone-Moisés (2016) acerca da existente “mescla de referências à alta cultura e à cultura de massa e que se tornou habitual” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 46).

Esse destaque para a utilização da intertextualidade diz respeito à temática e evidencia o individualismo, o diálogo com imagens, o uso de imagens fazendo uma interação com o texto. Além de nos atermos a esses dois pontos importantes apontados por Perrone-Moisés (2016), ainda temos a ressalva elencada sobre a presença significativa neste século dos recursos tecnológicos, por meio dos quais ocorre a circulação da literatura.

A estrutura da contemporaneidade que se firma com o avançar da tecnologia e em diálogo com a literatura fará com que a adaptação para o mundo digital ocorra, bem como seja exemplo de um processo por meio do qual inúmeras reverberações nas escolhas pelo estilo e tamanhos dos textos sejam realizadas, posto que, em conformidade com Schollhammer,

A nova tecnologia da computação e as novas formas de comunicação via Internet provocaram nessa geração uma preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os *flashes* e *stills* fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto. Este traço remete à segunda hipótese sustentada pela antologia, sugerindo que a geração da década de 1990 retoma o exemplo da geração de 1970, que teria produzido o primeiro grande *boom* do conto brasileiro com autores que hoje podemos chamar de clássicos contemporâneos: Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Rubem Fonseca, Sérgio Sant’Anna, Roberto Drummond, João Antônio, José J. Veiga, Murilo Rubião (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 35-36).

A perspectiva de Schollhammer (2009) aponta, também, as concepções de publicação em rede e as impressas, ao dizer que enquanto a computação habitua o seu público-alvo, em simultâneo temos que nunca se publicou de forma tão expressiva livros cada vez mais volumosos. Nesse sentido, se encontra idealizada como sendo a internet o meio de autopublicação de escrita literária bastante recorrente; todavia, vale salientar que todo aquele que publica em rede pode almejar publicar em formato físico. Concomitantemente, podemos pensar em duas questões, a primeira e dialoga com o que expusemos, legada por Umberto Eco, e a segunda, que se trata de veículo diferente.

O ato de publicação no mundo editorial entre as décadas de 70 e 90 foi propulsor de mudanças significativas. Os escritores por não terem o capital para realizar o

financiamento necessário de suas obras, por vezes, deixavam de materializar seus livros e assim a literatura se deparava com grandes perdas, no entanto, com

O Plano Real e a estabilidade econômica do país propiciaram, na última década, um aumento considerável na venda de livros; novas livrarias abriram, as feiras de livros se converteram em megaeventos, [...] surgiu uma variedade de pequenas editoras que souberam aproveitar o barateamento tecnológico do custo de produção investindo em novos nomes e oferecendo espaço a autores de primeira viagem em edições relativamente baratas. Com revistas literárias como Ficcões (Rio de Janeiro), Inimigo Rumor (Rio de Janeiro/São Paulo) e Rascunho (Paraná) [...] outras publicações virtuais e as revistas culturais mais comerciais como Cult, Trip e Bravo, abriram-se opções flexíveis de publicação e crítica, assumindo-se parte da função de divulgação antes garantida pelos suplementos literários [...] O número de escritores estreantes, a partir da década de 1990, é muito maior do que na década de 1970 e não para de crescer. Um magro volume de contos às vezes basta para converter o aspirante em escritor de qualidade, até o contrário ser comprovado. E, embora muitos desapareçam com a mesma facilidade com que despontam, o talento literário parece ter, hoje, mais chance de ser identificado pelo garimpo das editoras comerciais (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 18-19).

Dessa maneira, conseguimos depreender que através do crescimento econômico, a criação e a dissipação nos novos meios de crescimento de publicação são possíveis, são válidas e inovadoras, assim como a recepção/a experiência literária, a interatividade junto a acessibilidade da produção tecnológica e os já mencionados *e-books*.

Mesmo ao falar desse avanço nesse período específico ter-se-á que dar um passo para trás e observar que ele ocorrerá através de rupturas. Então, se existe uma literatura pós-moderna, a busca por definir circunda quando nos voltamos para compreender a presença de características em séculos passados, em obras importantes, clássicas, antigas, canônicas, marcas como as já mencionadas: intertextualidade, paródia, metalinguagem, fragmentação, ludicidade, ironia, ceticismo, individualismo, todas essas marcas são características que vêm sendo evidenciadas desde os séculos XVII, XVIII e XIX e alcançam, atualmente, a contemporaneidade, chegando a exemplos como a *pop art* dos anos de 1960 e, de acordo com Perrone-Moisés (2016), trará de forma singular e pioneira a esse momento a introdução e a figuração nas obras, objetos industriais, abolindo, assim, as divisas entre *alta cultura* e *cultura de massa*.

Mas o que de fato podemos verificar e que nos chama a atenção no sentido de marco ao buscar evidenciar a passagem do tempo e a existência de qualquer que seja a relutância de mudanças desse tempo é enxergar que essas mudanças, na maioria das

vezes, ocorrem justamente quando nos deparamos com o marco da(s) virada(s) do(s) século(s), visto que temos, por exemplo, segundo Perrone-Moisés (2016), a contextualização de que,

Na virada do século XVIII para o XIX, o romantismo foi uma verdadeira ruptura com o classicismo. As vanguardas modernistas do início do século XX, por seu aspecto revolucionário, escandaloso liquidaram tudo o que ainda restava de classicismo na literatura do século XIX. Mas há diferenças maiores entre estas e as obras chamadas de pós-modernas (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 44).

Ou seja, ao nos depararmos com as marcas do tempo temos, junto a ele, elementos que vão para além dele, da marca propriamente dita do tempo cronológico, mas também do psicológico, do cultural, do histórico, do comportamental, tendo em vista que os vestígios de cada um dos marcos de um tempo, de uma década, de um século, trazem, por sua vez, minúcias para a construção de um novo arquitetado de movimentos literários, da arte como um todo.

A escritora argentina Beatriz Sarlo, que discute estudos culturais e de literatura, traz em seu conjunto de ensaios, os quais evidenciam o contexto latino-americano, que a contemporaneidade, enquanto reflexão deve ser estendida a territórios como do Brasil, e aponta no livro *Cenas da Vida Pós Moderna*, de modo específico no quarto capítulo intitulado “O lugar da arte”, do qual retiramos o seguinte excerto:

Na segunda metade do século XX, a ampliação estratificada dos públicos e a experimentação estética passaram a trilhar caminhos distintos, que se cruzam apenas em casos inteiramente excepcionais. Com a música e a literatura, isso aconteceu antes do que com o cinema (SARLO, 1997, p. 125).

A existente e insistente discussão diante da definição do elemento cânone, as ideias e as controvérsias acerca da busca para situar o leitor enquanto aquele que não tem acesso à literatura alimenta a discussão sobre cânone para quem escreve, para aquele que recebe uma herança e que como missão deve levar adiante a literatura de qualidade. Nesse sentido, temos, na visão de Perrone-Moisés (2016), dois exemplos de posicionamentos sobre o tema em voga, duas opiniões, dois modos de ver esse cânone, são eles: Bloom (1994), impõe o cânone, acima de tudo o que existe de melhor em categoria de perfeição, enquanto Sallenave (1991) enxerga esse mesmo cânone como sendo algo que deve ser disponível enquanto um bem, um direito. Um dos espectros da modernidade literária é o de enxergar:

a literatura de ficção da modernidade tardia como sendo assombrada pelo espectro da alta modernidade. Qualificada de “pós-moderna” ela carrega esse “pós” como fardo do qual deseja se livrar, mas que a condiciona de maneira persistente. As principais formas que a literatura contemporânea tem assumido são dependentes desse passado recente. Citação, reescritura, fragmentação, colagem, metaliteratura, todas remetem à história e às obras desse passado. A ironia, traço igualmente característico da ficção contemporânea, também não poderia ser percebida sem a existência do termo anterior a que ela alude [...]. Como o conjunto da sociedade atual – na política, na economia, na moral, na tecnologia -, a literatura vive um interregno, aquele momento em que as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 149).

Com isso, Perrone-Moisés (2016), de forma intempestiva ao que se refere aos modos de observar todo esse conjunto de alterações que foram sendo concebidas com o perpassar do tempo, finaliza seu livro com uma perspectiva aberta sobre a inquietação que intitula sua pesquisa e nos possibilita interpretar por um viés significativo e, assim, dispõe-se a afirmar que:

O contemporâneo é aquele momento inapreensível que logo vai se transformar em passado e, ao mesmo tempo, já traz as marcas do futuro. Por isso, nunca somos exatamente coetâneos de nosso momento histórico. Aliás, estamos sempre mais próximos do passado que nos formou do que do presente, pois este já anuncia um futuro ainda desconhecido para nós (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 253).

Com o propósito de situar e definir a contemporaneidade seja de forma clara, sucinta, breve, ou para além destas, isso só pode vir a ser feito se nos colocarmos em condição de indivíduo(s) que tende(m) a dar um passo para trás no sentido de buscar, em meio à dissipação de elementos tão caros, a situação do passado que é base de suma importância à soma deles para que, assim, seja possível o compreender desse momento em diante e, por conseguinte, iniciar a concepção do contemporâneo. Com isso:

Falar da literatura contemporânea é fazer um recorte artificial na temporalidade por várias razões. A primeira [...] como série cultural, a literatura nunca está cronologicamente ajustada às outras séries. Ela se desenvolve no interior de uma história própria, cujos marcos são ligeiramente defasados com relação aos acontecimentos históricos e às outras séries culturais das épocas em que ocorrem. O escritor e seu leitor não dialogam apenas com o mundo em que vivem, mas também com todo o passado da literatura, que eles têm em mente ao escrever ou ao ler. As obras literárias citam o passado e profetizam o futuro, em doses não quantificáveis. Além disso, a obra literária só se concretiza na

leitura e, como esta presentifica a obra, ela é sempre contemporânea do leitor. O que é contemporâneo é o modo de ler as obras do passado, e a persistente atualidade das obras antigas é uma medida de seu valor (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 254).

Contudo, é possível observar que na tessitura realizada por Perrone-Moisés, a passagem dos séculos junto às transformações se dá em formato de registro na literatura. Diante da atualidade da tecnologia, tem-se a presença de progresso, incertezas e medos, essas particulares minúcias têm sido tratadas de maneira recorrente pela literatura.

Outro detalhe também significativo em diálogo com a literatura, nesse contexto contemporâneo, é a influência, em conformidade com Perrone-Moisés (2016), de trocas de criatividades contempladas com o cinema, no sentido de disponibilizar ao que tange o elemento visual um repertório de apreço, por ser este detentor temático, alusivo, referente e, para, além disso, dentro do quesito sugestivo da arte ao que se refere: ao ritmo narrativo, aos cortes, aos *flashbacks* do cinema clássico para a literatura. De tal forma, na verdade, em outra proporção temos também presença contributiva da fotografia para esse envolto em que se enquadra a literatura deste século, na perspectiva do diálogo entre texto e imagem.

Após sairmos dessa premissa das inferências dos séculos, nesse trecho temos a afirmação do Schollhammer; o escritor comenta a relevância do fator econômico para a “materialização da literatura” em meio às oscilações decorrentes do mercado. Segundo o pesquisador,

O mercado brasileiro de literatura se transfigurou durante os últimos vinte anos, procurando ampliar sua base de venda em grandes livrarias, coleções de clássicos a preços acessíveis, proliferação de feiras e eventos literários, assim como uma integração maior com os meios de comunicação de grande alcance, programas de televisão, e por meio de um diálogo mais intenso com o cinema graças ao fortalecimento da indústria cinematográfica nacional [...] Apesar da modernização do mercado editorial, sua realidade econômica é crítica. Desde 1998 até muito recentemente, nenhum setor da economia brasileira sofreu tanto quanto o mercado do livro (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 49-50).

E para que se pense na literatura em sua raiz, em seu princípio até hoje, tornar-se válido interpretá-la pela lente da diáfana, da transparência que circunda a sua essência, posto que:

a literatura sempre nasceu da literatura anterior e dela se alimentou. O que é novo, na literatura contemporânea, é a existência de livros que se nutrem quase exclusivamente de obras anteriores, de livros que

ficcionalizam a própria literatura ou a biografia dos escritores canônicos. Se o objetivo dos modernistas foi a ruptura com a literatura do passado, a prática de muitos escritores atuais tende a ser uma *releitura* ou uma *reescritura* do passado a literatura (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260).

A partir dessas abordagens da escritora, professora e pesquisadora brasileira, torna evidente que por mais que se tenha em mãos a concepção do contemporâneo, é possível encontrar em suas mais tenras raízes a singularidade de um valioso antecedente de vestígios remotos, por meio dos quais será construído o moderno literário. Ao seguir esse trajeto, percebemos à medida que se coloca o indivíduo na condição de escritor e a sua disposição, a presença dos elementos por meio dos quais deve utilizar e que, a depender do contexto, serão modernos. Serão distintos em cada momento e sentido dado ao uso que deles farão, bem como para uma realização de uma construção contemporânea feita, paulatinamente, a partir de fontes representativas para que o novo se materialize. Por conseguinte, observar que, no agora contemporâneo a

Literatura de hoje apresenta mais mutações temáticas do que mudanças formais. Na falta de utopias teleológicas, é uma literatura do agora, do *kairós*, do momento de hoje, enquanto na forma não se veem mudanças radicais como as pretendidas efetuadas pelos escritores modernos. [...] Ela está em mutação como sempre esteve, com a diferença de que hoje essa mutação não tem um programa ou um rumo, como acontecia quando ainda era regida por academias ou, mais tarde, por manifestos de vanguarda [...] ela está sempre mudando porque ela é uma instituição que reinventa constantemente suas regras [...] estabelecidas na própria atividade dos escritores. No momento atual, em que todas as atividades humanas parecem desprovidas de paradigmas e de programas, as características que a definem são, mais do que nunca, precárias e instáveis. E é por isso que precisamos conservar não os modelos, mas os valores que a sustentaram no passado (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 264-265).

E por fim, com o intuito de fechar ao menos de modo parcial as singularidades que tangenciam, no sentido de invólucro, a arte da literatura nos vieses dados como contemporâneo, Perrone-Moisés (2016) nos diz – não no formato de um estudo fechado, com uma definição datada em um tempo somente pertencente ao hoje - e nos permite enxergar que as costuras que todos acabam por realizar sobre o que diz respeito ao modo de ver, fazer, ler literatura contemporânea, ou em contemporaneidade, jamais serão definidas em rótulos que dizem respeito a um só tempo. No entanto, a presença incessante de mudança, de mutação é sinônimo de que ela está tão viva, tão voraz, e sempre sendo e

se mantendo como “novidade” diante da perspectiva poundiana, daqueles que a produzem, assim como a dos que a saboreiam. Dito isso, acreditamos, em conformidade com Perrone-Moisés (2016), que:

O que define um texto literário não é sua temática ou sua autoria, mas a forma como é tratado [...] um texto merece o qualificativo de literário pela força de sua linguagem, pela capacidade de dizer as coisas de maneira antes insuspeitada, numa forma que, ao ser lida, nos surpreende por sua exatidão, nos emociona por dizer algo do mundo ou de nós mesmos em que não tínhamos pensado ou não conseguíamos expressar tão bem. [...] O que garante a sobrevivência da literatura [...] É o desejo de escrever e o prazer de ler. [...] Enquanto permanecer vivo o desejo humano de contar e ouvir histórias, de buscar uma formulação verbal mais significativa do que as que nos cercam e nos anestesiaram no cotidiano, “essa estranha instituição chamada literatura” continuará existindo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 265 - 266).

Em diálogo com a contemporaneidade evidenciada por Perrone-Moisés, pensemos, inclusive, na alusão feita ao Jacques Derrida, um dos pensadores mais influentes da segunda metade do século XX, com uma obra que assinala saberes científicos, artísticos, filosóficos, como também no campo literário. Especificamente no trecho aspeado, *Essa estranha instituição chamada literatura*, trecho que intitula uma entrevista com Derrida, entrevista essa de tamanha valia, uma vez que se transforma em livro e fomenta diversas discussões cabíveis ao eixo das inquietações que envolvem a contemporaneidade.

Apontamos agora, em direção ao público infantil e juvenil, a produção denominada literatura infantil e juvenil que conta com a presença de estudos críticos, como os das pesquisadoras Marisa Lajolo e Regina Zilberman, Teresa Colomer, Maria Zilda da Cunha, Gloria Pimentel Botelho de Souza dentre outros nomes que nortearam esse ponto. Os quais são responsáveis por uma vasta obra direcionada pelo viés pertinente aos embates e as nuances concernentes à literatura infantil e juvenil mais recentemente com atenuação da produção para esses públicos dentro do contexto atual da contemporaneidade.

1.2 Literatura infantil e juvenil contemporânea

Após abordar elementos acerca das mutações da literatura contemporânea, a partir deste momento discutiremos sobre as singularidades que estão no entorno do pós-modernismo da literatura, de modo particular da infantil e juvenil.

Convém ressaltar que os elementos que aparecem nessa produção contemporânea para crianças e jovens estão presentes em obras de inúmeros escritores brasileiros como Monteiro Lobato, por exemplo, e de modo particular em obras de paraibanos como Águia Mendes, Jairo Cézar, Mabel Amorim, Marília Arnaud, Maria Valéria Rezende, Bráulio Tavares e André Ricardo Aguiar, em cuja obra iremos nos debruçar. Esses são apenas alguns dos principais nomes que fizeram e fazem com que produções, criação de selos, premiações prossigam para além da capital do nosso estado.

Ao mencionarmos o criador do *Sítio do Pica Pau Amarelo*, teremos por meio das palavras de Cunha (2009) a valia da criação do taubateense no sentido de fomento e abertura para a aquisição, visibilidade e propagação da literatura para o público infantil. Vejamos:

No Brasil, após tantos anos de independência de Portugal; após Lobato na literatura para a infância, e uma gama de autores que vêm se destacando pelas suas produções, o estudo da literatura infantil ganha espaços cada vez mais fortes de pesquisa e divulgação. A produção literária para crianças e jovens ganha destaque no setor editorial, todos os anos, as obras de literatura infantil são selecionadas para serem distribuídas às escolas, no sentido de promover a formação de novos leitores ou ampliar a competência de leitura desse público (CUNHA, 2009, p. 86-88).

É interessante observarmos que para além do contexto histórico em que se deu a construção de toda nossa literatura direcionada para esses dois públicos e que, muitas vezes, acaba sendo deixada um tanto quanto de lado diante de outras formas de se fazer literatura, concordamos com pontos de reconhecimentos como este acima abordado por Cunha (2009), uma vez que muitos são os estudos voltados para o que tem sido produzido em todo Brasil, desde o já mencionado Lobato e por que não dizer, antes mesmo de sua produção para o público infantil e o juvenil.

No entanto, a literatura teve de atravessar um longo trajeto desde sua institucionalização até alcançar os intentos e desdobramentos de atuação na contemporaneidade. Nesse sentido, Colomer (2017) contribui ao nos dizer que:

Talvez por seu didatismo inicial, por sua função de estabelecer uma narrativa coerente sobre o mundo, o que lhe é próprio é a ideia de um tema não fragmentado. A forma habitual dos livros infantis convida o leitor a aceitar que o autor tenha expressado no texto uma única interpretação do mundo e que lhe oferece um acesso direto a ela. As técnicas empregadas são vistas como apenas o meio onde a mensagem é passada de forma aparentemente neutra e transparente que permite identificar a intenção do autor se lido com suficiente atenção. Os textos dos livros infantis utilizam a alusão referencial de maneira muito limitada e, até agora, não foram excessivamente paródicos ou não foram baseados na autoconsciência literária. Poder-se-ia dizer que a maioria dos textos da literatura infantil e juvenil se caracterizava por evitar a pluralidade de significados. Mas este estágio também sofreu a onda experimental da literatura atual (COLOMER, 2017, p. 219-220).

Colomer (2017) evidencia que a literatura, por se constituir inicialmente com elementos como o didatismo, promove uma caracterização de um viés em que de forma clara e válida narrativas ganham vida, e isso, diante de um pós-modernismo e formas específicas, como as audiovisuais. A exemplo da narrativa enquanto tendência, a pesquisadora espanhola nos traz a psicológica; que a mistura do gênero literário, uso de múltiplos recursos materiais, da imagem do livro enquanto objeto, dos apelos e referências culturais.

Todavia, a literatura atual e o que a onda do experimental trouxe e fez com que tivéssemos um enriquecimento que antes não era possível. Como o uso da mistura de gêneros, referências culturais, fragmentação das unidades narrativas, dentre outros. A partir daí se torna possível não focar apenas na inocência da primeira palavra criada, mas no jogo ficcional, na construção literária, na criação prolífera da leitura, para os pequenos, como na intertextualidade, na metalinguagem, na participação do leitor atento, no uso de múltiplos recursos materiais que foram sendo acrescentados de modo particular ao que se refere à imagem e assim construir histórias.

Assim sendo, ao direcionarmos um recorte para a contemporaneidade, será possível o acesso às obras como a *Literatura Infantil Brasileira* delimitada pelas autoras como *Uma nova outra história*. Nessa obra, Lajolo & Zilberman (2017) debruçam-se sobre uma pesquisa que percorre mais de 30 anos, ao passo que mostram quanta literatura tem sido feita desse tempo para cá.

No primeiro capítulo “Pode haver livro depois do livro?” as pesquisadoras abordam, em um dos pontos, a contemporaneidade, e a discussão é direcionada à existência de um leitor jovem com a média dos 14 anos em que apreciam histórias de monstros, deuses antigos, sátiros e elfos. No capítulo seguinte, intitulado “Uma ficção

para lá de fantástica”, as autoras evidenciam o público para o qual é publicada uma significativa produção de livros infantis e juvenis no nosso país. Com isso, é preciso se ater também ao elemento quantidade, que está estritamente ligado ao da qualidade e consequentemente entender o quanto isso pode servir de base para pesquisas, como propulsoras de inquietações um tanto quanto necessárias, visto o contexto no qual estamos inseridos enquanto leitores. Dessa forma, elas nos dizem:

Tratar livros para criança e jovens enquanto *literatura* implica conferir-lhes o mesmo status da literatura não infantil e, consequentemente, considerá-los aptos a receber o idêntico tipo de reflexão voltado àquela. Implica, assim, considerar seu estudo habilitado a desenvolver-se através de metodologias e epistemologias formuladas *a partir de* e desenvolvidas *a propósito da* literatura não infantil e vice-versa (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 12).

E com os saltos que a literatura deu, novas concepções aconteceram ao seu redor, assim como nos traz Compagnon (1999) quando diz:

Após estreitamento que sofreu no século XIX, a literatura reconquistou [...] no século XX [...] parte dos territórios perdidos [...] Sob a etiqueta de *paraliteratura*, os livros para crianças, o romance policial, a história em quadrinhos foram assimilados. Às vésperas do século XXI, a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letras antes da profissionalização da sociedade (COMPAGNON, 1999, p. 34).

Dessa forma, entendemos que a pós-modernidade está diante da literatura e se comporta de maneira secular, agregando no limiar do tempo, marcas e valores significativos, ao ponto de se tornarem depois elementos caros, tanto ao leitor quanto ao autor, uma vez que o enlace que a literatura estabelece é valioso a todo aquele que se dispõe, lê e reflete. E ainda sobre a infância, teríamos, segundo Didi-Huberman, que o inefável é, na realidade, a infância:

É a infância, a experiência transcendental da diferença entre língua e fala”: uma experiência originária, certamente, mas que teria sido destruída, apagada como um vaga-lume, nos tempos de nosso pobre hoje (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 77).

Ao nos depararmos diante desses posicionamentos acerca da literatura infantil e juvenil, consideramos pertinente fazer uma explanação sobre as concepções de literatura nas produções voltadas para esse público, e com isso realizar um direcionamento no sentido de buscar pontuar e esclarecer um conceito do que pode ser entendida como

literatura e como ela se constitui. Nessa direção, temos por meio das palavras do então estudioso britânico e professor emérito de inglês e literatura infantil na Cardiff University, Reino Unido, Peter Hunt, um verdadeiro mapeamento no tocante aos mais distintos e peculiares pontos por meio dos quais caminha e contribui para a literatura: do histórico ao experimental das novas mídias. Ao mesmo tempo em que aponta e apresenta de modo detalhado as especificidades, nas quais os gêneros literários se situam, concebe reflexões necessárias voltadas ao mundo da criança, contribui para o viés acadêmico, por meio de tópicos e fundamentações para a configuração da crítica. Nessa linha, propõe-se, também, a buscar a definição da literatura infantil junto à contemporaneidade e suas particularidades como as novas mídias bem como faz com que seja evidenciado que a literatura infantil não deveria ser vista como inferior em relação as demais literaturas.

Ao partirmos em busca de definição para o termo Literatura Infantil, constatamos que Hunt (2010, p. 47) atenua a discussão de especialistas sobre os conflitos de opinião a respeito da literatura infantil e sobre os livros para crianças, posto que haja “uma ambivalência causada pela incerteza dos princípios críticos”; com isso, dentre tantos pontos, ele destaca:

A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas [...] é tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável. Implica também uma improvável homogeneidade entre leitor e texto e uma total falta de entendimento tanto das habilidades da criança-leitora como da forma como os textos operam [...] a maioria dos textos é trivial e que talvez se destine a uma cultura menor. Há uma confusão entre aspectos do texto que são característicos da literatura infantil e aspectos do texto de literatura adulta de baixo nível ou “ruim”. É óbvio que uma grande parcela dos livros para criança é de valor insignificante segundo qualquer critério “literário” tradicional; mas não está claro [...] se essa proporção é sequer mais alta do que para literatura “adulta”. Supor que a literatura infantil seja de algum modo homogênea é subestimar sua diversidade e vitalidade (HUNT, 2010, p. 48-49).

Em meio a tantas nuances envolvidas no caráter de validade, na característica, no direcionamento, na estrutura da Literatura Infantil, Hunt (2010), por meio da crítica e da teoria, evidencia de modo particular uma concepção significativa que torna a literatura feita para criança exitosa. Outra premissa é a de que, quando subestimamos, acabamos por fazer com que a literatura se constitua em caixinhas, em blocos de categorias que não podem ser violadas, misturadas. Nesse sentido, temos a retomada de recortes como o cânone, a sua presença e escolha, uma vez que “o cânone clássico eram obras-modelo,

destinadas a serem imitadas de maneira fecunda; o panteão moderno é constituído pelos escritores que melhor encarnam o espírito de uma nação.” (COMPAGNON, 1999, p. 33).

Ao partir da categorização do que é clássico e moderno, por exemplo, muitas vezes se classifica e se categoriza a literatura feita para criança como sendo menor inferior ou até mesmo, como diz o Hunt (2010), “insignificante” por um lado. Ao mesmo tempo, é visível o quanto isso contribui para a fomentação de inquietações e, assim, para que se forme um grupo de pessoas/pesquisadoras que enxergam por outro viés a literatura infantil enquanto processo, enquanto realidade, visto que mesmo sendo ela visualizada por alguns como a “não adequada” para crianças, ela sobrevive e se faz presente por entre os mais distintos grupos de crianças, em suas mais distintas faixas etárias.

Ao seguir essa premissa de um viés de definição para com a literatura para os pequenos e jovens adultos, temos a perspectiva de pensar o fenômeno literário enquanto a invenção, a palavra e o livro, na ótica de Nelly Novais Coelho (2000) que percorre a perspectiva do sentido real, na busca do princípio formador da leitura em literatura e nos mostra que teríamos na medida em que o diálogo entre abstrato e concreto seja visto como o fio da literatura para o público infantil e adquire forma, cor e voz junto ao passar do tempo. Ao observar as marcas temporais que podem ser mais que circunstâncias para pensar a literatura infantil, Coelho (2000) fala da literatura enquanto sendo palavra, valora sua essência quando diz:

A literatura infantil é antes de tudo, literatura; ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real, os ideais e sua possível/impossível realização... Literatura é uma linguagem específica que, como toda linguagem, expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da longa marcha da humanidade em sua constante evolução (COELHO, 2000, p. 27).

Mas, ao nos voltarmos para pensar *na tessitura dos signos contemporâneos* - Maria Zilda da Cunha (2009), já na introdução, nos diz que a

Literatura Infantil e Juvenil, hoje, se nos impõe como importante objeto de estudo; seja porque é vista como uma linguagem especial destinada aos novos – aqueles a quem caberá à direção do mundo amanhã; seja porque, tal como a Literatura para adultos, passa a ser percebida como fator básico da própria dinâmica do conhecimento (CUNHA, 2009, p. 17).

O que Cunha (2009) nos traz, faz com que pensemos no princípio/na premissa que constitui todo e qualquer elemento a ser estudado, ao dar início a um enfoque, a um estudo de valor, a uma determinada área do conhecimento, a buscar por suas nuances, suas conjecturas no sentido estrutural e amplo, e que não difere ao nos direcionarmos à literatura. Talvez seja importante pensarmos, a partir desse ponto, a significância que tem no entorno da literatura infantil e juvenil.

Discussões tão relevantes como essas nos mostram uma literatura que nasce e se reproduz em eixos, gêneros, públicos tão distintos e singulares, os quais, por sua vez, vão sendo juntamente com o transcorrer do tempo, ao momento (re)configurados simultaneamente e que precisam ser estudados no sentido de constituir para o âmbito da pesquisa através de um olhar atento. Desse modo:

A grande produção contemporânea de livros que hoje circulam entre crianças e jovens – quer por sugestão escolar, quer por leitura espontânea, quer por compra governamental, quer por aquisição individual – parece proscrever qualquer categorização ortodoxa de títulos. O panorama cultural das últimas décadas sofreu alterações profundas. Inclusive - e talvez sobretudo - na área de livros infantis e juvenis (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 14).

Todavia, por mais distintos que sejam os meios pelos quais os livros estão sendo distribuído, o importante, de fato, é que temos a circulação, os livros estão sendo dissipados para esses públicos; isso faz com que possamos depreender que o intuito a respeito da literatura, da leitura, ocorre de forma exitosa.

Em *Literatura Infantil – Gostosuras e Bobices*, Fanny Abramovich, no sexto capítulo “Se inteirando de verdades”, diz:

A criança dependendo de seu momento, de sua experiência, de sua vivência, de suas dúvidas, pode estar interessada em ler sobre qualquer assunto... A questão é saber como o tema é abordado: se sem medo, sem reservas sem fugir das questões principais ou fazer-de-conta que não existem... Ou colocando num parágrafo – se cheio de evasivas – de mil explicações, às vezes até confusas ou atabalhoadas, não dando nem tempo para que a criança-leitora pense, elabore, resolva, se identifique, concorde, discorde, critique, negue etc. a forma como tal questão está sendo explicada/proposta/vivida/resolvida/lidada (ABRAMOVICH, 1989, p. 98).

Nesse sentido, Abramovich (1989) nos possibilita depreender que, ao se falar em literatura para esse público, estamos falando também de:

Ficção, de histórias, onde se aborda um – ou vários problemas – que a criança pode estar atravessando ou pelo qual pode estar se interessando [...] De uma leitura que não é óbvia, discursiva ou demonstrativa do tal tema – que evidentemente não tratará apenas disso. E, para encarar um dos assuntos da chamada realidade, não é necessário que a linguagem do autor seja realista. Pode até ser, mas não é obrigatório [...] Pode ser crua, dura, mas também humorada, divertida, irônica [...] A sua história, suas personagens, seu desenvolvimento, seu final, a partir de sua convicção ou necessidade de tocar neste ou naquele assunto (ABRAMOVICH, 1989, p. 99).

Ao nos valermos das palavras de Abramovich (1989), entendemos que ela defende que a literatura infantil, que é literatura, que é arte, seja leve mesmo quando trata de assuntos densos. Sendo assim, temos que esta seria a grande peculiaridade da arte. E assim faz com que se torne evidente e pertinente a presença da exitosa característica associada à leitura feita para criança que, em sua amplitude, pode ser feita e recebida de forma polivalente e que ao mesmo tempo destaca o humor, elemento sobre o qual iremos nos aprofundar nos capítulos seguintes/no decorrer dessa pesquisa.

Temos que dentro da perspectiva de Coelho (2000), ao que se refere à Literatura Infantil, enquanto essência, sua natureza é a mesma da que se destina aos adultos, ou seja,

A expressão “literatura infantil” sugere de imediato a ideia de belos livros coloridos destinados à distração e ao prazer das crianças em lê-los, folheá-los ou ouvir suas histórias contadas por alguém. Devido a essa função básica, até bem pouco, a literatura infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor [...] a valorização da literatura infantil, como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como dentro da vida cultural das sociedades, é conquista recente. Dentro das muitas definições e controvérsias quanto à verdadeira ou possível natureza dessa literatura e sua provável função em nossa época (COELHO, 2000, p. 29-30).

Outra caracterização desse tempo em relação ao processo de evolução dos meios de divulgação e circulação está em certa medida atrelada à tecnologia e, com ela, falar sobre livro é falar dele através de possibilidades no sentido de estrutura. De acordo com Lajolo e Zilberman (2017):

O desenvolvimento e difusão da informática parece ter encontrado na literatura infantil e juvenil – particularmente na fatia *infantil* do gênero – campo extremamente favorável à expansão da inventividade de seus criadores [...] Como se vem observando, a introdução das novas tecnologias eletrônicas afeta a produção e a circulação da literatura [...] nesses novos suportes que a cultura digital se faz presente [...] invade o

universo do livro, ao propor temas, ideias e procedimentos artísticos singulares (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 43-44).

Nas disponibilidades de produção em nossa atualidade, quando focamos na versatilidade entre virtual e físico, o que é importante é o conteúdo. Todavia, temos os que são ou que se tornam adeptos de um e recusam o outro. Isso ocorre justamente porque esse movimento que temos diante de nós é o de mudanças, que por estar ligadas ao livro, tanto a produção quanto a circulação para o público infantil e juvenil, nas últimas décadas do século XX e primeiro do XXI, não se limitam à discussão do impacto das novas linguagens, novas mídias na cultura literária em meio à presença do livro impresso, mas ao que agregaram de forma inconversível com novos traços.

Falar da presença da tecnologia é falar de um recorte do agora, de um resultado de comportamento da sociedade enquanto grupo que passa pelo tempo e junto a ele por mudanças, como já temos discutido anteriormente à luz do legado de Perrone-Moisés (2016) e de mais estudiosos. Mas, tocando ainda no quesito modernidade e passagem de tempo, é interessante que se faça uma ressalva no sentido de mencionar que as mudanças se dão atrelada às pessoas, às suas imersões, ao viver sob a condição de tempo transcorrido, e ao pensar no tocante ao literário, por meio dessas imersões na origem dos gêneros literários temos a ocorrência da variação do comportamento humano perante as artes, uma vez que a história da humanidade se imbrica com a das manifestações artísticas literárias.

Vale ressaltar, ainda, que Lajolo e Zilberman (2017), trazem, no quinto capítulo de seu livro, autores que estão ocupando os espaços virtuais e que chamam a atenção dos leitores *on-line*. Assim, elementos como a interatividade com o leitor é algo novo e significativo neste espaço, como também exemplos de uma linha geral de prós e contras no meio digital para a literatura.

Atualmente, a realização da escrita literária ocorre como reflexo da modernidade, sinônimo disso é a incursão da literatura nesses distintos espaços/formatos/mídias, e, exemplos como Leo Cunha, Angela Lago, Sérgio Capparelli, Luis Dill. A escrita de Lajolo e Zilberman nos faz pensar que a incursão de tantos outros autores ocorre, embora esteja acontecendo simultaneamente em espaços comuns do impresso, e seja possível enxergar a chegada de outros modos em que a literatura adquire espaço, adeptos, e ao mesmo tempo em que muito embora sejam inovadoras as mídias, a premissa sempre será a mesma, ou seja, trabalhar com a palavra e transformar em literatura.

No livro da professora Teresa Colomer (2017), mais especificamente no capítulo IV, tem exposições sobre o pós-modernismo e como ele está ligado aos efeitos dos elementos audiovisuais, que unidos, inicialmente, estão indicando para o caráter descritivo o envolvimento do contexto de uma época. Vejamos:

A modernização da literatura infantil e juvenil incluiu também formas e recursos provenientes da inter-relação entre literatura e meios audiovisuais, além das formas culturais caracterizadas como “pós-modernismo”, [...] fenômenos próprios de produção atual adulta. O conceito de pós-modernismo descreve uma observação descentralizada do indivíduo e acentua uma visão relativista do mundo. O indivíduo não é visto como um produto da consciência individual, mas sim como um processo aberto, perpetuamente em construção, contraditório e aberto à mudança (COLOMER, 2017, p. 219).

A posição em que a literatura infantil e juvenil vem a ocupar reflete, significativamente, a partir do diálogo singular entre o escrito e o ilustrado, uma vez que a presença do elemento ilustração se faz desde a concepção de escrita para o público infantil. Sendo assim, de acordo com as palavras de Lajolo e Zilberman (2017):

Com efeito, desde suas manifestações iniciais, ainda no século XVIII, obras destinadas a crianças eram acompanhadas de ilustrações, ultrapassando assim o âmbito do escrito, de que a literatura é a principal fiadora (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 28).

Dando continuidade à perspectiva da linguagem visual, tão cara à literatura, tamanha é sua valia que o enlace entre texto e imagem corrobora de maneira singular para que o resultado final da obra literária receba os devidos méritos. O textoverbal e imagens, cada um em sua medida, merece receber análises, concursos e que obtenham avaliadores especializados a cada um dos profissionais da área, como escritor e ilustrador, fazendo com que a arte da literatura se materialize em plural, em linguagens.

Nas palavras de Cunha (2009), temos uma fundamentação que envolve a perspectiva ampla acerca dos prós e contras que circundam *Novos olhares para a Literatura infantil e Juvenil*. Dessa maneira, teremos, no decorrer dos tempos, que a Literatura Infantil e Juvenil,

Assim como a Literatura para adultos, transformou-se. Hoje, por exemplo, assistimos a manobras performáticas da escrita, fazendo dos poemas verdadeiras arquiteturas gráficas e, na prosa, à linearidade dar vez à simultaneidade de fatos e visões; observamos fender-se a barreira entre o real e o fictício no criar de uma nova realidade nos interstícios da palavra (CUNHA, 2009, p. 103).

Alguns aspectos, muito provavelmente, como o estreitar entre o popular e o erudito, uma vez que como reforça Cunha (2009), “ tradicional e novo intercambiam-se no aqui e agora” (CUNHA, 2009, p. 103), com a mistura de códigos e de processos sígnicos, desse modo temos/teremos interligação de conhecimentos, renovação da narrativa humana, sendo evidenciadas através de diferentes campos. Resultam de um rastro das últimas décadas, como a tendência à institucionalização, por meio da presença do Estado através de políticas de incentivo à produção, à circulação e ao consumo de obras literárias. Outro aspecto decorrente dessas ações de dissipação do livro foi o de cunhar selos específicos para que essa produção obtivesse um:

Crescimento quantitativo e da atratividade do segmento de livros infantis e juvenis é o notável aumento do número de editoras e selos voltados quase que exclusivamente para a produção de literatura para crianças e jovens (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 76).

A significativa produção está imersa em muitos fatores. De acordo com as pesquisadoras, a literatura infantil e juvenil produzida no Brasil do século XXI busca investir, em modos originais e instigantes de expressão com a capacidade de envolver obras criativas e inovadoras, traços como: o recurso da intertextualidade e da metalinguagem sugere incitações, estímulos a seus receptores presentes na literatura contemporânea não infantil.

Além disso, é importante termos em mente que as manifestações da linguagem visual, as expressões da visão via manual, enquanto processos artesanais de criação da imagem estariam desde os primeiros registros pictóricos das cavernas, a exemplo das pinturas contemporâneas, como manifestações da linguagem verbal, e assim seriam as

Virtualidade e simulação [...] processos de produção ainda experimentais [...] trazem a constatação do nascimento de uma nova linguagem: a Hipermídia, em um ambiente não apenas técnico, mas vital, em que artistas desbravam territórios tendo em vista a interação e o trânsito de nossos sentidos, de nossa inteligência e a regeneração da sensibilidade humana (CUNHA, 2009, p. 106).

Podemos colocar numa perspectiva de diálogo com Cunha (2009) o que menciona Schollhammer (2009) sobre a importância das novas tecnologias no sentido de ampliar o alcance dos textos literários:

As novas tecnologias oferecem caminhos inéditos [...] de maneira particular, com os blogs, que facilitam a divulgação dos textos, driblando os mecanismos do mercado tradicional do livro, bem como o escrutínio e o processo seletivo das editoras. Com essas novas plataformas de visibilidade da escrita surgiu um inédito espaço democrático e foram criadas condições para um debate mais imediato em torno de novas propostas de escrita (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 13).

O excerto acima nos traz uma informação muito importante que é o fato de que a internet permite que se driblem os mecanismos do mercado editorial do livro. Uma vez que contamos com a presença da tecnologia, a partir dos anos 90, por meio da instauração da internet, que possibilita, atualmente, estarmos cercados por ela enquanto ferramenta que parte da premissa da acessibilidade, facilidade para com os usos e caminhos na verva de muitos departamentos e, no trajeto do literário, vigora desde o processo de impressão, ilustração e, por conseguinte, no de divulgação.

Ao levarmos em conta o processo de construção histórica em que a literatura se torna a cada período mais pungente diante da construção social humana, pensamos que a mesma também se torna enfaticamente válida. Observarmos que um dos marcos de maior dimensão e que ocasionou um dos maiores avanços no tocante à reprodução da escrita foi a invenção da prensa de Johann Gutenberg, o mais importante dos marcos para que a disseminação dos livros ocorresse e, com isso:

O que nem sempre percebemos é que o desenvolvimento provocado pela invenção da prensa mecânica que deu à escrita grande hegemonia promoveu a explosão editorial – e o surgimento de uma multiplicidade de suportes provocou, ao mesmo tempo, a crescente variação de tipos gráficos (CUNHA, 2009, p. 163).

Outro aspecto apontado pelas estudiosas, característico deste século, é a brevidade na escrita vinculada ao mundo das novas mídias. Ao partir do virtual, contemplamos, paulatinamente, a presença deste aspecto que desemboca em igual medida no fazer literário da tela e papel. Essa característica contemporânea é advinda das redes sociais, uma vez que todo aquele que se encontra como usuário de algumas delas acaba, mesmo sem perceber, por se adequar e adquirir uma escrita redigida na *timeline*, e, posteriormente, tendo alcançado esse espaço e forma, estende-se ao livro físico, visto que, o público que consome as mídias é o mesmo que consome a literatura. Dessa forma:

O recurso ao texto breve [...] assemelha-se àquele que vem sendo veiculado em blogs desde o começo do século XXI e que encontrou sucessores nas postagens do Facebook, Tumblr, Twitter e Instagram. O

usuário dessas mídias está habituado a redigir e acompanhar essa modalidade de texto [...] o que o anima quando o reencontra em uma obra literária (LAJOLO; ZILBERMAN, 2017, p. 130).

Aliás, a proximidade com o público tem se solidificado, se pensarmos que para além das redes sociais, os autores frequentam as mesmas feiras literárias que os consumidores, visitam escolas, promovem encontros, com isso tem-se o estreitar dessa relação. A exemplo de: feiras de livros infantis, encontros com os escritores, em rodas de leitura nas escolas, bate-papo com o autor, o virtual através das redes sociais: *blogs, YouTube, Instagram*, são apenas algumas das ações por meio das quais, na atualidade contemporânea se torna possível desmitificar a distância em que se manteve por muito tempo os escritores literários.

Movimentos como esses permitem entender e compreender as crianças e os jovens mais de perto, muito embora, há tempos atrás, não se dava importância a isso. Perante a existência de inúmeras práticas para leitura de livros de literatura infantil e juvenil, as pesquisadoras supramencionadas estimulam o leitor a acolher “*uma nova e uma outra*” para que posicionamentos relacionados à leitura literária no momento atual sejam delineadas de acordo com a carência do público e das variadas modificações que se dão em detrimento da globalização, e, ao mesmo tempo em que nos força a acompanhá-la.

Os diferenciais que Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2017) deram ao tratar da história da literatura infantil, nas últimas décadas, evidenciam marcas dessa nova história que estamos a viver e descobrir, aprender e a nos adaptar. Convidam-nos a atentar para o fenômeno das mudanças relacionadas às obras destinadas para crianças e jovens, justificando que isso ocorre devido o avanço das tecnologias, da corrida do mercado editorial e da própria sociedade, que anseia por novidade e está em crescente dinâmica no processo leitor. Nesse sentido, cabe reforçar que vale um diálogo e esse diálogo não é comparativo, uma vez que não há um em detrimento do outro entre o impresso e o digital, e que essa pode ser uma maneira salutar para formar leitores de literatura infantil e juvenil.

Ao retornar ao viés das escritas deste tempo, independentemente do gênero, tem sido alvo de desconfiança com relação à forma, no sentido de ir ao encontro das alterações cabíveis, advindas das inquietações e marcas deste mesmo tempo em que leitor e escritor partilham feitos, efeitos, acontecimentos e, com isso, vigoram na escrita, na literatura, numa relação interdinâmica. Ao mesmo tempo em que a interrogação sobre o que se está

lendo é de fato um gênero específico, e a partir de observações como esta, se pode confirmar de fato que o que está escrito pode ser o gênero ao qual pode ser interrogado, ou múltiplo, daí entendemos que interrogações atravessam o tempo de criação literária, posto que o mesmo se mantenha em constância. Dessa forma:

O uso de múltiplos recursos materiais acrescentou-se, assim o uso da imagem para construir as histórias de uma sociedade que joga com os elementos, que faz uma chamada ao consumo à atração pelo livro como objeto, à participação do leitor em todo tipo de interações diferentes da tradicional [...] um compêndio da mistura de gêneros, apelos e referências culturais compartilhadas, fragmentação das unidades narrativas e ritmo vertiginoso que nos mostram um tipo de ficção – literária, televisiva, cinematográfica [...] familiar aos meninos e meninas [...] um jogo de cultura exacerbado, uma arquitetura que se constrói recordando explicitamente a tradição sobre a qual repousa, que infringe as leis de qualquer gênero, tão rápido como crê que o leitor as domina, que subverte os mitos que os meninos e as meninas acabam de conhecer [...] detalhes lançados como desafios, como prazeres acrescentados e próprios de uma literatura múltipla, que leva o leitor à necessidade de criar a unidade da narrativa e lhe exige um esforço reflexivo para poder instaurar a coerência ou a riqueza de níveis de sua interpretação (COLOMER, 2017, p. 221-222).

Com isso, a concepção tradicional concebida apenas de textos verbal e ou visual pela mídia livro, pela mídia impressa vem sendo rompida e até pouco tempo vem sendo modificada por meio dessas novas unidades narrativas e junto aos elementos voltados à escrita terá o desembocar na cultura deste meio ambiente, deste mesmo lugar em que a literatura infantil e a juvenil ocupam. Mas para que o todo, antes posto, seja de fato suplantado pelo viés do novo para esse público específico, veremos que nesse ínterim, além de termos acesso a essas afirmações da pesquisadora no tocante à multiplicidade do fazer literário, temos o destaque para os principais aspectos que foram introduzidos pelas correntes pós-modernas na literatura infantil e juvenil e que seriam:

- O estabelecimento de ambiguidades entre a realidade e a fantasia da ficção. O leitor não sabe o que “realmente” aconteceu naquilo que se conta ou não pode esquecer que o que tem nas mãos é um objeto literário e não uma história “real”. Assim, o mundo descrito inclui a incerteza, e a ficção se povoa de símbolos para expressar significados polivalentes.
- Um enorme aumento de jogos de alusões intertextuais entre as obras e entre diferentes sistemas culturais (o cinema, a música, a pintura etc).
- Um elevado grau de fragmentação. As narrativas são cada vez mais breves; a voz do narrador se divide entre distintas vozes e fontes informativas, entre as quais se destaca a imagem.

- A introdução do jogo com as formas escritas de nossa cultura. Incluem-se muitos tipos de textos [...] mesclam-se gêneros e personagens de distintas tradições e se deixam a descoberto as regras da construção literária.
- A proliferação da paródia, a desmitificação e o humor. A atitude generalizada de subversão humorística se associa com as características anteriores e potencializa seu efeito distanciador (COLOMER, 2017, p. 222).

Pensar de forma tridimensional junto ao levantado por Colomer (2017), no sentido de aportar a respeito da literatura para com o processo de modernização, é pensar que a tríade, apontada por ela, gira em torno de: tendências, problemas e recursos. E de modo específico, no tocante ao pós-modernismo, tê-lo-emos enquanto tendência e, em seguida, categorizado como sua problemática: a pressão dos parâmetros culturais modernos, o contato com a ficção audiovisual e sociedade alfabetizada. E enquanto recursos para estes problemas ter-se-á: ruptura da leitura inocente, paródia e desmitificação, intertextualidade, colaboração texto-imagem, fragmentação e mistura de gêneros e elementos como também jogos com os tipos textuais.

É essa a literatura que não se esgota, que faz com que as crianças e os jovens, enquanto leitores, não se limitem a pensar na arte literária apenas como sendo um meio pelo qual seja possível apreender palavras, mas que seja uma forma singular de fazer com que a tessitura da escrita humana possa ser enxergada, como somativa em sentido: pleno, construtivo, prazeroso diante da modernidade. E desse modo, ter-se-á que a Literatura Infantil, enquanto objeto estético é:

Fruto de um processo criativo, em seu cruzar de códigos e linguagens e que, neste século, já propõe o acaso como princípio construtivo, é um objeto privilegiado. Caracteriza-se num espectro de referências, noções e sistemas de pensamentos que entrelaçam e entretecem a escritura (CUNHA, 2009, p. 35-36).

A resposta que Cunha (2009) nos disponibiliza é justamente da configuração de elementos, os quais construirão um compilado de vários códigos e referências, e estes, por sua vez, auxiliarão na concepção da literatura através do coser valioso dos signos contemporâneos. Com isso, ela acrescenta que:

A forma buscada pelo artista não é apenas essa forma sensível na materialidade dos signos símbolos – no caso da literatura, da materialidade do verbo, mas ao mesmo tempo, a forma do sentido, no arranjo justo das referências, nas explorações e conotações (CUNHA, 2009, p. 43).

Ao partirmos do pressuposto em que é possível enxergar o desenvolvimento daquele que faz uso da literatura enquanto artista temos o tecer do escritor enquanto sendo aquele que produz literatura e que será dado através do bom uso dos signos, bem como a exploração que é possível realizar e reproduz em materialidade de elementos peculiares como verbo. Pensar nesse processo, enquanto produção do que se tem aqui, é dizer que à luz da perspectiva dada pela professora brasileira, sabe-se que características já mencionadas válidas e recorrentes em nossa contemporaneidade literária, enquanto uso, enquanto ferramenta, fazendo com que os signos literários sejam cada vez mais entrelaçados ao contribuir para fazê-lo literário.

Mas, ao nos voltarmos para a estrutura de estudo que focaliza, segundo Cunha (2009), a Literatura Infantil e Juvenil no tocante aos signos, veremos que ao transpor sobre a mesma, não fica difícil perceber como um signo vai se revigorando. Dessa forma, podemos observar o quão significativa é a existência dos signos verbais e não-verbais, posto que, a partir deles, a linguagem vem a adquirir um desvelamento perante a realidade em que estamos inseridos e da qual se faz a literatura atual.

Em conformidade com Cunha (2009), tamanha explosão fez com que especialistas chegassem a considerar o invento da prensa, com proporções antropológicas semelhantes às da revolução neolítica. Trazendo a grandeza dessa revolução atual em que estamos, sua valia também reverbera de forma pungente no que se refere, consequentemente, a três pilares muito significativos de qualquer nação, são eles: o econômico, o social e o cultural.

Será a partir de constatações como essas, que enquanto estudiosos, leitores, escritores ou até mesmo meros curiosos poderemos compreender de forma mais clara os processos que cercam a construção e a dissipação da literatura para esses públicos específicos. Ou seja, ao ter acesso às bases sustentáveis como as pesquisas teóricas, torna-se possível fomentar o fazer literário e enxergar o processo de (des) velamento em que a literatura está inserida e por quais meios se fez necessário o debruçar e, ao entrarmos em contato, evidenciar a compreensão desses meios enquanto constantes, mutáveis, pertencentes à literatura. No livro *A literatura infanto-juvenil vai muito bem, obrigada!*, Gloria Pimentel Correia Botelho de Souza (2006) traz-nos nomes como os de Arroyo e Coelho, cujas contribuições tornam possível desvelar de forma significativa diversas reflexões no tocante ao literário para o público infantil e juvenil.

Ao atenuar o quesito tempo, no sentido concreto da palavra, as pesquisas realizadas acerca da produção, existência e circulação de livros para as crianças e jovens demarcam a década de 70 do século XX como sendo a divisora de águas para as literaturas infantil e juvenil. Ao nos reportarmos ao passar dos séculos, tivemos, conforme as pontuações elencadas por Souza (2006), que, no século XVII, a literatura é vista numa circular que caminha de Shakespeare a Francis Bacon, envolta aos discursos fúnebres, às cartas. Já no século XVIII, a literatura passa a ser nomeada e apreendida como poesia, aos padrões de “belas letras” e, apenas no XIX, temos um princípio de valoração estética.

A autora após deixar claro, na apresentação, a divisão em etapas do que será discutido em cada um dos capítulos, inicia, de fato, o livro resgatando o que vem a ser a literatura comparada, a partir da definição do termo. Mas, agora numa perspectiva direcionada à literatura, enquanto comparada à ideia do cânone, bem como a de estudos culturais, Souza (2006) afirma que

Atualmente a literatura é vista como categoria instável, subjetiva, temporária e intrinsecamente ligada às tendências sociais e culturais de cada época, o que implica modificação profunda nos parâmetros para a determinação do que é literário ou não (SOUZA, 2006, p. 44).

Dentro dessa construção, encontramos as mutações sobre as quais Perrone-Moisés (2016) se debruça a respeito da literatura. Assim, detemos que o tempo acaba por acatar ou reter e passa a importância de um elemento que divide águas, envolto às modificações que sinalizam como sendo também um marcador histórico, por meio do qual se faz a arte, inserido em cenário, como testemunha na construção literária.

O público da literatura infantil e juvenil é aquele que lê o que um escritor-adulto e este último que muitas vezes trará para a sua produção escrita o que tem guardado de mais tenro, seja de sua memória enquanto um ser também criança que já foi um dia, seja por ter ou conhecer crianças no cotidiano, por vicissitudes diversas recontadas por seus pais e tantos outros constituintes e, assim, dá-se o diferencial concernente a essa escrita, distinta das demais feitas por outros grupos de escritores, para públicos-alvo equivalentes. Ou seja, existe um escritor adulto para um leitor criança. Daí, talvez seja cabível pensarmos, de acordo com essa conjectura, de como a criança em si acaba por vir a ser definida.

Como apontamos em páginas anteriores, é válido, sobretudo, acrescentar que ainda em se tratando de infância para o arquitetar literário, valemo-nos, mais uma vez, de Hunt (2010), na medida em que este nos traz, nesse movimento de óticas direcionadas a

pensar sobre a literatura *da* ou *para* criança. O pesquisador britânico reitera a construção ideológica acerca deste enfoque, sendo, para ela totalmente direcionada à produção, seja enquanto consumidor final seja o centro das atenções, enquanto seu mundo será diretamente configurado, seja por imagens ou letras pelo escrito. Dessa forma, portamos que a

Definição de infância muda, mesmo no âmbito de uma cultura pequena, aparentemente homogênea, tal como muda o entendimento das infâncias do passado. Quando se tenta [...] descrever “infância” em qualquer momento, depara-se com uma série de paradoxos. [...] a infância não é hoje (se é que alguma vez foi) conceito estável [...] devemos ser muito cautelosos acerca do descompasso entre as interpretações de um livro feitas quando este é publicado e as interpretações realizadas em outros períodos, com contextos sociais diferentes (HUNT, 2010, p. 94-95).

A definição que pode ser direcionada à infância está ligada às tantas e singulares características e cada uma delas precedentes de valor que as tornam ainda mais somativas, enquanto definição deste determinado público, para além de ser uma mera faixa etária, uma vez que ao:

Esboçar um modelo descritivo do processo circular de transmissão e reação nos três elementos principais – autor, editora e criança - a cada um com seu próprio grupo de influências [...] autores serão influenciados por sua própria infância, pelos livros que leram, por observação de suas famílias, e experimentarão pressões de grupos de leitores adultos, códigos culturais gerais e controles genéricos [...] partirão de alguma ideia sobre o tipo de livro que desejam escrever, mas não sobre o livro em si mesmo (HUNT, 2010, p. 222).

Nesse trajeto de como o livro chega até a criança, retomemos menções antes postas, e que sem dúvidas fazem com que possamos depreender o quanto é válida essa inquietação na busca de compreender os principais elementos que, na maioria das vezes, pode passar como invisíveis. Ao direcionar o foco nos padrões, o autor evidencia a criação e a utilidade de novo termo, para que ao nos referirmos aos pequenos leitores, façamos isso no intento de atender a esse público leitor de forma condizente, muito embora busquemos, mesmo ainda não sendo os que se adequam em totalidade, consubstancialmente, de forma real. É interessante que nos prontifiquemos a entender o que não devemos perder de vista, o que de fato mais importa, que é justamente que “a literatura infantil é *diferente* de outra literatura, e devia ter um tipo *diferente* de crítica e teoria” (HUNT, 2010, p. 269).

Assim, torna-se um tanto quanto válido, como também gratificante, expor de forma teórica a peculiaridade que cerca o ser criança enquanto leitor, uma vez que ao ser pensado junto à perspectiva elencada por Hunt (2010), temos no último conteúdo de seu livro intitulado: “Redefinindo a Literatura Infantil”, cujo ponto de partida é pensar a pesquisa a partir do que é concernente ao próprio do nome, ou seja, do “termo em si mesmo”, que é o infantil. Assim, em conformidade com o pesquisador, os textos, podem ser usados para significar, potencialmente, qualquer forma de comunicação:

No século XX, e cada vez mais [...] no século XXI, a ideia do livro como forma “fechada” será substituída pela experiência multidimensional [...] A literatura infantil, talvez de forma mais óbvia que as outras formas literárias, desde o início fez parte disso – adaptando, refazendo, absorvendo – e foi movida simultaneamente por criatividade, interesse e mercantilismo (HUNT, 2010, p. 287-288).

Vale salientar, quanto ao aspecto de forma mais fechada, que temos um elemento vigorosamente atrelado ao conceber da literatura, que é o fervoroso e tradicional didatismo, este, por sua vez, acaba por ser mantido através de livros, posto que devam ser sempre moralizantes, bem como educativos para os pequenos; muito provavelmente isso se deve ao que esteja agregado ao caráter dos adultos, assim como ocorre geralmente nos livros, o diálogo entre personagens infantis como as crianças-leitoras subservientes à voz adulta no livro.

Ao nos voltarmos à possibilidade de enxergar, de rememorar o que seria a literatura, Coelho (2000) nos faz pensar que, ao remontar o entender que a literatura fez ao traçar seu caminho, este pode resgatar a nuance de que o contexto histórico em que se deu mistura-se e se imbrica com a história da construção da própria humanidade, ao passo da constância, ao passo da evolução humana, como já expomos anteriormente, todavia, a pesquisadora enaltece esse enlace por um viés singular.

Assim sendo, ter-se-á que, enquanto fenômeno visceralmente *humano*, a criação literária será sempre tão complexa, fascinante, misteriosa e essencial, quanto à própria condição humana. Em nossa época de transformações estruturais, a noção de literatura que vem predominando entre os estudiosos das várias áreas de conhecimento é a de identificá-la como um dinâmico processo de *recepção* que, conscientemente ou não, se converte em favor de *intervenção* sociológica, ética ou política

[...] social/cultural/político, hoje em plena expansão [...] atua sobre a criação, quanto ao aspecto ideológico, e não só altera a matéria literária

[...], como transforma a possível *função* do produto literário. Para além do prazer/emoção estéticos, a literatura contemporânea visa *alertar ou transformar a consciência crítica* de seu leitor/receptor (COELHO, 2000, p. 28-29).

Em concordância com essa linha de trajeto histórico e estrutural, tem-se também a presença da pressão do processo, inclusive, ao ser vista como um gênero menor. E ao seguir este sentido, inclusive, temos vinculados ao aspecto de inferioridade e isso, de forma recorrente, acaba fazendo com que a arte literária venha a ser direcionada dentro de um leque de características por meio das quais seja possível, pensarmos e repensarmos a literatura, enquanto estando dentro de um sistema de vida contemporânea pressionado enquanto exigência de uma sociedade complexa e híbrida, que se ancora no virtual pela imagem, pela velocidade, pela superficialidade dos contatos humanos e da comunicação cada vez mais rápida e aparente, acreditamos que a literatura para crianças ou para adultos precisa urgentemente ser descoberta, *muito menos como mero entretenimento*, pois deste se encarregam com mais facilidade os meios de comunicação de massa, e muito mais como uma aventura espiritual que engaje o eu em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções (COELHO, 2000, p. 32).

O intuito de discutir nesse capítulo a existência de mutações ocorre por acreditarmos que a partir do momento em que se busca conhecer os contextos ter-se-á que ao longo do trajeto, a presença e permanência da literatura vão sendo moldadas, até chegarmos atualmente em nossa contemporaneidade; por meio dos estudos propostos por Leyla Perrone-Moisés (2016).

Ao nos amparamos nos ombros de gigantes, acreditamos que no livro infantil, enquanto mensagem entre autor-adulto e um leitor-criança, o ato de ler se transforma em um ato de aprendizagem. Aprendizagem esta que para além do estético, do didatismo, de todo e qualquer mercantilismo ou até como impõe em primeira instância para as crianças, estaria totalmente arraigada ao lúdico. Mas não, a literatura está para arte que faz com que todo e qualquer indivíduo que dela se propõe beber, e diante dela se debruçar, possa ter acesso a uma mescla valiosa de conhecimentos para além da escola ou da idade que se tem.

No início do nosso primeiro ponto, discutimos, dialogamos e confrontamos vários estudos até galgarmos e particularizarmos para o infantil e finalizarmos com nomes como o da Nelly Novaes Coelho (2000) na medida em que nos auxiliaram a compreender os caminhos significativos do macro ou micro com a premissa de pensar que o mutável sempre estará interligado ao humano, ao passo que o humano ao se deparar com realidade

e contexto que estão sempre em oscilações, em constância, estes se constituem através das mais distintas situações e nelas atos e feitos que podem ser vistos como somativos ou não.

Porém, em todos eles haverá a necessidade do (re)inventar, e esse ato é o que é (i)mutável, é ele que se faz e se fez; e prosseguirá junto à humanidade na arte da escrita, na arte da literatura, literatura essa que sofre mutações em todas as suas nuances para alcançar a contemporaneidade.

Portanto, a partir dessas marcas que discutimos sobre esses pontos, que, seguiremos para a contemporaneidade, agora no sentido de evidenciar o escritor André Ricardo Aguiar, que se encontra inserido nesse contexto mutável e contemporâneo e que faz uso desse contexto como também de tantos outros elementos para compor sua obra, e de forma específica, a literatura produzida para crianças e jovens.

CAPÍTULO II: SOBRE A LITERATURA PARAIBANA E A OBRA DE ANDRÉ RICARDO AGUIAR

2.1 A literatura paraibana: breves considerações

A literatura, em sua ampla e significativa dimensão, percorreu caminhos no solo paraibano por meio de grandes nomes e obras, tais como José Américo de Almeida e sua *A Bagaceira*; Augusto dos Anjos, com o *Eu e outras poesias*; Ariano Suassuna e o tão famoso *Auto da Compadecida*; bem como José Lins do Rego desde seu *Menino de Engenho à Usina* e *Os verdes anos*; todos eles trouxeram grandes contribuições à visibilidade da literatura produzida em nosso estado e alcançaram destaque dentro do cenário nacional. Esses autores, sem dúvida, foram fundamentais para a construção da literatura contemporânea. Que faz parte do cânone nacional, e que traz, toda a geração posterior como vamos listar adiante, ficando restrita aos limites territoriais e muitas vezes locais, a exemplo de suas cidades, sequer em nível de estado.

Além dos nomes citados, outra geração foi muito importante para a literatura do estado, a chamada *Geração de 59*, bem como movimentos literários como o *Grupo Sanhauá* e o *Grupo Caravela*. Conforme Cândido (1983):

Em fins da década dos anos cinquenta um movimento intelectual de ampla e profunda significação agita a calma e burocrática província paraibana. Uma penca de excelentes cronistas, poetas, contistas e críticos faz entrada na literatura. Trata-se da chamada Geração 59, Grupo Sanhauá e Grupo Caravela (CÂNDIDO, 1983, p. 113).

A partir de então, surgem outros nomes importantes, a exemplo do poeta Sérgio de Castro Pinto, sendo esse um dos pertencentes ao grupo Sanhauá e que irá contribuir para a construção dessa nova poesia, nova literatura, haja vista que este período, como afirma Barbosa Filho (2001), é

Marcado pelo espírito de contestação, não faltou ao grupo o comportamento anárquico e irreverente, às vezes debochado, característico da época. Exemplo disto, o que não elide os sérios propósitos culturais dos jovens poetas, [...] Marcos dos Anjos, Marcos Vinícius, Marcos Tavares (a famosa “marcaria”) e Anco Márcio, os primeiros integrantes do grupo (BARBOSA FILHO, 2001, p. 254-255).

Com as gerações e os movimentos citados, alguns elementos da estética modernista e da poesia concreta começam a marcar presença na literatura paraibana, a

exemplo do verso livre, das formas vinculadas ao aspecto visual, entre outros. Poeticamente, os grupos Sanhauá e Caravela soavam interessantes por sua dicção mais vanguardista, ao contrário da Geração-59, que aparentemente trouxe um eco tardio da geração 45.

De forma ampla, os movimentos, a criação de grupos, ocorrem em todos os recantos do país, no nosso estado não seria diferente. É importante salientar que a partir da formação desses grupos, surgem muitas discussões como também contribuições; como questionar o que está sendo feito ou o que fora feito antes, refletir e repensar os caminhos pelos quais trafega a literatura.

E de modo geral a criação desses grupos, dessas gerações, subsidiaram concepções acerca de diversos elementos que compõem a literatura, e de modo particular ao direcionar o olhar para a que fora realizada em nosso estado, e teríamos, a exemplo da poética, uma nova poética, de um novo estilo de literatura, uma nova estética literária e assim contar com a afinidade de quem está em seu tempo. Nesse constante mutável e contemporâneo, uma vez que, como nos disse no capítulo anterior Leyla Perrone-Moisés diante das mutações que ocorrem no século XXI, as mesmas ocorrem como possibilidade de enxergar uma literatura, dentro da contemporaneidade, da existência na pós-modernidade, e, por conseguinte, também podem trazer às narrativas a presença da metaficção e intertextualidade e ainda o caráter de ser exigente ao trazer o estético, no sentido de compartilhar e assim tornar visível pela literatura.

Dessa forma, são tecidas as contribuições para o fomento do material literário, para uma produção de literatura, de textos literários para o fortalecimento de vozes num constructo ao ser enxergado como literário acima de tudo. E que, principalmente, do ponto de vista da estrutura estética é texto, e que não é porque é direcionado para o leitor criança ou jovem que pode ou dever ser construído de qualquer modo.

Com isso, temos que tanto a Geração de 59, como Grupo Sanhauá e o Grupo Caravela foram movimentos manifestados em nosso estado, ocorridos em séculos passados, como também a Poesia Concreta que surge no país, mais precisamente em território paulista e que, cada um, em sua medida, foram importantes e contribuintes para que outros movimentos contemporâneos como o Clube do Conto, o Caixa Baixa¹, sejam

¹ O Núcleo Literário Caixa Baixa foi um Movimento literário surgido em janeiro de 2011, por iniciativa dos escritores Roberto Menezes e Jairo César, com o objetivo de reunir a nova geração de escritores em atuação na Paraíba, promoveu saraus, editou revista e agitou a cena literária, a partir de João Pessoa, até novembro de 2012. Ao longo dos quase 2 anos, o grupo passou por várias formações e chegou a ter mais de 20 membros. Nomes como: Ana Apolinário, Bruno Gaudêncio, Bruno Ribeiro, Cyelle Carmen, Fábio

posteriormente idealizados, e possam seguir rumo ao fortalecimento coletivo da produção literária paraibana e assim surgem novas vozes.

A importância do engajamento de grupos como esses agregam caráter de importância no sentido de promover o debate sobre construções literárias, à troca de ideias e da manutenção das obras, que não ficam apenas restritas na mídia livro, mas, para além do livro, da revista virtual, dos jornais, de serem eles meios de divulgação no sentido escrito do novo; e sendo mutáveis, novos grupos surgem dentro de um contexto, de um tempo, de uma história, aparecem não apenas na forma presencial como também de forma virtual, muita das vezes englobando também práticas de editoras para que assim o material produzido seja visibilizado para o contexto da Paraíba como o maior, o do Brasil.

Ainda, como resultado deste período, há o surgimento de veículos para disseminação da literatura, como o suplemento “Correio das Artes”, instituído em 27 de março de 1949, por Édson Régis, existente até hoje. Ele assume um papel singular ao contribuir para a circulação das artes, em particular da literatura local. A singularidade estaria justamente no tocante ao enxergarmos que foi a partir dele, do espaço que ele promove, onde foi e ainda é um veículo de possibilidade de escrita, um divisor de águas para muitos aspirantes a escritor. Ou seja, esse suplemento adquire um caráter de oportunidade, visibilidade para todo aquele que faz da escrita uma ferramenta para manifestar a arte da literatura.

A existência do suplemento “Correios das Artes”, é de fundamental importância, tanto para o estado quanto numa visão sistêmica geral no sentido de que literatura, em quaisquer veículos midiáticos tem de adequar-se ao contexto para que assim seja acessível aos leitores, para formar leitores no sentido de eles saberem o que está se passando em determinada literatura. E o “Correio das Artes” é conhecido por sua tradição, sua prolongação e seu respeito. Ao longo de suas edições, muitos escritores tiveram voz, e puderam se firmar. O suplemento também é um lugar para o debate das ideias, ligadas à crítica da própria literatura. Desse modo, manter essa tradição, e com sensibilidade cria-se um espaço pungente para as nossas letras. Tanto que muitas pessoas se viram

Cardoso, Félix Maranganha, Gustavo Limeira, Janailson Macedo, João Matias, Joedson Adriano, Jô Mendonça, Laudelino Menezes, Letícia Palmeira, Leo Barbosa, Mirtes Waleska, Roberto Denser, Romarta Ferreira, Thiago Lia Fook, Wander Shirukaya (quase todos estão no Instagram ou no Facebook). O Núcleo desembocou num grande número de escritores que tem publicado bem desde então, e também contribuiu para que o diálogo a outros escritores entre antigos e contemporâneos ocorresse. Atualmente, existe um grupo no WhatsApp com parte desses escritores.

estimuladas ao ponto de publicar e se descobrir escritor/a e que também poderiam ter leitores e, assim, alcançar o reconhecimento.

E para além desses aspectos, o “Correio das Artes” adquire também um caráter (de serviço), uma vez que possibilita o acesso à leitura, ao disponibilizar textos e destacar os lançamentos. E são elementos como esses que ao compor uma mídia como essa que se encontra dentro de um jornal e faz com que ele possa ser visto como um patrimônio da Literatura Paraibana. É interessante ressaltar que ao ser premiado a nível nacional, no período da questão do já mencionado Sérgio de Castro Pinto, o suplemento estende orgulho para a Literatura Nacional. O “Correio das Artes” em seu papel de veicular crítica literária, sofre modificação ao longo do tempo, talvez impactada pela mudança que foi ao adquirir a versão virtual. Assim, atualmente, as versões impressa e virtual permanecem em circulação. Com isso, é e continua sendo o limiar de muitos poetas e escritores. É um instrumento importantíssimo para o fomento da literatura e das artes, de um modo geral, dentro e fora do Estado da Paraíba. Não é à toa que ainda esteja atuante desde sua fundação.

E diante desse contexto histórico, em que tivemos manifestações importantíssimas para o fortalecimento da Literatura Paraibana, iremos, por conseguinte e de modo paulatino, deparar-nos com dificuldades, a exemplo das relacionadas à publicação e que serão em certa medida superadas. No entanto, outras surgem e infelizmente vigoram e alcançam o século XXI, alcançando nossa atualidade. A exemplo disso será possível romper, em grande medida, os impasses no sentido de conseguir publicar, com isso, conceberemos, por um lado, de forma positiva, uma efervescência de autores e obras, mas, por outro, a recepção crítica não deu conta dessa produção, até mesmo pelos entraves do processo de distribuição, com editoras locais sem muito alcance nacional. Acreditamos nessa inquietação mesmo compreendendo que autores nacionais e de outras nacionalidades, ao longo de suas produções e reconhecimentos só tiveram seus textos publicados, postumamente.

Em contrapartida, configurada em sua atualidade por autores naturais do estado, bem como pelos radicados, a Literatura Paraibana já se vê inserida em outro cenário, constituído por uma maior circulação e distribuição de obras. Há muitos escritores e escritoras, por exemplo, sendo publicados por editoras de São Paulo. De fato, o eixo Rio-São Paulo continua sendo o espaço de maior divulgação. Como a Penalux e a Patuá, ou ainda a Editora Moinhos, de Minas Gerais e, mais recentemente, temos o avanço com editoras no nosso estado, como a Arribaça, a Escaleras e a Triluna, bem como

apresentando seus trabalhos em meios virtuais, a exemplo de *sites*, *blogs* e redes sociais. Ou seja, os textos circulam com mais facilidade em diversos meios, embora constatemos que a crítica especializada, com raras exceções, ainda não se atentou para eles. A própria Perrone-Moisés comenta sobre ser o tempo o juiz da obra literária, e como os meios digitais são mais velozes que o livro impresso, a dinâmica aplicada parece a mesma, como se houvesse um pedido, para que seja olhado de outra maneira. Em alguns casos sim, mas outros ainda em construção.

Dentro desse panorama de um número maior/de novas publicações, de uma maior circulação das obras, destacamos o nome de André Ricardo Aguiar, escritor dos livros que constituem nosso *corpus*. Com obras em vários gêneros, e destaque para a poesia. No total, são dez livros publicados até o momento, sendo alguns, inclusive, premiados, galardoado de forma local, nacional, chegando à indicação em nível internacional. Temos a versatilidade dirigida à construção dos processos internos, sendo a pluralidade uma das principais características, se observarmos os diversos públicos.

Ao dirigirmos à produção literária desse paraibano, tecemos apontamentos acerca de todos os livros escritos até o presente ano. Todavia, destacamos com mais afinco a literatura direcionada ao público infantil e juvenil, na qual é possível observar a presença do humor, elemento esse que, quando utilizado de forma equilibrada e cuidadosa, pode promover ao público encanto e prazer.

Aguiar faz parte de uma geração de escritores que surge, em especial, a partir dos anos noventa, período em que, após os três movimentos já aludidos apresentou marcas como a da presença de Sérgio de Castro Pinto (poeta), que além de ter integrado um dos grupos, é atuante nos dias de hoje, individualmente. Exemplo disso, em entrevistas, autores como o Aguiar faz alusão de modo recorrente e com apreço à poesia de Casto Pinto como sendo de valiosa influência. Mas, ao retomar o contexto no qual o autor em estudo principia na literatura, definiríamos sua representatividade lírica se constituindo em meio à contemporaneidade. Segundo Barbosa Filho (2001, p. 291), "[...] outros poetas, entre novos e emergentes, estreiam nos anos noventa, contribuindo, cada um a seu modo, para a continuidade e o funcionamento [...] poético local".

Desta forma, ainda nos valendo das palavras de Barbosa Filho (2001), temos na figura de Aguiar, embora sendo um escritor importante e representante dessa geração, em especial do gênero poético. O período em que André Aguiar dá seus primeiros passos é o de

Uma rápida radiografia de um possível itinerário da lírica contemporânea na Paraíba. Umas em fase de consolidação, outras em fase de perspectivas, as diversas vozes poéticas estão aí, entre arrecifes e lajedos, conformando as latitudes espaciais e as longitudes cronológicas, no sentido de garantir a continuidade e o enriquecimento da criação poética local. Criação que constitui um *corpus* logicamente inserido no campo mais vasto da própria poesia brasileira (BARBOSA FILHO, 2001, p. 292).

Dentro desse panorama realizado por Barbosa Filho (2001), depreendemos o quão rico é o território paraibano no quesito produção literária, e em particular na produção poética, e nesse sentido, contribui para a multiplicidade da aclamada literatura no contexto macro do nosso país. E, será, de fato, a partir de contribuições, de investigações como essas realizadas pelo crítico nascido em Aroeiras – PB, que nos auxiliaram a confirmar uma das premissas de nossa pesquisa, que é justamente a de evidenciar a necessidade de se debruçar ao que se produz em terras paraibanas e, junto a isso, poder enxergar uma literatura que é constituída nos mais distintos gêneros literários, para os mais diversos públicos, dentre eles, o infantil e o juvenil. Em síntese, é dentro deste cenário da produção paraibana que iremos, logo em seguida, apresentar André Ricardo Aguiar e a sua obra.

Mas antes disso, é necessário fazer uma ressalva no aspecto publicação: Embora tenha-se editoras locais, e estas por sua vez, não deixam a desejar em nada no tocante ao aspecto de editoração, projeto gráfico etc., todavia, os livros acabam/acabavam circulando apenas no entorno da capital. Outro ponto também significativo é pensar o respaldo de muitos de nossos escritores que para além das locais obtiveram espaço em editoras maiores, a exemplo das do eixo Rio – São Paulo. Mas ao ser posto em equivalência essas duas possibilidades, temos também a presença do advento da internet, que fez com que dificuldades de acesso a obras dos paraibanos, seja feita para criança ou adulto, possa ser adquirida de forma prática e rápida.

Contudo, tendo em certa medida ultrapassado esse obstáculo, e em meio a outras pedras encontradas pelo caminho, ainda assim, é possível evidenciarmos a presença e propagação de nossa Literatura ocupando espaços. Espaços esses ainda tímidos diante a significativa produção. Mas, e se fizermos outro recorte dentro da Literatura Paraibana e buscarmos a Literatura Paraibana Infantil e Juvenil, o que encontraremos? Quais os impasses que ela apresenta? Dentro do atual cenário desse século bem como o passado, ou o antepassado, seria similar as suas dificuldades ou mais severas? As possíveis lacunas para obter resposta a essas interrogações nos provocam inquietações que nos levam ao

ponto de pensar o trajeto que a própria Literatura Infantil e Juvenil como um todo também percorre com dificuldade no aspecto de estudos e pesquisa.

Diante dessas atenuações, como a Literatura Infantil e Juvenil Paraibana pode ser concebida desde os possíveis primeiros registros aos dias de hoje? Como o número de publicação vem sendo avaliado? Quais seriam os motivos por meio dos quais essa mesma Literatura pode se tornar ou não estudada? Antes, ou, inclusive, ser primeiramente lida. (Re)conhecia pelo público local e nacional. Por quais motivos? Muito provavelmente, e levando em consideração as buscas e leituras que estão sendo realizadas, acreditamos que ainda não se tem configurada uma História da Literatura Infantil e Juvenil Paraibana que possa nos auxiliar a compreender e, conseqüentemente, a responder tais indagações.

Portanto, os registros até então acessados e que podem ser comprovados em caráter de publicação nos levam a compreender a necessidade de se debruçar sobre um possível estado da arte, bem como de *sites* de jornais, de editoras, de *blogs*, de plataformas acadêmicas, para que a partir daí seja possível termos com precisão o mapa do percurso que foi tomado por nossos escritores até alcançarmos nossa contemporaneidade repleta de mutação, como bem ilustra Perrone-Moisés (2016) em nosso primeiro capítulo. A referida estudiosa aponta que seria por meio de inúmeras acepções que vão sendo alteradas e com isso os contextos se transformam, a exemplo do momento cultural, que é mutável de forma rápida, da mesma forma que a literatura e por estar incluída num momento cultural de mutação, se sujeita, principalmente no intervalo de tempo que condiz com a virada do século, e junto a esse momento ela caminha sem perder a estrutura, e assim vai transitar entre o livro físico e o digital.

A Literatura Infantil e Juvenil Paraibana em uma primeira camada revela-se com uma referência a partir de Águia Mendes com *O livro do Adivinhão*. E como poucos autores de literatura adulta que migraram para o infantil, como o próprio Aguiar com a produção que recortamos como *corpus*, e Maria Valéria Rezende com o premiado, *No risco do caracol*, ainda assim, é uma área pouco explorada nesse nicho. Uma vez que, há autores que produzem textos para adultos e crianças, outros apenas para um público, e por ser um gênero considerado difícil pela maioria, temos um grupo ainda pequeno que se dedica à produção para o leitor infanto-juvenil. Ou ainda por ser uma literatura difícil de se alcançar, como apontou Ribeiro Neto.

Compreendemos que a Literatura Infantil, de modo geral, por vezes acaba sendo localizada num nicho voltado ao significativo viés da educação, por ações como as oferecidas por políticas governamentais para realizar a compra de livros para bibliotecas.

Mas a política pública existente prima pela obra literária, e nela algumas se insere o aspecto educacional, tangente ao pedagogizante fazendo com que dessa maneira ela acabe por ocupar um espaço que escanteia ou restrinja de modo pormenorizado sua principal característica, que é a da literatura enquanto estética. E, na medida em que a literatura recebe apenas a abertura comercial ou pedagógica, suas nuances acabam sendo veladas, a exemplo da literariedade estética. Desse modo, observar que muita das vezes, algumas obras acabam sendo exacerbadamente vendáveis, alcançando recordes de vendas, mas não ressaltam a literatura enquanto arte estética nas histórias que contam, mas, inevitavelmente transcrevem ou transitam apenas com sentido pedagógico, como em outrora provocou discussões, inquietações.

Ao tocarmos no aspecto de vendas, é interessante compreender ao que tange a composição da crítica da literatura realizada em nosso estado, teríamos que salientar: O que ocorre é que a crítica hoje em sentido de triagem, venda, chegada à escola, a função da crítica está na recepção, e no caso da Infantojuvenil, tangente à pesquisa e quase nunca a outros meios, como ocorre com a literatura dita para adultos que recebe a crítica de suplementos literários e/ou jornais/revistas em suas colunas culturais, intencionando a indicação e venda, que às vezes não atendem a qualidade estética, mas sim comercial. Quem lê crítica (em caráter institucional) além de mestrandos e doutorandos? As feiras literárias, por vezes ao que parece, impulsionam muito mais o consumo de obras. No entanto é interessante também que observemos as funções de cada órgão na sociedade, ou ainda no comércio editorial.

Mas ao apontar a Literatura Infantil e Juvenil Paraibana é importante atentar também que embora concebida, em certa medida, de forma significativa no sentido de produção, através de uma representação por meio de escritores, esse mesmo quadro tende a nos evidenciar uma centelha advinda da existência da disciplina Literatura Paraibana nos cursos de Letras. Esta por sua vez se torna (inclusive) responsável pela apresentação da obra e crítica.

A partir da vivência, é possível ter acesso a visão panorâmica do que foi, e está sendo produzido em nosso estado, e isso nos permite (re)conhecer a dimensão e o potencial estético literário que nos rodeia. Apontar para além do cânone, mas, para esse contemporâneo que produz e está disponível para a troca com o leitor, e que em meio às mutações, como já apontamos no capítulo anterior, podem trazer em seus livros, sejam eles feitos para crianças, jovens e até adultos. Ou seja, seria a disciplina um dos pilares para abarcar autores e, depois disso, para um aprofundamento de obras específicas.

Infelizmente, ao passo que nos deparamos com significativa produção, a mesma não condiz com os estudos analíticos.

Quase não temos crítica, não restrito apenas à literatura paraibana, uma vez que Afonso Romano Sant'anna critica a ausência de críticos literários no Brasil, aspecto que nos leva a compreender que há ausência de leitor literário, ao menos em número considerável, e muito menos divulgação. Mercado editorial e produção não andam juntos. Essa última não é uma questão somente da Literatura Paraibana, mas como um todo. Entrando assim, em discussões como a de que os autores são reconhecidos na maioria das vezes, apenas postumamente.

Na construção dos signos contemporâneos realizada por Cunha (2009), e por meio da qual já fizemos alusão no capítulo anterior, a estudiosa nos mostra desta vez que acreditando na existência:

entre verdades elementares e sentidos elementares, entre as sendas do sonho e a arena cotidiana, há uma celebração da escrita, como fenômeno de linguagem, capaz de provocar a admirabilidade. Portanto, levar à regeneração da sensibilidade perceptiva e, promovendo intercâmbios entre sentimento, o esforço e a razão, configurar, na literatura Infantil, novos horizontes lógicos, éticos e estéticos (CUNHA, 2009, p. 99).

E com essa constatação temos a afirmativa da estudiosa que dialoga justamente ao que condiz com a estruturação de uma literatura feita para criança na medida em que toca em aspectos tão caros ao que compete a produção literária como um todo. E, ao ser infantil, deve contemplar singularmente aos mesmos elementos, e em especial, o estético. Se levamos em consideração o recorte temporal desse trabalho, e colocarmos lado a lado com o que é feito em pleno 2022, temos alguns avanços no tocante à pesquisa, à crítica. Ainda ocorre desproporcionalmente se comparado com o que se publica. Muito embora seja válido salientar que, para se ter crítica precisamos de leitores. Ao seguir esse trajeto, observar também a necessidade de se ter leitores, ao investigarmos a ausência desse leitor, especialmente em espaços de aprendizagem presencial ou virtual, casa, escola, etc.

Entretanto, ao direcionar nosso olhar sobre a importância do componente curricular Literatura Paraibana, e no que pode promover se pensarmos na Literatura Paraibana de forma ampla, esses impasses entre produção e crítica também estão presentes, teríamos a universidade como território propício para repensar o lugar da literatura, especialmente a Literatura Paraibana nos cursos de Letras e Pedagogia, já que são eles responsáveis por formar professores que mediam a leitura com crianças e jovens.

Mas, se ousarmos sermos mais específicos e delimitarmos ao que se produz no estado para o público infantil e juvenil, estaremos diante de uma situação ainda mais reduzida, uma vez que, por ser produzida no nosso estado, a literatura direcionada para esse público em uma concepção mais ampla como a nacional, também sofre com a ausência do olhar atento, analítico, no sentido de ser entendida como uma literatura não séria, a infantil e juvenil produzida no Brasil, ou que estão apenas para o ato de ensinar os bons modos, as cores, os números, os nomes de animais. Mas, não, ela estaria muito além disso. E ao pensarmos que se o que temos de literatura fosse produzida por autores paraibanos e alacanjada pelo nacional como ocorreu com o cânone e com o próprio *Chá de Sumiço e outros poemas assombrados*, teríamos uma mudança considerável de perspectiva.

E ao pensarmos a publicação, porque ela é significativamente distinta da premiação, da academia, e porque a academia, os projetos, trabalhos, estado da arte não condizem com a produção editorial, sequer encontramos um material que norteia algo no sentido de contexto histórico dessa literatura realizada em nosso estado voltada para o cenário da literatura infantil e juvenil. Ao direcionar o olhar para Aguiar como sendo um escritor ainda jovem, logo teríamos como possibilidade enxergar a juventude da Literatura Paraibana e Infantil como um fator que justifica a ausência de obras, bem como de crítica. Para além disso, podemos sinalizar, inclusive, a restrição de acesso a obra e leitura em espaços ditos de aprendizagem. A Paraíba faz parte do Nordeste brasileiro, região castigada em todos os sentidos; se fôssemos mapear alguns razões dessa lacuna na produção literária paraibana iríamos além do geográfico, da crítica ou falta dela, da circulação do que é produzido a duras penas.

O que é possível encontrar, ao buscar se debruçar sobre o literário infantil e juvenil do estado, para encontrarmos nomes e títulos, se ainda ousarmos nos direcionar a uma ótica de recorte maior a nível nacional? Encontramos materiais para utilizar enquanto pesquisa, a exemplo do *Dicionário Nacional de Literatura Infantil e Juvenil Brasileira*, da Nelly Novais Coelho (2000), ou sites de editoras com selos infantis, de livrarias virtuais, ou por meio de palavras-chave, buscar através de plataformas como o *Google* acadêmico, repositórios de teses e dissertações, portal da Capes e dentre outros que são repositórios da pesquisa ou, de forma restrita, ao literário. Mesmo assim, ficamos diante de uma lacuna.

A possível hipótese que tiramos dessa circunstância seria a de que, em certa medida, os obstáculos de produção e de divulgação literários juntos são incomparáveis

aos de estudos teórico-críticos. Ou seja, embora de forma reduzida, se buscar com atenção nomes que sinalizam a produção literária infantil e juvenil, irá encontrar, já no quesito, de retorno crítico, uma quantidade bem reduzida.

Dentro dessa premissa, dessa inquietação, sentimos a necessidade de evidenciar a lacuna existente e que ela, evidentemente, não condiz com a representação em caráter literário, em caráter de estética presente em nosso entorno. A partir da imersão da literatura feita para crianças e jovens em nosso estado, é possível inferir que ela vai sendo tecida, discretamente, mas ao mesmo tempo de maneira laboriosa, posto que alcança o público e até prêmios a partir do valor da escrita enquanto estética, como também o valor no aspecto visual e no aspecto gráfico ilustrado/ilustração. Com isso, acreditamos que se faz necessário debruçar-se sobre o que tem sido produzido nesse contexto paraibano, e não somente isso, mas também buscar o fortalecimento de trabalhos acadêmicos do estado da arte para que o olhar crítico ocorra.

O desconhecimento sobre estudos sistemáticos sobre a matéria faz com que seja possível evidenciar que a Paraíba, quando o assunto é literatura, possui excelentes autores. E não só para o público adulto, para a garotada também. Estão produzindo bons/notáveis textos no gênero. No entanto, é válido salientar que no estado, infelizmente não temos ainda nenhum destaque, nenhuma abertura para que nome de relevância que se dedique exclusivamente à literatura infantil possa vir a ser reconhecido como tal. Desse modo, podemos presumir que seriam diversos os motivos, por meio dos quais teríamos que esse cenário por ser visto também ainda como lacunar. Ou seja, não temos nomes de autores paraibanos que escrevem só para crianças. Digamos que vez ou outra, na medida em que a maioria desses autores comete uma espécie de desvio de percurso, ou seja, interrompe a sua produção regular para destinar um pouco do seu tempo à petizada. E termos, por exemplo: Águia Mendes, André Ricardo Aguiar, Maria Valéria Rezende.

Sem editoras e autores que produzam especificamente e em tempo integral para esse público, é natural que o nível dessa produção não seja ainda o ideal. Para melhorar esse aspecto, ao observar os autores, teríamos que eles, também, precisam ser estimulados para escrever e contar, conseqüentemente, com um meio de difusão eficaz, como uma editora interessada (apta), os pais e a instituição escolar. Dessa forma, acreditamos que seja através da observação dada a esses elementos, que podem ser alterados a configuração desse cenário, bem como a consolidação e uma Literatura feita com estética pela nossa gente, digna de ser lida e estudada pelo mundo inteiro.

Muito embora, estando em meio a inquietações que rodeiam os autores clássicos, compreendemos que quase todos só obtiveram reconhecimento quando póstumo, ou não tiveram ainda. Esse reconhecimento, ao que parece, ocorre indubitavelmente com o tempo e isso é reforçado/posto em caráter de juiz por Leyla Perrone-Moisés.

Com isso, poderemos enxergar a existência de uma Literatura viva, efervescente, premiada e mesmo estando imersa nessas camadas que dificultam o acesso, possibilitou-nos conhecer a imensidão, a diversidade da produção paraibana literária e nela revelou o escritor do nosso *corpus* de pesquisa. Ao partir para o próximo ponto, realizaremos um apanhado acerca do trajeto de vida e, por conseguinte, de sua obra e, assim, possamos compreender de que maneira o paraibano André Ricardo Aguiar inicia seu traço, caminha por vários gêneros, e dentre eles, imprime leveza por meio do elemento do humor, e, fazendo dele seu principal recurso na construção de sua escrita voltada para os pequenos e jovens leitores, a denominada literatura infanto-juvenil.

2.2 André Ricardo Aguiar e a sua obra

Nascido em Itabaiana, aos 24 de agosto de 1969, cidade localizada a noventa quilômetros da capital do estado, André Ricardo Almeida de Aguiar, nome de registro, e que assume por nome artístico André Ricardo Aguiar, chega ainda criança a João Pessoa e, com apenas quatro anos de idade, finca os pés nestas terras, nas quais posteriormente dará início aos estudos e a suas escritas, tornando-se contista, cronista e poeta.

Atualmente, o paraibano encontra-se radicado há três anos na cidade Caxias do Sul, localizada no estado do Rio Grande do Sul – RS.

Nesses últimos anos, em Caxias, contribui com a cena local, participando de antologias. O escritor, assina livros infantis e adultos, atuou como colaborador de suplementos jornalísticos e em revistas e ações vinculadas ao incentivo à leitura. Também é idealizador do “Encontro das Traças”, projeto cultural reconhecido como feira de troca de livros, cujo intuito é promover a disseminação e permutas de livros, com saraus em ambientes abertos ao público em geral, em pontos centrais na capital do estado, uma vez ao ano, em locais diferentes.

Aguiar também é um dos membros-fundadores do “Clube do Conto²”, clube que surge a partir de uma discussão em rede social, inicialmente pensada pelo também

² Vale salientar que a realização desses encontros não está sendo possível presencialmente, uma vez que o contexto no qual estamos inseridos na atualidade não comporta, vivemos uma pandemia devido ao novo

escritor/poeta Antônio Mariano, com a intenção de debate e criação de textos entre escritores, e logo a ideia restrita apenas à rede social adquire corpo, passa a circundar nos cafés da capital, assumindo um caráter itinerante, cuja longevidade perpassa uma década. Dentro deste clube temos integrantes de grande reconhecimento, a exemplo de Maria Valéria Rezende, escritora paulista radicada em João Pessoa – PB, que ganhou nos últimos anos os principais prêmios literários nacionais e internacionais.

Aguiar atuou até a década passada (meados de 2010) como colunista semanal do jornal *A União*, e contribuiu não apenas à publicação literária, à venda de suas obras, mas também por meio de ações culturais, como coordenador de projetos de incentivo à leitura de diversas formas. Sempre que convidado, participa de palestras com temáticas vinculadas às questões que dinamizem o ser leitor, o livro e o prazer pelo livro. O escritor é atuante também no âmbito da *internet*, por meio das redes sociais, de *blogs*, revistas, suplementos e antologias, as mais recentes, a exemplo do *Misterioso Sul*, em 2018, e *Cem anos de amor, loucura & morte*, 2017, ambas no formato impresso. Também contribuiu com o Correio das Artes, Jornal Rascunho, Poesia Sempre, Ficções (Portugal) e revistas eletrônicas como Zunái, Cronópios, Blecaute e Musa Rara. Além de participar de eventos literários como Itaú Cultural - SP e a Flibo Boqueirão-PB, atua também na área de oficinas literárias de haicais e minicontos. Enfim, seja na área de gestão como de produção cultural, na formulação de políticas públicas e agitações culturais, Aguiar contribui de modo incansável.

O escritor paraibano, quando questionado em entrevistas, diz que muito do que escreve vem de sua memória de menino, de leitor, a exemplo de sua vivência com José Lins do Rego, em especial com a obra *Menino de Engenho*; experiência essa que, num misto de ficção e realidade, levou ao cenário primeiro da infância de Aguiar, atrelada àquelas paisagens narradas na obra, e, ao mesmo tempo, fazia tamanho sentido pelo lugar no qual se encontrava, visto que, ao serem narradas, era pinçada a sua realidade de menino.

Diante da construção agrupada a partir desta memória, as primeiras leituras serviram de sustentação para a produção que logo se manifestaria. É formado em Letras (Português/Inglês), porém, antes mesmo de ingressar na Universidade Federal da Paraíba, Campus I, já rascunhava textos, mesmo sem ter a consciência de ser escritor nem de projeção de um livro. Como na tentativa de escrever um texto sem se preocupar com

Coronavírus. Todavia, ainda sobre o “Clube do Conto”, esse por sua vez vigora através de um grupo virtual por meio do aplicativo WhatsApp.

gênero, apenas contar uma história em prosa, a exemplo de enredo em que um macaquinho que viajou o mundo, história essa que o escritor relata em entrevista, como sendo uma de suas primeiras investidas no exercício da escrita narrativa, como também de poemas, ainda com o intuito de imitação do que lia, ou seja, sofria influência dos poetas de seu gosto, e apenas com o passar do tempo, terá a consciência de poeta, de escritor de fato, pois segundo relato do autor, ser escritor não foi algo planejado, mas sim acidental. Desde a infância apreciava os livros, a literatura, mesmo sem compreendê-los em sua totalidade. Sempre se via curioso perante a estante do pai, talvez a responsável por suas primeiras inquietações. Informação muito importante na formação do leitor Aguiar.

Saindo dos dados biográficos do escritor paraibano, concentrar-nos-emos, agora, em suas dez obras publicadas. Três delas são voltadas ao público infantil (duas em prosa e uma poesia), e das três, duas são premiadas. As demais são voltadas ao público adulto, e destas sete, uma premiada, quatro são de poemas, uma de contos e outra literatura de viagem, e a mais recente, de microcontos, via edital.

André Ricardo é híbrido na escrita, caminha pelos mais distintos gêneros e marca cada um com qualidades estéticas já bastante reconhecidas por seus leitores. Traz à nossa Literatura Paraibana zelo, primor, acuidade ao mexer com a palavra, uma vez que, ao transitar por diversos gêneros, faz disto uma característica que o particulariza entre os escritores contemporâneos, deixando, assim, sua marca de um lirismo com concisão.

De espírito irrequieto, é assim que o autor em estudo se define ao ser perguntado sobre suas publicações literárias, posto que enxerga a literatura como um todo, ou seja, tanto a literatura infantil quanto a adulta são vistas com mesmo peso, como sendo ambas iguais no sentido de dedicação e cuidado no processo criativo, e nesse todo ele se propõe a passear pelos gêneros por sentir necessidade interna. Aguiar adota de modo plausível e recorrente a variação criativa de uma área para outra, uma vez que suas obras não sofrem rupturas ao ponto de dominar o código literário ao trilhar todas as possibilidades da palavra.

Nesse sentido, atentando-nos a característica do multifacetado, admitimos que o paraibano não considera distinta ou distante a ação de criar desde o universo mágico da criança por meio de sua literatura infantil até chegar às recentes poesias para os adultos do livro intitulado *Da existência enquanto gato*, primeiro livro monotemático sobre felinos, recente obra individual, um livro de poemas felinos que foi gerado via plaquete, e que ainda está vivendo o seu momento em plena pandemia, ou ainda o recém-lançado, *Ainda estavam lá*, escrito de forma conjunta com Marcio Markendorf e Adriano Salvi,

publicação essa que se deu por meio do prêmio Elisabete Anderle, com a temática do humor em dimensão elevada. E, será por meio do versátil que o paraibano coloca em prática a curiosidade e mantém acesa a busca de expressões que possam ser transformadas de forma concreta em publicações impressas ou digitais. Também, pela Mondrongo, saiu uma obra de sua autoria no mesmo gênero de microliteratura, o *Agulhas no Palheiro*.

Em afirmação dada pelo autor, em entrevistas, temos que ele busca alcançar o público de oito a oitenta anos, isso numa perspectiva que enquanto escritor, seria talvez uma das suas intenções para com o público leitor, e por meio das ferramentas que a literatura possibilita, faz uso hábil da linguagem, promove seu traço com maestria e singularidade. E comprova o que pensa Ribeiro Neto (2015), ao afirmar que é: "fino requinte a poesia de André Ricardo Aguiar" (RIBEIRO NETO, 2015, p. 115).

Ainda remontando ao que diz respeito à poesia de Aguiar, é interessante evidenciar a acuidade que cintila toda a sua produção a partir da escolha dos títulos, os quais apontam, de certa maneira, para seu modo do fazer literário. Toma a linguagem como medida e a promulga em amiúde valor estético. De fato, por meio de sua linguagem, o diálogo entre memória, a construção e a inovação ocorrem. Diante de um anterior Modernismo, Concretismo, que podem deixar vestígios na escrita de todo e qualquer poeta contemporâneo, temos que, ao focar a escrita de Aguiar, tornam-se perceptíveis as marcas de seu lapidar com teor de sutileza ao lidar com a palavra, ora seja para os adultos, ora para as crianças.

A mundividência de Aguiar seria composta a partir de leituras que configuram sua memória de leitor, das quais se obtém um efeito de fagulha, ou seja, os estímulos que em seguida comungam e desembocam em sua produção. Nomes de prosadores e poetas brasileiros como João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira a ícones internacionais, a exemplo de Kafka, Primo Levi, Beckett, ou ainda outros que se encontram até em certa distância do meio editorial, são visitados e revisitados pelo paraibano e, ao somar todas estas leituras, formam a sua construção lírica, que será refletida no manejo com as palavras. O processo criador de Aguiar está ligado ao ambiente, aos livros, aos elos de filmes, até aos meros passeios e encontros pessoais que, por conseguinte, serão lapidadas e passadas para o papel ou para a tela do computador. De acordo com os estudos de Hunt (2010), também esboçados anteriormente, ter-se-á que as construções literárias são advindas ao passo que: "[...] autores serão influenciados por sua própria infância, pelos livros que leram, por

observação de suas famílias, e experimentarão pressões de grupos de leitores adultos, códigos culturais gerais e controles genéricos” (HUNT, 2010, p. 222).

Estas experiências ocorrem acopladas à vivência, ao observar, ao dialogar com pessoas, visto que são constituídas de linguagem midiática e/ou existencial, e será diante destes elementos que temos o nascer do fazer literário, da poesia, uma vez que, em concordância com Bosi (1996),

A poesia, [escreve Eliot], pode ajudar a romper o modo convencional de perceber e julgar [...] e faz ver às pessoas o mundo com olhos novos ou descobrir novos aspectos deste. De quando em quando, ela pode dar-nos uma consciência mais ampla dos sentimentos profundos, ignotos, que formam o substrato do nosso ser, ao qual bem raramente acedemos; porque a nossa vida é, em geral, uma contínua evasão de nós mesmos e do mundo visível e sensível (BOSI, 1996, p. 31).

Amparados nas palavras de Bosi (1996), temos que a poesia de Aguiar, tanto a infantil quanto a adulta, está enquadrada nesta possibilidade de definição poética, tendo em vista que, com o seu manuseio, qualifica e diferencia, como o uso de metáforas, dos recursos estilísticos, as imagens e projeção delas, a musicalidade, a condução em diálogo e de forma salutar do lírico, o poético. E esse ligado a bagagem de leituras, de escritores favoritos, ou que o influenciam como os já citados, João Cabral de Melo Neto e Drummond, para além desses ainda teriam Júlio Cortázar, Jorge Luís Borges e José Paulo Paes.

Ao nos dirigirmos ao gênero poético, esse exige do leitor uma atenção minuciosa, pois traz o transgredir da linguagem; não que a prosa de ficção e demais gêneros não tenham sua acuidade, porém é interessante salientar, conforme Ribeiro Neto (2014), que a poesia é

Esta arte que acompanha o homem antes mesmo de ele aprender a narrar, como nos ensina Octavio Paz, embora seja tão antiga, permanece como uma das mais difíceis artes da palavra. Dificuldade que vem acompanhada do prazer da descoberta das invenções de linguagem que todo poeta propõe (RIBEIRO NETO, 2014, p. 09).

O conjunto da obra que iremos nos debruçar, a partir de agora, será o da produção impressa em livros, e entre eles tratar o *corpus*, uma vez que o paraibano tem, também, uma obra esparsa em outros suportes. Com isso, contamos que a produção literária impressa do André Ricardo Aguiar se constitui da seguinte maneira: *A flor em construção*,

primeiro livro de poemas, lançado pela editora Ideia/JP no ano 1992; o segundo livro, também de poemas, o premiado *Alvenaria*, premiação concebida na categoria poesia, no concurso: “Novos Autores Paraibanos”, pela editora Universitária (UFPB-JP), em 1997; e, rompendo com a ordem, antes do terceiro livro de poesia, temos *Bagagem Lírica*, 2003, literatura de viagem, pela Editora Sal e Terra, escrito em parceria com Margarida Ribeiro. Na sequência, surge a sua primeira obra infantil: *O rato que roeu o rei* (2007), escrito a partir da vivência de Aguiar ainda na Universidade, perante a confecção de um livro artesanal que teria de ser feita para constituir uma das notas da disciplina Literatura Infantil, ministrada na época pela então professora Neide Medeiros. Eis que surge o texto inicial da obra, posteriormente adquiriu forma pela Editora Universitária (UFPB-JP), em seguida reeditada pela Rocco (RJ), em 2007. Vale salientar que essa obra também fora contemplada pelo MEC³, sendo distribuída para todo o Brasil pelo PNBE⁴.

Ao prosseguir a ordem de datas, chegamos ao seu terceiro livro de poesia, agora pela editora Patuá – SP, do editor Eduardo Lacerda, figura que reúne mais de quatrocentos escritores e, entre esses, com a presença significativa de paraibanos. Ainda a respeito deste livro, o qual é uma reunião de poemas de mais de dez anos, após o premiado *Alvenaria*, eis que chega ao ano de 2012, *A idade das chuvas*. Em 2013, André Ricardo retorna para o público infantil com seu segundo livro, *Pequenas Reinações*, que teve duas edições, uma da editora Planeta e outra pelo selo infantil Girafinha da editora Escrituras – SP. Ainda em 2013, pela editora Autêntica – BH, outra obra infantil é publicada, a que se configura, inclusive, a terceira que compõe juntamente com outros dois livros infantis o nosso *corpus*, chamada *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*. Essa obra contemplada pelo PNBE e o PNAIC⁵, para bibliotecas em todo o país, e ainda selecionada para o catálogo da Feira Internacional do livro de Bolonha-Itália. E, no ano de 2016, sua sétima obra, uma reunião de contos, que também podemos chamar de prosa poética ou aforismática/ficções, também pela editora Patuá – SP: as *Fábulas portáteis*, primeiro livro de Aguiar neste gênero para o público adulto.

Nesse percurso, chega-se a mais uma obra para compor a poesia brasileira, publicado em, 2020, com o título *Da existência enquanto gato*, editada pela Confraria do Vento – RJ. E para fecharmos o ciclo ao menos até o presente momento, a mais recente

³ Ministério da Educação

⁴ Programa Nacional Biblioteca da Escola

⁵ Pacto Nacional pela Alfabetização na Idade Certa

obra, a qual nos é apresentada num formato inovador, ao que até então o paraibano havia impresso para o público adulto, com o título *Ainda estavam lá*, Aguiar acaba por nos trazer o recém lançado, conjunto de contos, mais precisamente, microcontos, o lançamento se deu no formato virtual, no dia 25 de maio, do corrente ano (2021), uma antologia de contos, impressa no formato de autopublicação, juntamente com Adriano Salvi e Marcio Markendorf, ganha o prêmio no concurso Elisabete Anderle, através da Secretária de Cultura do estado de Santa Catarina – SC.

Ao buscar caracterizar o manuseio da linguagem para a construção de escrita, o paraibano busca pérolas e causa incômodo ao leitor, para que este possa enxergar o outro lado das coisas. Atentos a esse raciocínio que, em certa medida, evidencia o óbvio sobre o processo criativo, uma vez que, todos que trabalham a linguagem buscam uma visão especial ou tentam fotografar o contraditório como na poesia, mas que isso pode vir a ser reforçado através do termo pérolas, discutido numa entrevista, e que advém do que Ronaldo Cagiano nos apresenta quando faz o prefácio do livro *A idade das chuvas*.

O termo “causar incômodo” pode ser visto de forma positiva, a exemplo do seu *A idade das chuvas*, que é uma síntese de sua poesia, cuja reunião ocorre no período de mais dez anos, tempo considerado necessário para uma maturação poética. Segundo o escritor, ensaísta e crítico brasileiro Ronaldo Cagiano (2012), que escreve o prefácio e traz a metáfora da pérola, que diz muito sobre a singularidade da linguagem, o buscar nas profundezas o brilho que pertence à linguagem, que pode estar escondido em todo e qualquer lugar, uma vez que somos constituídos de linguagem. E para se chegar à poesia, há a necessidade de um processo de escavação, mergulho, e assim encontrar a pérola, ou seja, alegorizar ao sentido da pérola é metaforizar, é buscar uma comparação para depreender o fato de trabalhar a palavra, a linguagem.

Nas obras do paraibano, a acuidade, a dimensão existencial, a ironia, a contundência, o humor, este último, sendo possivelmente o que envolve, em grande medida os infantis, até o momento, ou até os que podem estar por vir promovem aos personagens, inclusive, uma transposição de lugares, como no recontar o mundo dos contos de fadas/do imaginário popular nos seus dois primeiros livros infantis, *O rato que roeu o rei* e *Pequenas Reinações*, o ressignificar de personagens no terceiro infantil, o *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*.

E temos também o enaltecimento de sentimentos em suas poesias, a exemplo do que encontramos em *A flor em construção* e *Alvenaria*. Aguiar ainda mostra maturação poética nas mais recentes obras, como em *Da existência enquanto gato*. E da forma que,

ao nos dirigir aos outros gêneros como o conto, em *Fábulas Portáteis* e o novíssimo, *Ainda estavam lá*, microcontos. Ao situar os livros de Aguiar, é interessante perceber que eles possuem uma organicidade, o cuidado, o manuseio com a linguagem e com os aspectos técnico-composicionais, que talvez sejam estas as possíveis características que conduzem suas obras às premiações.

Após termos elencado, embora que de modo um tanto panorâmico, o que concerne ao teor de escrita do autor em questão e da sua biografia, buscamos ainda apontar, a partir de então de forma mais específica, algumas características do seu fazer poético, destacando alguns falares acerca da escrita de suas obras: três para o público infantil e juvenil e sete para o adulto, como já fora apontado.

Indo por uma linha cronológica, temos as duas primeiras publicações do paraibano, *A flor em construção* (1992) e *Alvenaria* (1997), esta segunda premiada. Dispomos no prefácio de *A flor em construção*, primeira obra de Aguiar, a visão crítica de Hildeberto Barbosa Filho (1992), o qual nos apresenta a obra da seguinte maneira:

Em regra, cultivar a poesia é temerário. Sobretudo quando se é jovem e foi pouco o tempo de maturação na convivência com a palavra poética. Na maior parte das vezes, o risco da publicação implica em efeitos negativos, comprometedores até. [...] comum aos jovens poetas, é a eterna confusão entre poesia e confissão de sentimentos. Por isso, muita linguagem não transborda os limites lacrimais da pura catarse, estreitando-se portanto, no mínimo alcance do discurso expressivo, confessional, sem nada a revelar de intenção e materialização construtivas [...] Não é isto, contudo, o que ocorre com a experiência de André Ricardo Aguiar, com o livro de poemas, *A Flor em construção*, ora publicada pela Editora Ideia.[...] Certos desencontros técnico-estilísticos ou mesmo certas vacilações de ordem linguística, mais ou menos natural em que se inicia, pesa, em contrapartida, na dicção de [...] Aguiar um visível senso de construção poética. Seu verso se organiza com base no substantivo e sua linguagem busca, à maneira de certa tradição moderna, o lado cortante, direto da síntese [...] se trata de um jovem poeta a força de um lirismo objetivo, mentalizado, pensante, conceitual, de viés filosófico e metafísico, atento à singularidade das coisas e do universo [...] As motivações são diversas, devendo-se o motivo amoroso, em especial na segunda parte [...] a par de temas recorrentes, como poesia, a solidão, os conteúdos sociais, enfim, as perseguições metafísicas, o que contamina o lirismo do autor donde resultam certa profundidade e certa densidade [...] imagens, alguns traquejos metafóricos, alguns recursos paralelísticos e, não raro, a palavra certa no lugar certo parecem responder por um desafio poético promissor (BARBOSA FILHO apud AGUIAR, 1992, p. 7- 8).

A partir dessa perspectiva de análise realizada por Barbosa Filho (1992), podemos observar a imersão, embora que inicial, mas ao mesmo tempo precisa que o paraibano

demonstra, e que de forma cautelosa, com as palavras consegue alcançar um resultado satisfatório em sua primeira publicação, com uma poesia com um nível de requinte, com um nível de organicidade.

Ainda nos anos 90, a obra seguinte, também do gênero poesia, *Alvenaria* (1997), trará a presença já de certa maturação, tanto que será agraciada com o Prêmio Novos Autores Paraibanos, conquistando o primeiro lugar. Assim, ter-se-á na figura de João Batista de Brito (1997), crítico de cinema e de literatura, acerca da obra *Alvenaria*, as seguintes considerações:

Quando me vejo na incumbência de emitir opinião sobre poesia que está neste livro, de um autor tão jovem e que já revela tanta familiaridade com o manuseio da palavra. Caminhando por etapas, diria que a minha impressão é extremamente favorável a esta poesia e, na tradição impressionista, me sinto inclinado a elogiá-la sem restrições. [...] as imagens nesta poesia não são propriamente novas, e sente-se perfeitamente as vozes sub-reptícias que estão nela ecoando, sobretudo as locais, de Sérgio de Castro Pinto e José Antônio Assunção [...] as metáforas verbais de \tecer\ e \voar\, com suas implicações isotópicas que perpassam o livro inteiro, são velhas e na maioria dos livros de poesia conhecidos, estão cansadas de uso, esgotadas de exploração, rogando aposentadoria. Ao recorrer a elas, o poeta corre o risco de chover no molhado do lugar comum, e não dizer nada novo. Quantos livros de poesia hoje em dia não nos chegam às mãos, que não fazem outra coisa se não puxar o interminável fio retórico desses novelos que são \tecer\ e \voar\, ou enfim, outros de igual recorrência [...] de tal modo que nós leitores de poesia, às vezes nos surpreendemos pensando se não seria apropriado uma interdição legal dessas imagens em todo território de língua portuguesa [...] o que nos impede de formular o decreto proibitivo, em pensamento que seja, é a possibilidade, sempre existente ou ao menos sempre acreditada, de alguém recorrer a essas isotopias envelhecidas com o talento teimoso de rejuvenescê-las de alguma maneira. Se não me engano no meu julgamento de primeira impressão, parece que André Ricardo Aguiar detém esse talento [...] sugiro que leiamos com atenção esse *Alvenaria*, de várias maneiras um livro compensador (BRITO apud AGUIAR, 1997, p. 7- 8).

Nesse segundo livro de poesia, temos a reafirmação de que os passos dados na obra anterior seguiram um caminho exitoso, na medida em que temos ressaltado, que o paraibano sabe o que está fazendo e tem a noção do trabalhar poético que adquire a dignidade do elogio, uma vez que mesmo tratando de temáticas por meio de ferramentas comumente utilizadas, através do fio retórico que segundo Brito (1997), traria termos recorrentes, mas, dentre tantas particularidades, fica-se diante de um processo de acuidade realizado de forma hábil pelo escritor, e que pode ser notado por meio de um olhar atento

do leitor, assim possibilita o enxergar, e o deleitar com a linguagem literária/poética do Aguiar.

Antes de nos dirigirmos a outra visão sobre a escrita do paraibano, é interessante acrescentar que a construção do olhar crítico é um viés entre tantos que envolvem todo e qualquer livro que atende a alguns critérios ou que lhe conferem um determinado efeito organizacional-estético. Todavia, é a partir desses distintos pontos de análise crítica por meio dos quais podemos nos deparar com formas múltiplas, por artifício das quais se torna possível enxergar a estética de uma obra e os vários caminhos que a liberdade da literatura pode propiciar.

Ainda sobre André Ricardo Aguiar e *Alvenaria*, teremos por meio das palavras do crítico, também paraibano, Barbosa Filho (1999), evidenciando o vencedor do concurso *Novos autores paraibanos* do ano de 1997, posto que, constituído uma obra detentora de um caráter com cuidado literário em sentido de continuidade, dado quicá a obra anterior a reafirmar uma feliz estreia no universo literário paraibano, especificamente da poesia, assim é possível constatar que, conforme Barbosa Filho (1999):

O jovem escritor [...] sinaliza para a continuidade de sua poética, com [...] *Alvenaria*, de 1997. A exemplo da coletânea anterior, *A flor em construção* (1992) [...] já indicia algumas matrizes do seu procedimento lírico a partir mesmo da própria expressão do título. *Alvenaria* significa [...] a arte de manipular as pedras, de trabalhar a argamassa no sentido de construir objetos sólidos. Utilizada metaforicamente para nomear este conjunto de poemas, tende a remeter para o artesanato das palavras, suas ligações geométricas, seus atritos propulsores de ritmos e significações inusitadas [...] reside nesta concepção artesanal o ponto de partida básico do processo lírico, na poesia de André Ricardo Aguiar [...] embrionária em *A flor em construção*, como que se cristaliza, ao abrigo de uma consciência poética mais madura, na maior parte dos textos de *Alvenaria*. Quer seja no âmbito dos recursos técnico-literários, quer seja na fatura estilística, presenciamos, amiúde, o valor de elaboração, a marca da carpintaria, a alvenaria mesma dos vocábulos. *Alvenaria* muito mais que alquimia, na medida em que esta aponta para o mágico e o delirante enquanto aquela, para o lógico e matemático (BARBOSA FILHO, 1999, p. 158).

Pela ótica de Barbosa Filho (1999) segue em certa medida a leitura realizada por Brito (1997), todavia, na construção deste temos um direcionamento apenas à *Alvenaria*. E ao nos atentarmos à ressalva do primeiro compreendemos um comparativo entre as

duas primeiras obras poéticas aguianas⁶, uma vez que em poucas linhas o crítico consegue evidenciar aspectos singulares de ambas as obras.

Antes de falarmos sobre sua terceira obra poética, é interessante mencionar que ao seguir o sentido cronológico, o escritor paraibano lança no ano de 2003, em coautoria, um livro em caráter de diário de bordo chamado *Bagagem Lírica*, no qual apresenta desde seu título a premissa confessional feita acerca de uma viagem realizada a Portugal. Escrito em formato de diálogos, com transcrições banhadas por um lirismo que pode provocar no leitor para além de um narrar cuidadoso em cada detalhe a cada local visitado pela dupla de escritores, mas que por meio dessa perspicácia tende a provocar um efeito de câmera com o *zoom* em execução, ao passo em que vão apresentando os lugares, de forma tão descritiva e assim o leitor tende a imaginar estar juntamente com esses narradores a desbravar a terra portuguesa por meio das páginas dessa obra.

A próxima obra escrita, na poesia adulta, será *A idade das chuvas*, lançado no ano de 2012, pela editora Patuá – SP. Nessa obra, concebida a partir de um gestar que durou mais de dez anos, houve um processo de grande maturidade, prontamente aguardado pelo público. Segundo Reynaldo Damazio (2012), em trecho das orelhas da *A idade das chuvas*, constamos que:

Os poemas de André Ricardo Aguiar se fazem dos resíduos das coisas e dos seres que transitam por essa frágil “bolha” chamada realidade. São versos mantidos em constante tensão e as imagens entalhadas com esmero nos ensinam que as linhas retas não resistem ao olhar transgressor da poesia, que “rumina a escuridão”. Como um “fauno entre riscos”, o poeta busca a “palavra acesa”, para além do labirinto dos dicionários, deixando cicatrizes na página em branco. Não é simples “viver o caos” ou rasurar o mundo, transformando a experiência movediça em metáfora, mas André Ricardo não se intimida diante do abismo e salta com a mesma voracidade de Ícaro.

Em conformidade com as palavras de Damazio (2012), entendemos que o escritor demonstra que a semente lançada em *A flor em construção* penetra em solo fértil, e passa logo em seguida pela *Alvenaria* e adquire a maturação necessária e assim com o transcorrer do tempo necessário para que *A idade das chuvas* viesse. Nela encontramos o uso dos elementos estéticos como a figura de linguagem metáfora, utilizada de modo cabível e em diálogo com os mais diversos elementos, sejam eles sentimentos, objetos ou

⁶ Denominação utilizada nessa pesquisa para se referir a produção (poética/literária) escrita pelo paraibano André Ricardo Aguiar;

até mesmo figuras da mitologia para descrever com sutil audácia a poesia. Ou seja, dito de outro modo, observaríamos o visível senso de construção poética e uma concentração maior na linguagem substantiva, seriam essas algumas das principais características, em conformidade com Barbosa Filho, que ecoam nos textos poéticos de Aguiar. Ainda ao que tange à escrita deste livro, o poeta Sérgio de Castro Pinto (2012) comenta: “Sou um leitor voraz e veraz da poesia de André Ricardo Aguiar. Poesia que provoca surpresas e perplexidades”; comentário esse localizado em orelha da obra e, que posteriormente adquire mais densidade, quando o autor do livro *Zoo Imaginário* acrescenta em ensaio intitulado “Imaginação e construtivismo em André Ricardo Aguiar” quando nos diz que:

O crítico e ficcionista piauiense Assis Brasil situaria [...] Aguiar entre os poetas que cultuam a imagem, entre os que elegem a metáfora como pedra de toque dos seus poemas, quase todos comprometidos em estabelecerem um elo, uma aproximação das coisas e dos seres aparentemente distantes, díspares entre si [...]. Na poesia de André Ricardo Aguiar, a imaginação passa pelo crivo do construtivismo, mas não a ponto deste último embargar a sua autonomia de voo e de diretrizes próprias. Com efeito, longe de se constituir num voo cego, sua poesia é monitorada pelo radar da linguagem, tal zelo com a palavra, com o vocábulo, na medida em que lança mão da sutileza, da ambiguidade (CASTRO PINTO, 2020, p. 157-158).

Diante dessas duas óticas dadas pelo poeta Sérgio de Castro Pinto, na primeira centrada no agrado que propicia a leitura da poesia construída por Aguiar, e na segunda os motivos pelos quais muito provavelmente seria possível categorizar a valorização dos elementos composicionais da linguagem, da estética, que ao serem manuseados nas proporções devidas resultam em poemas (re)pensados através do capricho, da tessitura literária contemporânea. Ainda sobre esta obra, quem nos fala é o escritor e poeta paraibano Antônio Mariano (2012), que sinaliza através de sua interpretação, de sua leitura contida em uma das orelhas da obra, e nos diz que:

Até nos trazer este *A idade das chuvas* quinze anos depois daquele feliz *Alvenaria* [...] a leitura de *A idade das chuvas*, do primeiro (duelo) ao último poema (legado) me trouxe a certeza de uma espera compensadora. Uma alegria extática que nos força a calar, respirar fundo e planar sem rumo quando impera o desejo de verbalizar. Convicção e confissão de estar diante de um educador de sentimentos que tanto nos acrescenta com sua força poética. Preservar a sua poesia como forma de exposição racional foi um desafio que a custo me impus para não quebrar este encanto.

Ao levarmos em consideração o elemento tempo como sendo significativo, ou até mesmo necessário para que a realização de um processo criativo seja sinônimo de êxito, e nesse sentido, o recorte apontado pelo também paraibano que atualmente é idealizador e condutor do programa semanal *Tome poesia, tome prosa*, via *Youtube* Antônio Mariano traz esse tempo espaço como um fator essencial ao viabilizar a essência que compete a caracterização da literatura enquanto trabalho, dedicação para realizar de forma prazerosa a construção da poesia para deleite, para o leitor. A publicação dessa antologia também recebeu atenção do professor, escritor e crítico Hildeberto Barbosa Filho em um ensaio cujo título é “Poesia de menos e de poucos”, publicado pelo *Jornal Contraponto*. Nesse texto, Barbosa Filho evidencia o viés da peculiaridade e da transparência utilizada pelo paraibano para com o fazer literário-poético, como podemos confirmar no excerto abaixo.

Vejamos:

André Ricardo Aguiar, com *A idade das chuvas* [...] parece desenvolver uma poética do olhar na convicção de uma “transparência impossível” da linguagem. A vertente que se cultiva, nesse momento de maturação lírica, assenta suas raízes numa tradição construtivista que faz da palavra, sobretudo em seus impasses metafóricos, o núcleo concreto do poder descritivo e sugestivo que impera nos poemas [...] ofertas semânticas que atravessam a geografia textual, a exemplo da reflexão acerca da infância e do amor em seus contornos eróticos, diria que se sobressai, nesta refinada dicção, uma espécie de empático bestiário [...] assim como o “claro enigma” da própria expressão poética [...] traço estilístico já habitual [...] o inseri perfeitamente no território artístico dos herméticos, típico da poesia moderna e contemporânea, em sua rica diversidade safra [...] sentido de economia, concisão, exatidão e leveza enquanto virtualidades do discurso poético. [...] assegura a André Ricardo Aguiar, este itabaianense humilde e silencioso, lugar merecido na vasta topografia da poesia brasileira atual.

As caracterizações expostas por Barbosa, desta vez sobre o *A idade das chuvas*, nos auxilia a dialogar com o texto de Alfredo Monte também sobre o *A idade das chuvas*, temos um direcionamento da escrita do itabaianense ao partir da premissa da adjetivação, que é tecida e reverenciada como sendo uma Inteligência Lírica. Com isso, Monte (2013) aponta que André Ricardo Aguiar

Revela-se uma raridade: poucas vezes vi inteligência lírica tão notável [...] lírico no mais intenso sentido da palavra, ainda que ele (como tantos na pós-modernidade) se valha da ironia, dos jogos com os significantes da palavra; ainda que tenha consciência aguda e da linguagem e de suas crises. Nos momentos mais plenos (e eles pululam) dos 73 poemas de

A Idade das Chuvas, fica-se assombrado porque, com os meios mais comuns e corriqueiros do fazer poético, ao alcance de qualquer praticante fortuito ou dedicado — o ritmo e as figuras de linguagens básicas [...] Aguiar consegue extrair imagens de cabal, quase aterradora, precisão, como um cirurgião operando na página, com um mínimo de recursos [...] resgatando relances e percepções moribundos para a vida. Por falar em página, não há praticamente uma, nesse inspirado e invulgar *A Idade das Chuvas*, em que não encontremos o momento “vivo” que descortina a exatidão quase inacreditável do lirismo do seu autor [...] Se no dicionário, a palavra “entra nos teus brios/de represa”, ao ser manejada pelo exímio Dr. Aguiar [...] cirurgião de uma especialidade em que a perícia e a delicadeza têm que operar com os instrumentos do assombro tanto quanto com os desalinhos das contingências, [...] é até pecado extrair versos lapidares, pois eles são o que há de mais vistoso nessa disciplina da inteligência poética extrema [...] poesia que espacializa seres e afetos [...] Até a memória se objetifica em espaço, no caminho mesmo do seu processo [...] Não saberia dizer a quantidade de seres e coisas que são redefinidos pelo justo cálculo verbal de Aguiar: fora os gatos [...] caracóis, peixes, pirilampos, pássaros, o cupim; não menos, os gestos do amor e os jogos de sensualidade [...] lirismo exato a nível quântico de *A Idade das Chuvas* mostra que tudo à nossa volta ainda está à espera de ser recodificado pelo poeta legítimo.

Após três obras poéticas adultas e duas infantis em prosa, Aguiar lança um livro de poemas para o público infantil que tem como mote o medo de assombração. Livro que faz um processo de ressignificação, ou seja, dá um novo significado aos personagens assombrados e propicia ao leitor uma surpresa com susto/riso a cada poema lido. Segundo as palavras de Rosa Amanda Strausz (2013), situadas na contracapa da terceira obra infantil, afirmam que:

Chá de sumiço e outros poemas assombrados provoca arrepios. Mas não são de medo e sim de puro prazer. André Ricardo Aguiar joga com as palavras como a criança grande e culta que é. No texto, o cronista – bom observador do cotidiano – junta-se ao poeta, e o resultado é um apanhado que transforma situações terríveis em deliciosos jogos de linguagem. É livro para quem gosta de espantos – e o maior de todos eles é ler esses pequenos poemas e descobrir novas e inusitadas facetas para nossos medos infantis (STRAUSZ Apud AGUIAR, 2013).

Diante do que já foi dito das quatro obras poéticas, é importante retomar à informação de que duas foram detentoras de prêmios, *Alvenaria* (Novos poetas paraibanos) e *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (PNBE e PNAIC). A primeira tendo sido publicada por uma editora local fez com que, de certa forma, o livro se limitasse àquela região. Diferentemente do que aconteceu com *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, que fora publicado, como mencionamos, por uma editora de dimensão nacional, com isso, o livro além de conseguir respaldo em nível nacional, foi

contemplado com programas do governo (PNBE e PNAIC), bem como ainda alcança indicação ao prêmio de nível internacional.

Para além das premiações arrematadas, o *Chá sumiço e outros poemas assombrados* foi adaptado musicalmente. Temos, 13 (treze) dos 25 (vinte e cinco) poemas que constituem o livro, sendo trabalhados pelo viés musical, através do artista Paulo Bi, natural do Rio de Janeiro. O resultado dessa roupagem que o *Chá* recebeu ficou registrado no programa *Música Animada*, programa que oferece ao telespectador, ao ouvinte e ao internauta, uma programação com uma série de *shows*, nos quais grupos realizam apresentações numa perspectiva infantil, divertida e lúdica. Dentro dessa série, teremos um dos *shows* com a apresentação do artista carioca, intitulada: “Tocando o Terror”, e é desde o título que a brincadeira já demarca o território e o diálogo entre escrita e música que caminham de mãos dadas, e em sincronia o *show* vai do medo ao riso.

Essa programação tem a realização da TV Brasil. E demonstra o quão significativo podem ser encontros como esse, entre distintos tipos de mídias, uma vez que possibilitam que a Literatura Paraibana como a que é feita pelo Aguiar seja acessada por mais pessoas, mais leitores, a partir de outro formato. A apresentação está disponível e pode ser facilmente encontrada através da comunidade *YouTube*. Vale salientar que ao direcionarmos o olhar para o processo de adaptação que recebeu a obra, pelo viés da música, por um artista que vive em um dos grandes centros do país, como o Rio de Janeiro - RJ, isso faz com que a dissipação da arte literária em diálogo com a qualidade da musicalidade e uma cenografia adequada, possibilitem um maior alcance da obra, oferecendo uma maior visibilidade para a Literatura Paraibana. Assim reforça Colomer (2017), quando nos direciona e aponta para:

[...] O uso de múltiplos recursos materiais acrescentou-se, assim o uso da imagem para construir as histórias de uma sociedade que joga com os elementos, que faz uma chamada ao consumo à atração pelo livro como objeto, à participação do leitor em todo tipo de interações diferentes da tradicional [...] um compêndio da mistura de gêneros, apelos e referências culturais compartilhadas, fragmentação das unidades narrativas e ritmo vertiginoso que nos mostram um tipo de ficção – literária, televisiva, cinematográfica [...] familiar aos meninos e meninas [...] um jogo de cultura exacerbado (COLOMER, 2017, p. 221-222).

Ao seguir a temporalidade da escrita do paraibano, agora alcançamos o primeiro livro de contos publicado para o público adulto. E será pela análise de Andressa

Barichello (2020), autora de *Ter a Escrita*, Patuá, que iniciaremos nossa incursão às *Fábulas Portáteis*, que tivemos acesso, e que nos diz o seguinte:

Em *Fábulas Portáteis* [...] Aguiar dá preferência ao ambiente da casa e as pessoas comuns e seus conflitos cotidianos, o que nos permite a sensação de familiaridade mesmo diante do que por vezes tangencia o bizarro [...] Histórias sem heróis e feitas de personagens que buscam sobreviver ao mesmo tempo em que denunciam seus fingimentos; mágicos a ensinar os próprios truques, na aposta de que assim se repliquem e sigam adiante [...] fábulas que entregam e seguem adiante: o elemento fantástico e sedutor fica por conta das metáforas construídas por André Ricardo com a argúcia dos contadores de histórias [...] capazes de prender a atenção da plateia [...] a atenção leitora em narrativas que transportam para a palavra escrita o magnetismo das histórias escutadas; pelos olhos se requisita também os ouvidos de quem lê [...] fábulas contemporâneas que, depois de lidas, ficam em nossa memória e dão ao leitor o privilégio de poder contá-las aos outros [...] Capturados em sua teia tecida com paciência, somos levados para dentro da casa [...] espaço privado e preferencial que encerra seus moradores, mantendo-os distantes dos outros, mas especialmente de si mesmos. Entre a casa e a clausura, um clima de suspense faz-nos companhia em cada página [...] constrói seus contos-fábula com a sagacidade que é característica de seus microcontos, sabendo dosar a porção em cada caso. Flertando com o terror [...] requisita nossas partes mais adultas e mais infantis e desnuda as muitas “fórmulas do egoísmo” sobre a qual construímos “a grande fábula” cotidiana; a fechadura pela qual espiamos o mundo [...] A liberdade perdida, a cidade perdida, os vínculos perdidos. A igualdade que nunca existiu. André[...] toca, como quem fura uma bolha de sabão, essa ilusão de que fazemos parte [...] talvez, a ilusão constante de que saímos do lugar [...] a característica de toda boa leitura é [...] permitir que voemos longe [...] sem sairmos do lugar [...] Um sopro de vida portátil: eis uma boa definição para o livro *Fábulas Portáteis*!

A partir do exposto por Barichello, notamos que o tratamento dado por ela sobre a compreensão do *Fábulas* ocorre numa ótica que destaca o conjunto de contos do paraibano, por um princípio de observação das coisas inusitadas com o cuidado e o êxito tanto pelas escolhas de forma intimista, das coisas que compõem o universo corriqueiro com um toque de fantasia quanto pela forma utilizada para realizar a configuração de um universo novo com organicidade.

Ao prosseguir com olhares sobre as ficções desse livro de contos, agora através de um texto publicado no jornal “A União”, de 26 de novembro de 2016, vem como matéria, e que tem por título: “Bazar das estranhezas”, “André Ricardo Aguiar explora o humor filosófico e *nonsense* nos contos de “*Fábulas Portáteis*”, o livro em voga teve também a oportunidade de ser lançado em São Paulo. O texto de William Costa (2014) traz que:

Os contos, minicontos [...] de *Fábulas portáteis* devolvem ao leitor as estranhas e maravilhosas sensações oriundas das primeiras experiências de leitura de obras de ficção, ocorridas, no mais das vezes, na infância. Impossível não rememorar as histórias, ou contos de fadas, como também as narrativas infantis mais sofisticadas [...] há inversões explícitas [...] Aguiar faz releituras surpreendentes, e sem esconder o jogo, de contos clássicos [...] referências ao universo infantil prosseguem com textos que falam de casas nas árvores, roubos de anões de circo etc. [...] As tantas casas das narrativas [...] tomadas ou assombradas, funcionam como representações de laços de família, ou de realidades subjetiva dos personagens [...] Ricardo é um observador perspicaz das relações entre as pessoas, e destas com os objetos que as circulam e com quais elas se relacionam [...] Como um mágico legista, o escritor disseca sofás, despertadores, ovos, camas chuveiros e escadas rolantes, revelando mecanismos, funcionalidades e sentidos que escapam à lógica comum [...] casas, prisões e repartições [...] podem ser metáforas, e refletir tensões cotidianas [...] tornam-se claustrofóbicas como se fossem cavernas assustadoras [...] De seu surrealismo engraçado ninguém escapa, nem a morte, que embora trivial, no fim acaba por surpreender [...] imaginação nonsense, divertida e sutilmente irônica do autor não tem limites [...] a maneira criativa que André Aguiar torce e distorce o tempo [...] uma bem-humorada crítica à burocracia, à opressão. Seu olhar de menino transforma em magia a precária condição humana [...] sem olvidar da metafísica.

As releituras, os objetos, as pessoas, as personagens e suas relações e elementos que compreendem o fazer ficcional ganham a cena, ou melhor, as cenas, nos mais distintos níveis de imprevisibilidade. Metáforas enlevadas por um surrealismo cauteloso e cômico na Literatura Paraibana na construção contemporânea do conto brasileiro.

E assim como no conto, Perrone-Moisés (2016) aponta que a literatura em si será sempre advinda de outra que alimentou. A visão do que é novo como a autora bem diz, e que ocorre em meio a nossa contemporaneidade parte justamente da: [...] “existência de livros que se nutrem quase exclusivamente de obras anteriores [...] que ficcionalizam a própria literatura ou a biografia dos escritores canônicos. Se o objetivo dos modernistas foi a ruptura com a literatura do passado, a prática de muitos escritores atuais tende a ser uma *releitura* ou uma *reescritura* do passado a literatura” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260).

Já em “*Um elogio da leveza*”, por meio das investigações realizadas pelo professor e escritor Expedito Ferraz Jr., em 25/09/2018, também sobre as *Fábulas Portáteis*, de André Ricardo Aguiar, nos convida a conhecer essa coletânea de contos a partir de comparativo com as lições de Calvino e sinaliza que:

Fábulas portáteis, do paraibano [...] trouxe à lembrança, mais de uma vez, a primeira das lições de Calvino [...] como as demais qualidades ali destacadas [...] um *efeito* a ser construído a partir do trabalho que se desenvolve sobre o texto [...] tendo me ocorrido a associação, me propus ler os contos de André Ricardo na chave desse *elogio da leveza* [...] as *Fábulas* já estão, desde a capa [...] definidas por esse estranho e sugestivo atributo: *portáteis*. O título [...] parece brincar de se fingir redundante [...] o adjetivo em seu significado primeiro [...] como qualidade do que se pode transportar sem esforço [...] como atributo físico do livro impresso, que é a mídia [...] em que se veiculam essas narrativas, será difícil imaginar quaisquer outras fábulas que não tivessem essa mesma característica [...] é também um convite para que *transportemos* a linguagem (portátil que é) para outros territórios [...] a metáfora é ela mesma *transposição*, *mudança de lugar*, é que nos valem aqui do sentido figurado em que se costuma falar de coisas que *se levam na memória*. Assim, serão *portáteis* os contos que forem *memoráveis* – os que pudermos trazer conosco – o que atualiza e inverte [...] se no universo da mercadoria, o portátil é também frequentemente mais frágil e descartável, quando se trata de narrativas, o que se pode levar é precisamente aquilo que permanece, que sobrevive ao tempo [...] assim à poética de Calvino, para indagar dos meios por que André Ricardo opera, em seus contos, a mencionada “subtração”, para alcançar a leveza que desde o título [...] há uma espécie de pequeno inventário [...] definições criativas de coisas, como que arroladas arbitrariamente [...] se interpõem às narrativas, enfeixando-as em pequenos conjuntos [...] ao tempo em que prenuncia a dominância dos espaços domésticos e da atmosfera familiar nos contos que a sucedem, inaugura o tom de liberdade poética que marcará a construção de todo o volume [...] na estrutura resultante [...] num contraponto com o *peso* das relações humanas [...] figurar como uma imagem-síntese de leveza e movimento [...] passagens associáveis ao que Calvino chamaria de *subtração do peso*, seja no plano ficcional [...] ou no nível da expressão. Nas *Fábulas* [...] a leveza transita sem aviso entre o concreto e o abstrato, entre o literal e o metafórico [...] no domínio dos seres que não têm peso [...] dimensão que se pode chamar de *metafísica* nessa figura da leveza. Por vezes, as coisas surgem subtraídas de suas funções utilitárias, destoando de uma possível representação convencional da realidade [...] Privadas de suas funções [...] libertam do sistema de relações lógicas a que deveriam estar conectadas, produzindo certo efeito de perplexidade [...] refletindo o descompromisso desse gênero [...] com aquilo que Calvino descreveu como um peso a ser evitado. [...] Outro recurso [...] é o humor, que descontra a leitura e desobriga o leitor, ainda que momentaneamente, de graves exercícios de racionalismo e de argumentação [...] costuma abolir, ou pelo menos atenuar, certa pretensa profundidade do discurso literário, sempre carregado de verdades para nos dizer. Nas *Fábulas* [...] o riso do leitor será conquistado através de movimentos distintos em graus e tonalidades, que vão da leve ironia ao humor trágico, e desse ao mais cortante sarcasmo [...]. Dos nomes próprios às situações cômicas e à intertextualidade burlasca [...] atmosfera *nonsense* da narrativa.

Após o estudo realizado por Ferraz (2021), no qual, a leveza e o riso estariam direcionadas ao diálogo com as lições de Calvino e assim seriam evidenciadas como as principais nuances que ilustram a literatura que mapeia essa obra, teríamos que os seus contos dessas *Fábulas* talvez constituíssem como principal característica, que o difere dos demais livros, pelo mesmo ser o único livro de contos do autor, só desse gênero, o que acaba por levar para além desse aspecto, que nele escapa, que sobressai em teor de organicidade literária, podendo ser ainda enxergado como um conjunto com predominância para o gênero fantástico, como já aludimos, ser a única incursão do paraibano nesse quesito.

Na ótica do poeta, mais uma vez presente Sérgio de Castro Pinto (2020), agora ao falar sobre a obra do André Ricardo intitulada *Da existência enquanto gato*, publicado pela Confraria do vento, através de observações pinçadas de modo assertivo pelo professor entramos em contato com uma interpretação fomentada em caráter de ensaio e intitulada, “A poesia de André Ricardo Aguiar”,

Acompanho o percurso ascensional do poeta. E digo ascensional porque ele se supera e nos surpreende de livro para livro, a exemplo do que ocorre neste *Da existência enquanto gato*, cujos poemas ambíguos, cheios de argúcia e astúcia, lembram os autênticos felinos, além de nos afigurarem como verdadeiros *pulos do gato*, tal o desempenho, o engenho e a arte do faro de [...] Aguiar no construto de cada um deles [...] a imaginação passa pelo crivo do construtivismo [...] é monitorada pelo radar da linguagem, justamente para evitar o voo cego, errático, meramente aleatório, que teria tudo para converter os seus poemas genuínos *sacos de gatos* [...] para conceber um poema de extração metalinguística, o eu lírico estabelece um cotejo entre o próprio poema e o fato, realçando a semelhança entre ambos, na medida em que um e outro se mostram muitas vezes arredios, evasivos, zanhos, cada qual dono do seu nariz, não fosse o poeta um exímio domador de palavras [...] O excelente *Da existência enquanto gato* é um dos melhores lançamentos do ano na área de poesia (CASTRO PINTO, 2020, p. 169-170).

Agora *Da existência enquanto gato*, de André Ricardo Aguiar também recebeu a atenção da mineira Adriane Garcia (2019). A poetisa, escritora, teatroeducadora e atriz brasileira oferece-nos uma descrição que vigora na direção de busca que Aguiar realiza ao:

Escrever sobre um ser de encantamento e mistério, que figura na admiração e imaginação de nossa espécie desde os primórdios – lembramo-nos da deusa egípcia zoomórfica Bastet, corpo de mulher, cabeça felina – é tarefa que requer uma penetração silenciosa no outro

mundo: o sutil [...] O gato, tradicionalmente, habita a companhia de escritores e bruxas – além de ser um dos animais preferidos das crianças [...]. Poetas podem ter tamanha predileção por gatos, que chegam a compará-los com poemas, pela imprevisibilidade de ambos [...] Aguiar, em sua plaquete *Da existência enquanto gato* (Fresta Editorial) brinda os leitores – e os amantes dos gatos – com vinte poemas em que o gato é [...] figura soberana [...] desenvolve uma poesia de[...] flagrantes deliciosos de pensamentos: o gato nos desloca e desnuda, ensina que nosso modo de vida é inútil porque não aprende o vagar nem a verdadeira presença. Os místicos sabem que os cães protegem o mundo físico e os gatos, o mundo espiritual. Afirmam que à noite, enquanto dormimos, o gato, animal noturno, filtra nossas energias negativas e, durante o dia, enquanto estamos em vigília, o gato dorme, livrando-se do que nos limpou [...] Há que se registrar que poemas não se salvam apenas pelos temas, poemas são [...] a capacidade de trazer o tema à linguagem [...] Aguiar domina a feitura desse artefato. Sua poesia é exata, lúdica, instigante e imagética [...] observação do mundo [...] Lendo *Da existência enquanto gato* podemos formular perguntas como: ver um gato é vê-lo ou imaginá-lo? Parece muito mais que um gato nos vê [...] *Da existência enquanto gato* pertence àquela poesia que aprisiona nossa atenção, que concentra nosso silêncio para que possamos olhar na tentativa de ver. Dos assombros que um gato acrescenta à nossa experiência está seu pulo, salto [...] Vinte poemas convidam para essa beleza e sensibilidade.

E com esse olhar de Garcia (2019) voltado ao conjunto de poemas encerramos as exposições das críticas das obras, posto que cada uma em sua medida oferecem uma direção por meio da qual se torna possível construirmos um mapear do fazer literário do Aguiar. Todavia, mesmo não tendo, ainda, nenhuma crítica, precisamos acrescentar mais uma obra a lista do Aguiar para finalizarmos pelo menos, até o momento, a exposição das obras do escritor. Mesmo que Aguiar irrequeto em assumir várias facetas literárias, contamos com mais uma que merece ser apresentada, nesse sentido, a recente obra escrita por três autores, e que fora lançada, agora no mês de maio de 2021.

O livro *Ainda estavam lá* é um volume composto por micronarrativas, publicado via prêmio Elisabete Anderle, de estímulo à cultura, que através da Fundação de Cultura Catarinense, contando com o apoio do Governo de Santa Catarina – SC, realiza essa ação de investimento à cultura e fomenta através de edital a disseminação da literatura através de financiamento. Tendo em vista que o paraibano se encontra radicado a alguns anos no sul do país, seus leitores terão a oportunidade de conhecer essa nova faceta do Aguiar com a arte dos microcontos, acompanhado juntamente dos outros dois escritores, Marcio Markendorf e Adriano Salvi, que compuseram o novíssimo trabalho.

Levando em consideração a situação atual em que o mundo, de forma particular o nosso país, vive o lançamento se deu de forma virtual, via página do Instagram, e dentro dessa rede social podemos encontrar a página de cada um dos escritores, e ter acesso às diversas informações acerca desse projeto, como mostra o recorte abaixo, retirado da página de um dos escritores, o Marcio Markendorf, vejamos:

O livro de microliteratura *Ainda estavam lá* reúne 99 microcontos e é assinado por Marcio Markendorf, André Ricardo Aguiar e Adriano Salvi, cada um responsável por 33 mininarrativas. O título do livro e o projeto gráfico aludem ao mais famoso microconto da literatura ocidental, "O dinossauro", de Augusto Monterroso, cuja narrativa provocadora conta ao leitor: "Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá". Além de brincar com o caráter jurássico do intertexto, o livro convida o/a leitor/a a escrever no livro o centésimo microconto, bem como a redigir o microposfácio desta obra de fóssil leitura. O projeto foi contemplado com o Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, via Fundação Catarinense de Cultura, Governo do Estado de Santa Catarina.

De encontro ao quesito da atualidade em que estão disponíveis as tecnologias e suas ferramentas, como a rede social Instagram, conceberíamos que o uso dela pode ser direcionado, assim como as outras redes, para a realização de: produção, reprodução e propagação literária. Uma vez que tanto o Aguiar quanto os dois escritores que, conjuntamente, escreveram a obra de microficção, quanto tantos outros escritores alimenta a(s) página(s) virtual(is), objetivando fazer uso desse espaço como sendo o de divulgação de suas criações literárias, como também fomentar a relação de *feedback* para com os seus leitores.

Nesse sentido, também é interessante pensarmos que as novas mídias e suas formas de comunicar via Internet podem ser vistas como uma das principais responsáveis em contribuir para que a geração da contemporaneidade possa optar por uma forma de escrita breve/curta a exemplo da prosa, que desemboca em produções literárias como a dos três escritores jurássicos, ao trazerem o miniconto, poderíamos dizer que *boom* advindo da tecnologia acaba sendo um dos meios utilizados de forma positiva no sentido de contribuir e muito principalmente pelo efeito e difusão da mesma. Com isso a construção da literatura ocorre adequada a essa época de rapidez e portabilidade. São aspectos como esses que acessamos e que corroboram para a brevidade também discutida por Schollhammer (2009) no capítulo I, e não apenas o miniconto é mencionado, mas outras miniaturizações do conto, como ele nomeia.

E ainda se nos atermos em sentido cronológico, compreendemos que a raiz estaria, possivelmente, evidenciada em meados da década de 90 com a chegada da Internet, e

seria antecedida com a década de 70, responsável pela primeira amostra do conto brasileiro, com autores que hoje seriam clássicos contemporâneos - Como já citados no capítulo anterior, nomes como: Trevisan, Fagundes Telles, Fonseca, Sant'Anna, Drummond, João Antônio, Veiga, Rubião.

Mesmo ainda não sendo possível tecer falas críticas sobre o livro jurássico, denominação essa que é dada, a recente obra, posto que o título faz alusão ao famoso micro conto do guatemalteco Augusto Monterroso: “quando acordou o dinossauro ainda estava lá”. Salientamos que o acesso à atmosfera envolvente do humor que ocorre de forma clara, evidente a partir da leitura, da capa, dos elementos gráficos, visto que esses por sua vez ocorrem através da ilustradora, também paraibana, em mais uma parceria com o André Ricardo, a premiada, Luyse Costa, presente nessa produção. Dado que o humor também se faz presente na produção infantil, mas com um teor distinto.

Como pudemos observar dentre as falas críticas de toda a obra do Aguiar, apenas nas *Fábulas* encontramos na ótica do Ferraz (2021) menção do humor. Com isso, acreditamos que nos contos para o público adulto e na obra infantil, esse elemento se faz presente. E com o *Ainda estavam lá* encontramos também o humor, e muito humor. Se compararmos o recente lançamento, junto as *Fábulas* e os infantis, acreditamos que, de fato, a presença do humor aparece de forma proporcional ao público, ocorre em ambos. Já os demais livros de poesia adulta não contemplam o humor, pelos menos, não de forma predominante.

Com esse mergulho micro literário realizado pelo paraibano, fechamos assim as exposições que norteiam as mais distintas formas que envolvem a sua literatura, de como ela tem sido construída. Após esses recortes de textos com valor de crítica, seja acadêmica, jornalística e/ou eletrônica⁷, em todas elas fica evidente que a condução dada por Aguiar à literatura é realizada de forma dedicada e cuidadosa em todos os gêneros, resultado disso são as expressivas premiações e aceitação nos grupos diversos de leitores. E é com esse cuidado que nos dirigimos ao próximo ponto, que vai tratar de forma mais específica do que o paraibano produziu para as crianças e jovens. Ou seja, até esse momento expomos todas as obras do Aguiar, ao relatarmos com alguns detalhes aquelas

⁷ Trazemos esses três tipos de críticas, embasados por Leyla Perrone-Moisés, uma vez que, em seu livro, *Mutações da literatura no século XXI*, mais especificamente no quinto capítulo, intitulado “A crítica literária”, temos contemporaneamente classificadas as seguintes categorias: a universitária (artigos longos, destinada a leitores especializados), a jornalística (praticada nos meios de comunicação imediata, impressa ou eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos) e a exclusivamente eletrônica (dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas).

direcionadas ao público adulto, porém, no que diz respeito à produção infantil e juvenil, essa, por sua vez, será melhor discutida no (s) próximo (s) ponto (s).

2.2.1 André Ricardo Aguiar e a literatura para crianças e jovens

A literatura infantil, como vimos no primeiro capítulo, desde precursores como Charles Perrault, os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen, e de brasileiros como Olavo Bilac, Monteiro Lobato e inúmeros outros que poderiam ser citados, contribuem na medida em que possibilitam que a compreensão do percurso exponencial e/ou temporal seja notório e evidenciado, como também ilustram de forma significativa a riqueza plural que compete a literatura enquanto, patrimônio da humanidade, ou seja, reforçam a sua universalização enquanto arte. Cada um, em seu tempo e gênero, contribuiu para a construção da arte literária.

Destes nomes, o penúltimo, considerado o príncipe dos poetas parnasianos, Bilac, traz em parte de sua escrita, destinada ao público infantil, uma literatura que fomenta os bons modos em vigor nas escolas da época, uma literatura encomendada. De acordo com o que se pedia, a disseminação e a aquisição da literatura eram realizadas em caráter meramente pedagógico.

Ainda no Brasil, outro destaque é a literatura de Monteiro Lobato, escritor que traz em seu tempo uma escrita singular que o torna um dos maiores nomes da literatura infantil, o qual terá depois a instituição do Dia Nacional do Livro Infantil, data comemorada em 18 de abril em homenagem ao dia de seu nascimento, instituído inclusive por lei (Lei 10.402/02). Lobato, com seu *Sítio*⁸, fez e faz história até os dias de hoje, pois, diferentemente de Bilac, trouxe em seu tempo uma obra sem amarras, a qual libera a imaginação e reverbera na atualidade.

Com o passar do tempo, e em meio ao crivo que circunda a contemporaneidade, publicações ocorrem velozmente e são advindas do rastro destes e outros ícones da escrita; porém, há muitas publicações que pecam no aspecto qualidade, uma vez que ainda se tem uma exorbitância de livros voltados para um contexto ainda pedagogizante. Todavia, quando retomamos as características, através das quais acreditamos serem edificantes para pensar a literatura em sua mansidão e pluralidade, valermo-nos mais uma

⁸ O *Sítio do Pica-pau Amarelo*, obra de maior destaque na literatura infantil, do escritor Monteiro Lobato.

vez de Ezra Pound (2013), quando remontamos ao nosso primeiro capítulo, buscamos dentro do contexto humano que é mutável, inclusive, ocupado pela literatura, e diante dela, ou independentemente desse mutável, precisa ser entendida, parafraseando o crítico, pela múltipla essência. Ela é adepta de muitos significados e em simultâneo provoca sempre a inquietação, a surpresa como tudo aquilo do que se vê pela primeira vez. E, essa definição dada por Pound (2013) compete à literatura de uma forma geral, ou seja, para aquela que é feita para criança também. A literatura detém esse caráter de qualidade que é também unificador para todo aquele que se dispõe a conhecê-la independentemente de idade.

Ao reparar a importância dos cânones citados até os contemporâneos, constatamos uma ausência significativa de fortuna crítica no que concerne à literatura contemporânea infantil e, especialmente, àquela produzida em nossas terras, a chamada “literatura local”. Diante dessa ausência, nos propusemos a trazer alguns nomes, citar e situar algumas obras no contexto paraibano.

Como vimos anteriormente, através das palavras de Peter Hunt (2010), as quais corroboram e infelizmente atestam o olhar para o aspecto da fortuna crítica, e segundo ele, a notória ausência dela existe e se mantém. Em decorrência disso, obtemos a inquietante perspectiva de pensar na necessidade de fazer com que a crítica, ao que tange o universo da literatura infantil, alcance respaldo e assim possibilite, contribua ou até mesmo chegue a reverter esse quadro. Assim sendo, a partir dessa leitura unilateral, em certa medida, faz com que o visível, ou seja, apenas a publicação seja contemplada e a essência do estético seja deixada de lado. Dessa forma a obra não recebe uma leitura analítica, uma leitura atenta no aspecto especializado, no aspecto acadêmico. Tendo em vista a importância desse aspecto, podem ser observados também a partir das palavras de Compagnon (1999), quando nos diz que, seria a linguagem literária em sua essência, fundamentada em invariantes formais passíveis de análise (COMPAGNON, 1999, p. 41).

Ao observar a poesia infantil no território paraibano, campo da nossa pesquisa, um número significativo de escritores, publicações com valor estético, fazem-se presentes, a exemplo de Joana Belarmino e o seu *Dartanham um Gato Com Gosto de Pinto* (1983); Jairo César, com *Rapunzel e Outros Poemas da Infância* (2012) e *Augusto dos Anjos em Quadrinhos* (2014); Águia Mendes, com *O livro do adivinhão* (1997) e *Um boi pastando nas nuvens* (2010); Maria Valéria Rezende, prêmio Jabuti com *No risco do caracol - Haicais e 2º lugar na categoria infantil*, (em 2009), com ilustrações de Marlette Menezes; Marília Arnaud, com *Salomão O Elefante* (2013); Sérgio de Castro Pinto, com

Zoo Imaginário (2005) – embora o autor não tenha focado a obra para este público, ela é lida e muito trabalhada em sala com o público infantil –; Mirtes Waleska Sulpino, com *A preá que engoliu um gato* (2020), e André Ricardo Aguiar, com a sua tríade: *O rato que roeu o rei* (2007), *Pequenas Reinações* (2012) e *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2013). Esses são apenas alguns dos que deram sequência a Joana Belarmino, uma das primeiras a ganhar notoriedade.

No ano de 2010, com a publicação de *Um boi pastando nas nuvens*, segundo livro de Águia Mendes com poemas infantis, o cenário paraibano desemboca em nomes como os supracitados: André Ricardo Aguiar e Jairo Cézar, que enveredaram no mundo mágico da criança. E como é sabido, tanto Aguiar quanto Jairo Cézar são evidenciados, cada qual com o seu fazer poético/literário, ambos firmaram parceria com a mesma ilustradora Luyse Costa e tiveram a oportunidade de experimentarem o traço dessa figura reconhecida profissionalmente, no meio da edição gráfica, embora ainda bastante jovem.

Mesmo reconhecendo a importância de outros escritores de literatura infantil, nosso foco se firmará no paraibano André Ricardo Aguiar, que, com sua obra, ressignificou narrativas conhecidas e trabalhou de maneira singular com aspectos como o do humor. Se antes fizemos um apanhado mais geral sobre a sua literatura, agora vamos nos debruçar especificamente sobre a sua produção infantil, sobre o caminho trilhado por Aguiar na literatura infantil, desde sua primeira publicação (por uma editora local), até a mais recente, de poemas infantis, publicado por uma editora de maior dimensão, o premiado *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*.

Nessa obra, a cumplicidade do texto poético caminha de mãos dadas com o projeto gráfico. Projeto esse que conta com o traço de Luyse Costa, ilustradora pessoense, dando vida, enriquecendo a leitura através do seu fazer artístico. Lembramos, aqui, de uma das frases mais conhecidas de Lewis Carrol: “De que serve um livro sem figuras nem diálogos?” (Lewis apud Hunt, 2010, p. 232). A partir dessa perspectiva do romancista, contista, fabulista, poeta, britânico, temos as considerações propostas por Peter Hunt (2010), quando nos diz que:

Para as crianças menores de onze anos, as palavras são necessárias para explicar as imagens e sequências, e que “estudos sobre preferências infantis tendem a mostrar que elas apreciam imagens realistas, estilizadas, quase abstratas e caricaturais, desde que haja unidade entre história e a imagem” (HUNT, 2010, p. 240).

Ainda sobre *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, que ganhou repercussão internacional, comungamos com o que nos diz Ribeiro Neto (2015):

Neste livro o poeta, em quase todos os poemas parte de um dito popular, de uma máxima, de um clichê e os inverte com fino humor e grande poeticidade. Isto se deve à suavidade que André Ricardo manifesta ao lidar com a palavra. Ele toma como um brinquedo. Sua pegada é lúdica. Resultado: leveza. Ou seja, ele conhece o caminho que encanta o leitor – criança, jovem ou adulto. Por isto mesmo, cada poema entrega-se como fruição plena (RIBEIRO NETO, 2015, p. 115-116).

A fruição que o acompanha na escrita é bastante significativa e chega a ser comparada com a de José Paulo Paes, segundo Leo Cunha, o qual escreve na contracapa da obra *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*. Pois diante do cuidado com a linguagem e a criatividade que ambos têm, a julgar pelo primeiro livro infantil de Aguiar, *O rato que roeu o rei*, detentor de prêmios e, em pouquíssimo tempo, reeditado pela Rocco – RJ, editora nacional, e, em seguida, ganhou o PNBE, o autor inicia no mundo infantil com o pé direito e segue a colher bons frutos com as obras seguintes.

O Rato que roeu o rei, publicado em 2007, surge a partir do conhecido trava-língua “O rato roeu a roupa do rei de Roma”. O poeta e ficcionista paraibano constrói uma divertida e original história, por uma ótica da literatura popular, dialogando estética e sensibilidade com o famoso conto folclórico “O flautista de Hamelin”, reescrito pelos Irmãos Grimm. Este conto narra uma invasão de ratos na cidade de Hamelin, na Alemanha. Já no reino inventado por Aguiar, ocorre de forma diferente: para espantar os ratos, toma corpo uma invasão de gatos, e, para tirar esses, em escala exponencial, leva de cachorros, depois de lobos, raposas e hienas, até elefantes e novamente ratos, um círculo vicioso, engraçado e ainda por cima encantador.

No segundo livro infantil, *Pequenas Reinações*, publicado pelo selo da Editora Planeta e em seguida pelo selo Girafinha, da Editora Escrituras, a obra irá tratar dos medos, inseguranças, tolices e equívocos. O escritor habilmente traduziu o processo de crescimento a partir de histórias deliciosas, no sentido de provocar o riso no leitor. Mediante suas heranças de leitor, brinca com as situações, inventa e aguça o leitor com seu nível de curiosidade exacerbado.

Ao retomar o livro *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, os poemas podem ser considerados como um conjunto de minicontos de terror e é também crônica dos personagens de terror, como Frankenstein, vampiros, morcegos, almas penadas,

coveiros, bichos papões, cada um com suas pequenas aflições, dilemas diários; traz às figuras fantasmagóricas caráter de gente, e também são poesia, poemas lúdicos, líricos, curtos, jocosos. Aguiar, em estilo marcante, múltiplo, questiona os medos infantis, revertendo-os em pleno humor. *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* provocam arrepios prazerosos ao invés de amedrontadores. O jogar com as palavras no texto do cronista, observador do cotidiano imbricado ao poeta, resulta em uma síntese de situações de terror em agradáveis jogos de linguagem. Tendo em vista que o público infantil é um público exigente, Ribeiro Neto nos diz (2015):

Escrever poesia para o público infanto-juvenil não é das tarefas mais fáceis. Na verdade, é um desafio e tanto. Isto porque tem de se conseguir manter acesa a curiosidade do leitor – ainda instigá-lo a imaginar para além do dito, do sugerido e da ilustração estampada (RIBEIRO NETO, 2015, p. 115).

E não sendo tarefa fácil, pois se engana quem pensa que escrever para este público seria trazer apenas construções de textos dentro de uma perspectiva (de)limitada, ou que seja mais simples didático ou pedagogizante, como em sua primazia fora disseminada para este público. A literatura tem que ser pensada para provocar, aguçar a criança, além de gerar o estímulo à leitura, e nisto reside o desígnio do texto que deve ser elemento para a construção do ser leitor.

Segundo Abramovich (1989), seria necessário se ater a detalhes como os de buscar leituras para os pequenos, para que cada um possa

[...] encarar um dos assuntos da chamada realidade, não é necessário que a linguagem do autor seja realista. Pode até ser, mas não é obrigatório [...]. Pode ser crua, dura, mas também humorada, divertida, irônica [...] A sua história, suas personagens, seu desenvolvimento, seu final, a partir de sua convicção ou necessidade de tocar neste ou naquele assunto (ABRAMOVICH, 1989, p. 99).

E junto a esses elementos e que torna, inclusive, um dos elementos que mais chama a nossa atenção é o de enxergar que em conformidade com Coelho (2000), que evidencia a literatura infantil como sendo aquela que o percurso em que a infantil percorre revela que, infelizmente:

[...] até bem pouco, a literatura infantil foi minimizada como criação literária e tratada pela cultura oficial como um gênero menor [...] a valorização da literatura infantil, como fenômeno significativo e de amplo alcance na formação das mentes infantis e juvenis, bem como

dentro da vida cultural das sociedades, é conquista recente. Dentro das muitas definições e controvérsias quanto à verdadeira ou possível natureza dessa literatura e sua provável função em nossa época (COELHO, 2000, p. 29-30).

Em diálogo com referências anteriores, compreendemos por meio dos estudos do Hunt (2010), que de fato: “A suposição de que a literatura infantil seja necessariamente inferior a outras literaturas [...] tanto em termos linguísticos como filosóficos, insustentável [...] Supor que a literatura infantil seja de algum modo homogênea é subestimar sua diversidade e vitalidade” (HUNT, 2010 p. 48-49), posto que, segundo Coelho (2000) que nos diz: “[...] literatura infantil é antes de tudo, literatura [...] é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra [...] linguagem específica que [...] expressa uma determinada experiência humana, e dificilmente poderá ser definida com exatidão. Cada época compreendeu e produziu literatura a seu modo. Conhecer esse “modo” é, sem dúvida, conhecer a singularidade de cada momento da [...] marcha da humanidade em sua constante evolução” (COELHO, 2000, p. 27).

Ainda a respeito da obra *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, a presença do elemento medo é trabalhado de forma humorística. Temos a ruptura no que diz respeito à impressão primeira dos personagens, gerando uma noção de que o elemento medo pode também estar presente na vida deles, e, por serem construídos de forma caricatural, faz com que a criança lide com os medos de uma maneira mais lúdica. A criança, de certa forma, tem atração pelas histórias (filmes, contos) de terror, pois acredita em todo esse “mundo” da imaginação. E, desta maneira, enxerga a criança como inserida num universo de curiosidades, e nessas histórias, o propósito é de manter acesa como impulso de novas descobertas.

Tendo em vista a atualidade, na qual a criança está cercada de tecnologias, estimular a curiosidade fora justamente o caminho que o paraibano Aguiar encontrou para trazer o sombrio, a curiosidade ao nível máximo, e isto agregado às ferramentas pertencentes à poesia, a exemplo da musicalidade, gerando, assim, a diversão; enfim, o riso. Alguns dos aspectos, os apontados por Colomer (2017), e que diga-se de passagem, exemplificam significativamente mais uma vez a composição da literatura em sua atualidade, como: ter o mundo descrito inclui a incerteza e a ficção que se povoa de símbolos para expressar significados polivalentes, como também o aumento de jogos de alusões intertextuais entre as obras e entre diferentes sistemas culturais, a exemplo do

cinema, da música, da pintura etc., as narrativas, cada vez mais breves; a voz do narrador se divide entre distintas vozes e fontes informativas, com destaque, da imagem, tendo também presente, a proliferação da paródia, a desmitificação e o humor.

Ao nos dirigirmos às duas primeiras obras infantis cronologicamente falando, teremos no suplemento “Correio das Artes” um texto publicado pelo jornalista crítico e poeta resultado de entrevista realizada por Linaldo Guedes. Na edição, que estampa a capa da matéria, cujo título diz: “André Ricardo no mundo da imaginação”. No texto “As reinações⁹ de André Ricardo Aguiar”, temos acesso ao início do projeto literário do paraibano para como o público infantil e juvenil. De acordo com Guedes (2007):

Aguiar coloca de vez seu nome entre os grandes autores de literatura infanto-juvenil contemporânea [...] Embora do mesmo autor, as duas obras têm enredos diferentes. *O Rato que roeu o rei* (Rocco) trata de uma sequência de pragas que acontece em determinado reino. Um rato inicia o movimento e traz por fim todos os ratos possíveis. A solução, inspirada livremente no flautista de Hamelim, é achar quem espante a praga. Daí, um mago atrai gatos que expulsam os ratos. Então, cria-se outra praga (de gatos) que para ser solucionada, precisa de outros encantamentos que traga cães e ao longo da obra brinco com o conto cumulativo, crio situações engraçadas até chegar a um final falso, o que vem a ser outra brincadeira. Já em *Pequenas Reinações* (Planeta), a ótica são os vários reinados dos mais estranhos reis: eles são como que um resumo dos diferentes tipos tiranos, ou patrões, ou sabichões, que infestam nossos reinos mais cotidianos. São histórias independentes, a maneira de minicontos, mas que no final criam um determinado ponto e acabam, geralmente com resultados inesperados.

Diante da construção literária criada por Aguiar através dos recursos estéticos que norteiam o mundo da criança, notamos que o viés concernente e atencioso para além do que possivelmente serve para entreter a criança não ocorre, ou seja, embora críticos como Ribeiro Neto, que nos fala sobre o caráter de excelência pelo qual a literatura feita para crianças passa é alto, dito de outra maneira, elas são, de fato, exigentes. Todavia, ao nos ampararmos mais uma vez, em Coelho (2000), que atentamente nos diz da importância de:

Acreditamos que a literatura (para crianças ou para adultos) precisa urgentemente ser descoberta, *muito menos como mero entretenimento* (pois deste se encarregam com mais facilidade os meios de comunicação de massa), e muito mais como uma *aventura espiritual*

⁹ Alusão à obra de Lobato

que engaje o eu em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções (COELHO, 2000, p. 32).

Após realizarmos esse percurso no qual pudemos conhecer o escritor paraibano e sua obra, percorrer e conhecer o processo temporal de seu crescimento literário e, de forma mais específica, a poesia, como também a produção que se volta ao público infantil e juvenil, através de textos pesquisados, buscamos debruçar-nos sobre essa produção no sentido de entender a característica que está envolta a essa obra e de modo estético perpassa as três criações selecionadas enquanto *corpus* da pesquisa, que contempla os livros: *O rato que roeu o rei*, *Pequenas Reinações* e *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*.

Diante dessas particularidades que fomentam o ser escritor do Aguiar é que acreditamos na potência literária, ao passo que no capítulo seguinte nos deteremos à busca pelos elementos que por ele são utilizados para a construção da sua literatura infantil e juvenil e, de modo particular, do humor que envolve as três obras que selecionamos como recorte para análise.

CAPÍTULO III: O HUMOR NA LITERATURA INFANTIL AGUIANA

3.1 O humor e suas nuances: uma presença anterior

Pensar o humor enquanto presença é no mínimo um ato de auto(re)conhecimento enquanto seres humanos, posto que a manifestação do humor é pertencente de forma inerente a espécie humana, e ainda, por ser característico enquanto aspecto ligado a reações racionais que se propagam em caráter de resposta a alguma ação. Desse modo, o filósofo francês Henri Bergson evidencia de modo enfático que:

Não há cômico fora do que é propriamente humano. Uma paisagem pode ser bonita, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Podemos rir de um animal, mas apenas porque surpreendemos nele uma atitude ou expressão humanas. Podemos rir de um chapéu; mas o que ridicularizamos neste caso não é o pedaço de feltro ou de palha e, sim, a forma que os homens lhe deram, o capricho humano que o moldou [...] Muitos definiram o homem como um “animal que sabe rir”. Poderiam igualmente tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou qualquer objeto inanimado chegam a tanto é por semelhança com o homem, pela marca que o homem neles imprime ou pelo uso que deles faz (BERGSON, 2018, p. 38).

Iniciamos com as palavras retiradas do conjunto de ensaios de um estudo que se tornou de fato referência quando se pensa no humor e sua valia, muito embora, de forma imediata e/ou superficial, o riso, não é levado a sério. Com isso, no sentido de teoria em si, compreendemos sua importância, sua expansão e sua singularidade a partir de grandes nomes das mais distintas ciências como sendo estes, a exemplo de Bergson, portadores de estudos, pesquisas, análises científicas históricas muito caras para que em meio ao transcorrer dos tempos, atualmente viesse desembocar em nossa contemporaneidade e assim possamos nos debruçar sobre elas e realizar estudos como o que propomos nessa dissertação.

É dentro dessa premissa em que nos deparamos com estudos extremamente significativos para a ciência do humor em sua essência e também dele enquanto (re)ação humana. Nos inquietando, e nos movendo a ponto de nos ampararmos nos ombros desses teóricos do humor e acreditarmos no quão significativo é o humor, a ponto de adentrarmos nas suas camadas, nas suas nuances para compreendermos e intensificarmos mais olhares sob o leque de elementos que o constitui.

E o que ele mostra, o que ele esconde, o que ele denuncia, o que tem de dito e não dito. O quanto ele exige de quem se propõe a fazê-lo, e ao fazer esse caminho entendermos também que ele deve ser levado a sério, que ele é coisa de gente inteligente assim como

diz o diplomata: Ele se dirige à inteligência pura (BERGSON, 2018 p. 39), e de que o riso que por vezes aparenta ser apenas o objetivo principal, mas que na verdade, é apenas uma das camadas das mais rasas em meio a tantas outras e profundas, que dão forma ao complexo estrutural do humor e assim fazem com que o viés tão singular de sua profundidade seja concebido.

Muitas são as fases do humor, seus constituintes são peculiares, e para que o riso, o humor e o cômico ocorra precisa ser montada toda uma estrutura de equilíbrio e bom uso de certas ferramentas as quais precisam ser realizadas com perspicácia, com destreza, com maestria, e desse modo, seja possível alcançar o ápice em distintos níveis do fazer rir. E ao fazer rir, ao brincar com as palavras, uma vez que o humor que estamos discutindo é aquele construído na literatura, temos que muitas são as possibilidades de se falar dos mais distintos temas através do humor, mas provavelmente o cerne mais crucial que o circunda é de que ele pode falar a verdade.

O riso também realiza a exposição ao ridículo, assim como ocasiona a conscientização de uma situação e pode ainda ter um significado social ligado a um contexto social. Essas e outras compreensões ocorrem através desse elemento que nos é intrínseco e que ao mesmo tempo parecendo ser tão simples, faz parte de forma tão singular e corriqueira na rotina humana, a olho nu, sendo visto de modo superficial e de maneira complexa quando utilizamos com uma lupa e atentamos aos estudos teóricos.

O humor é detentor de olhares tanto do ponto de vista analítico quanto do literário. Deste segundo, com demanda em maior escala, visto que, ao nos dirigirmos para o meio de produção literária infantil, nos depararemos com publicações em número infinito. No entanto, quando se pensa em teoria, as publicações são de grande intensidade, e logicamente ocorrem em uma proporção menor se comparada à literária. Mas em meio a esse preâmbulo, quando se direciona o olhar de uma terceira margem que seria a de juntar esses dois feitos, no aspecto de estudo analítico, no ambiente acadêmico, enxergamos um ponto lacunar. E, será nessa direção, fomentadora de inquietação que iremos nos debruçar com maior atenção, no próximo ponto deste capítulo.

Sem embargo, mesmo que visualizando esses desníveis que tratam o humor de uma forma ou de outra, de um ponto de vista “x” ou “y”, busquemos compreender primeiro então, do ponto de vista teórico, por quais motivos esse riso é tão vasto, múltiplo e responsável por atravessar o tempo com suas faces intrínsecas, as artes e de modo particular, a literatura e, de modo ainda mais específico, a infantil e/ou infantojuvenil.

Assim como nos diz a introdução do livro de Mikhail Bakhtin, “*A cultura popular na Idade Média e no Renascimento, O contexto de François Rabelais*” ao tratar do cômico e já nas primeiras páginas quando sinaliza que, sendo o Rabelais um dos autores clássicos mais difíceis de ser estudado, mas, para além disso, fala da necessidade que ocorre devido a exigência que se tem em compreendê-lo, por meio de uma:

reformulação radical de todas as concepções artísticas e ideológicas, a capacidade de desfazer-se de muitas exigências do gosto literário profundamente arraigadas, a revisão de uma infinidade de noções e sobretudo, uma investigação profunda dos domínios da literatura cômica popular que tem sido tão pouco e tão superficialmente explorada [...] o riso popular e suas formas constituem campo de estudos menos estudado da criação popular (BAKHTIN, 2010, p. 03).

Dentro do contexto histórico nos deparamos com a condição de pouco atento direcionado à literatura considerada cômica em seu contexto popular. Trazido nas linhas acima a possibilidade de admitirmos que, será a partir da observação de circunstâncias como essa de desatenção, que farão com que seja extremamente necessário a contribuição de estudos detalhados como esse, trazidos por Bakhtin (2010), que evidenciam e demarcam a importância do ponto de vista cultural bem como da premissa manifestada da carnavalização; fazendo com que a lacuna crítica que norteia o riso popular seja revertida.

Mas há de se levar em conta também que, da Idade Média, do Renascimento para cá, nessa linha temporal, outros estudiosos se debruçaram e embora se propaguem em determinada medida, em plena contemporaneidade, visões pelo viés de deformação a respeito do riso para que a cultura cômica popular seja devidamente revelada, essas e outras contribuições significativas têm sido construções que muito nos ajudam a enxergar o humor com mais valia, mais precisão.

Para Terry Eagleton, por exemplo, o humor adquire “O papel fundamental na cultura”. O filósofo, professor, um dos maiores nomes da crítica literária mundial, nos diz que o humor é:

“versátil e multiforme”, um fenômeno para o qual é impossível qualquer definição exaustiva [...] Ele é, em resumo, uma maneira de falar de modo simples e claro [...] que, por uma rudeza bastante surpreendente de conceito ou expressão, afeta e diverte, transformando o refinamento em maravilha e delícia. Somente um teórico muito tolo tentaria espremer tudo isso em uma única fórmula. Mesmo assim, o humor, como a poesia, não é apenas um enigma (EAGLETON, 2019, p. 10 -11).

Na construção de Eagleton (2019), uma ótica que conceitua a multiplicidade do humor, que vai do simples ao claro, podendo afetar como também divertir, essas faces de tão vastas seriam também incontáveis ao ponto de não ser possível definir superficialmente esse elemento que de tão versátil pode ser visto de forma também enigmática, como também para além dela.

Para tanto, na busca não de liquidar, mas de expandir, ao menos de modo basilar, essas nuances do humor, e destacar outras teorias como as de Freud (1905), podemos observar que este por sua vez concebe a perspectiva dos chistes, se debruça sobre o caráter do inconsciente, e diz que eles são de estrutura curta, no qual reside o riso, e que pode também ser utilizado para aliviar o mau humor, bem como gerar a gargalhada, a alegria, através da ligeirice transmitida por meio da produção de sentidos que propiciam o sobressalto. Segundo Freud (1905), “o agradável efeito dos *chistes* inocentes é em regra um efeito moderado; um nítido sentido de satisfação, um leve sorriso.” E, ainda de acordo com o autor, temos que:

A primeira impressão derivada da literatura é que é bem impraticável tratar os chistes, a não ser em conexão com o cômico. [...] o chiste deve, sem dúvida, ser atribuído à formação da palavra e às características da palavra assim formada (FREUD, 1905, p. 09).

E por falar em formar palavra, Todorov (1980) também nos chama a atenção para o “chiste” e mostra que ele apresenta uma espécie de dupla face, de duas concepções diferentes: uma se limita ao texto; a outra segue o seu caminho pelo inconsciente do ouvinte. Ele também nos faz confirmar que a expressão dos sentimentos no poema, por exemplo, depende de uma hábil seleção de recursos, como o jogo de palavras na construção da rima. Vejamos:

A descrição, a narração, a expressão dos sentimentos estão sujeitas a uma minuciosa seleção, para a qual convém equilibrar habilmente os recursos da língua, o manejo dos componentes nominais e sufixos, a escolha estética do vocabulário, o jogo das sílabas suscetíveis de formar uma espécie de rima (interior ou final) ou uma aliteração” (TODOROV, 1980, p. 292).

Todavia, levamos em consideração esses estudos como pontos de partida, realizamos a busca por muitos outros, direcionados a um cômico que normalmente têm como principal figura de linguagem o uso da hipérbole. Com ela o exagero, a caricatura são formas de expressão que acentuam os defeitos para buscar trazer o feito cômico e

romper com o padrão. E assim também a ironia para fugir do padrão e estabelecer o exagero, os estereótipos.

Porque a hipérbole, o exagero, a exemplo de alguém avarento, fofoqueiro(a), de alguém que sofre traição, são alguns dos tipos de representação que estão em arquétipos e estão também relacionados a teoria do Bergson (2018) posto que ele nos diz, e alguns outros teóricos, que ao expor o riso, ou expor esses defeitos pelo riso, ao expor essas características, ele acaba adquirindo até uma função de censura, educação social, inclusive. O exagero também pode ocorrer por meio da imitação, da linguagem, pois aquilo que será repetitivo será marcante e utilizado como forma de provocar o riso.

E através da exposição de personagens ao ridículo, do exagero; da imitação de perfil de personagem, da imitação pela linguagem, da repetição, seriam esses alguns dos recursos que se fazem presentes na composição do humor em sua essência, e dele no infantil. Ao passo que diversos autores, cada um a seu modo compõe produções literárias em alto teor estético, comprovando que o humor vai além do efeito do riso, uma vez que carece de dedicação para que o riso se faça.

Adentrando as camadas do humor, outro dado interessante do riso, da comédia é de que ao rir do outro, dos personagens, torna-se possível romper estereótipos. A partir disso, ele sempre está marcado ao social, está no contexto. Ao fazer uso disso, faz com que quem o utilize consiga em certa medida se aproximar de figuras como as da alta sociedade, que detenham dentro daquele espaço autoridade. É válido salientar que figuras pelo viés de autoridade, a exemplo das que detenham o poder como: governantes, reis, são recorrentemente utilizadas nas obras, nos cenários das histórias. Inclusive no nosso *corpus*, das três obras estudadas duas delas remontam esse aspecto exposto detalhadamente adiante em análise.

Do ponto de vista contextual histórico, temos o exemplo do que pode ser representado também pelo carnaval através da ironia, através da paródia principalmente posto que por ela é possível fazer com que a construção de um “tombo” por exemplo possa retirar a aura de sagrado de determinada figura, da qual normalmente não se poderia rir, criticar, falar mal - esse é um processo por excelência utilizado pelas paródias e por excelência as figuras de autoridades são normalmente as mais visadas.

Nessa direção diríamos que o riso tem a presença de ambiguidade(s), ou seja, é possível rir dos defeitos do outro seria o riso de zombaria e outros tipos como pensar no riso como uma arma que poderá criticar os costumes. Como figuras que se destacam numa

sociedade e através delas é possível fazer uma crítica, expor, desnudar suas características.

Desse modo, ainda que estejamos a discutir nesse ponto, o humor em sua dimensão macro do ponto de vista teórico e/ou histórico este por sua vez obtém um diálogo no tocante a concepção da obra aguiana em estudo com as concepções fomentadas pelo constructo teórico humorístico.

Notadamente, quando rimos de alguém, esse alguém perde a atmosfera de inalcançável, de inatingível. Por isso, Umberto Eco no livro *O nome da rosa*, livro que narra uma trama que se passa num mosteiro e o problema que envolve assassinatos de frades, de copistas, dentre outros, e que está relacionado a ter acesso a uma obra que supostamente foi escrita por Aristóteles que falaria sobre a comédia e que ao cabo, o próprio Deus seria objeto de riso. Assim, a questão principal do livro faz com que pensemos que ao dar risadas do padre, do monge, rimos do sagrado, de quem representa o sagrado, e ao fazer isso, o grande temor é que se acabe rindo de Deus. Por conseguinte, um dos grandes aspectos trabalhados por Bakhtin (2010), por exemplo é que o carnaval é relacionado com essa inversão. Mesmo sendo marcado temporariamente, o carnaval antecede a quaresma, e com isso, é possível realizar uma inversão de papéis.

Inversão essa que, teríamos em personagens, a exemplo dos infantis do paraibano estudado, de quando as pestes imperam ao invés do rei, embora que em espaços curtos de tempo, e de forma seguida e repetitiva. Inversão também nas reinações de Aguiar, por exemplo, pois trocamos muita das vezes, grandes reinados por reinados como o de Bó, que é bem curtinho, inversão também em poemas como em *Bicho Papinho*, em *Salário de Monstro*, dentre outros exemplos, uma vez que, o recurso da inversão é para dar mais destaque as situações para ressignificá-las.

Podemos, inclusive, adiantar que todo o livro *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* é uma grande inversão da ideia do medo que se propõe ao risível). Embora, os outros dois livros infantis que antecedem o *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* estejam inseridos em uma atmosfera distinta, em um contexto que difere na ambientação dos contos de fadas, do clássico, todavia, nos três temos a presença da inversão de lugar das personagens por meio de elementos parodísticos para a provocação do riso e realização do humor.

Ao pensarmos, no entanto, em outros aspectos como o ridículo, Bergson (2018), fala a respeito do ridículo, de sua exposição, em *comicidade do caráter* que nós rimos de situações cotidianas, geralmente engraçadas, uma vez que rimos do cômico que está

exposto ao ridículo, daquilo que é um espetáculo para um, e não para o outro. Rimos dessas situações posto que elas, segundo Bergson (2018), vão se tornando naturais para nós. Não é um real enfrentado costumeiramente, mas, por detrás do dia a dia o que pessoas enxergam? Enxergam o que parece ser engraçado! E de acordo com Bergson (2018), o cômico pode ser utilizado por aqueles que detém o poder como forma de manutenção da sua autoridade e do quadro social. De modo que: “se explica que o cômico seja quase sempre relativo aos costumes, às ideias em uma palavra, aos preconceitos de uma sociedade” (BERGSON, 2018, p. 97).

Pois quem mantém o poder, ao expor ao ridículo outras pessoas, as afasta da vida social, das reivindicações que fazem, pois são expostas ao ridículo. Já que a comicidade tem a capacidade de humilhar e zombar desse objeto, pode também desmitificar as verdades sociais.

Na busca de ilustrar a presença teórica do elemento humor e sua imbricação com a produção de obras literárias, temos por exemplo, na literatura infantil brasileira, *O bichinho carpinteiro*, de Sylvia Orthof, texto em que a escritora assume uma voz e vem contar as histórias de criança depois de adulta, e inclusive ela utiliza o nome Sylvia também nas histórias. E ser bicho carpinteiro é o mesmo que se referir a uma criança que não para quieta. Na história, a presença de uma professora de inglês é descrita como sendo excessivamente chata, e ao trabalhar esse perfil da professora enquanto autoridade num perfil muito bem marcado, tipificado pela autora, nos deparamos com alguém que realmente fala inglês, mas não consegue se comunicar.

Ao direcionarmos essa premissa presente em Orthof, desse caráter de tipificação, o mesmo pode ser observado na obra infantil do André Ricardo Aguiar, e na seção seguinte evidenciaremos isso com atenuação. Ao passo que, nesse instante, o que nos compete é apenas mencionar que Aguiar, a seu modo, também faz uso desse recurso no *corpus* de nosso estudo.

Ainda ao exemplificarmos com a obra de Orthof, vemos através do riso, a presença de um narrador que realiza uma crítica a uma situação escolar, posto que a escola assim como os professores são autoridades. Da mesma forma em que se pode realizar um deboche, uma crítica a um monge, a um prefeito, a um padre, a um bispo, a um presidente, a um empresário de sucesso. Ou ainda, na escrita de Aguiar, os reis, aos seus reinados, como também a figuras famosas do mundo do medo.

Normalmente esse riso está evidenciado na literatura, no estereótipo marcado pela descrição, como ocorre no texto da Orthof, pois não é apenas o jeito dessa professora se

portar, mas também o jeito que ela se apresenta a partir de suas vestimentas; usando uma cinta liga por debaixo da roupa para parecer ser magra, no movimento de puxar a cinta ela desprendia e os alunos ouviam o estalar dela, causando o cômico no enredo. A professora tenta se passar por uma pessoa séria e essa ambiguidade vai gerar o riso na história uma vez que temos em princípio, uma cena de seriedade na escola, uma professora de inglês que se acha e o estalar dissonante da cinta. Nisso provoca o choque que gera o riso, o cômico. Em exemplo do nosso *corpus*, os reis e figuras do mundo do medo também são detentoras de ambiguidades.

O que não se espera de uma cena como essa de uma professora que ela esteja puxando uma cinta liga. O fato de uma professora se expor ao ser objeto de riso dos alunos, faz com que os alunos retirem uma imagem de autoridade dela, visto que para os alunos também é possível depreender que a professora faz com que aqueles que estão a sua volta possam rir. Desse modo, o riso é responsável por aproximar as pessoas.

O cômico no texto da Sylvia Orthof se dá a partir de vários índices, o cômico da situação, num ambiente descrito, a forma como é descrito esse espaço, o que ocorre nesse espaço, os personagens envolvidos através de uma descrição detalhada. Logo, a autora consegue criar um ambiente cômico, ao descrever os cenários, na descrição e caracterização das personagens. Elementos esses que por sua vez são, em grande medida, utilizados por outros escritores, a exemplo de Aguiar. Portanto, temos a professora, que muito embora possa estar apresentável, bem vestida com roupas elegantes, mas que devido ao uso da cinta que desprende e faz barulho provoca o embate de uma situação ambígua em que se quer seriedade mais que se torna cômica porque tem um elemento dissonante.

Elementos como: descrição das personagens, da situação, e na linguagem, apontados por Bergson (2018) estão presentes no texto da Orthof. A situação é cômica, descrição, principalmente, da professora também é, a linguagem a exemplo da repetição do barulho da cinta por meio da onomatopeia, recursos por meio dos quais se explora e se promove o humor. O riso expõe a professora da história por meio de uma relação metonímica, de uma parte pelo todo, ao fazer essa exposição.

Um aspecto também interessante é a materialidade ligada as exigências fisiológicas, que tanto aparece em livro como em espetáculos, necessidades como as de: fazer xixi, evacuar, soltar pum, necessidades que o sujeito não controla, e que nos colocam numa situação fora da graciosidade que desfaçamos no convívio social.

E, como diz Bergson (2018), existe um estado de graça de espírito, mas também existe a materialidade. Assim como em Bakhtin (2010), que chama a atenção para o exagero do Pantagruel, exagero e as funções do baixo, funções do corpo, para além daquilo que nós consideramos, o cômico expõe o que buscamos esconder. Muito embora, esse elemento não esteja marcado na escrita do escritor paraibano, o trazemos aqui partindo do ponto de vista teórico, posto que ele é recorrente na produção literária infantil.

Outro viés de grande significância para a composição do humor é o da releitura, do reconto, uma prática presente no universo das princesas dos contos de fadas. O riso traz uma anulação das diferenças, pois faz com que o objeto que do qual se ri, desse objeto ele perde o inatingível, ele é também subversivo, por isso é importante ter cuidado com o riso, com a comédia em épocas, por exemplo, de governos ditatoriais.

Assim como textos voltados para crianças, um enredo coerente tal e qual, o das princesas, dos contos de fadas, assim como textos direcionados para um público mais adulto, evidencia aspectos como esses que podem tocar em enredos de reinados com críticas. Com isso é válido ter escritores que ao falar de contextos de contos de fadas de reis e reinados como André Ricardo Aguiar dirigido para crianças, com uma premissa bastante prudente com a linguagem, o paraibano irá também ressignificar os seus personagens com humor.

Em *Até as princesas soltam pum*, de Ilan Brenman temos o subversivo; assim como em Sylvia Orthof ao falar mal da professora como sátira política. Elementos que caracterizam o riso, do cômico criado num entorno de uma situação, de uma caracterização, da linguagem.

A existência de obras importantes, por assim dizer, intocáveis, e que elas junto ao tempo foram passando por mutações como o humor, como a derrisão. Ao pensarmos em mutação, atentamos para a contribuição de olhares como os de Perrone-Moisés que elencamos em nosso primeiro capítulo e que nos faz suscitar aos desdobramentos que circundam o humor ao caminhar em direção a contemporaneidade.

E, pensar o tempo e sua contribuição para o processo no sentido específico de derrisão, pensar que este por sua vez se deu por meio da presença do conceito de reconto, que no intervalo dos anos 80 a 90 para cá, muitas obras foram submetidas a derrisão, se propagaram, e, reverberaram, podendo ser facilmente observados quando nos deparamos com o volume de livros infantis que têm sido publicados, posto que os exemplos que estamos utilizamos, como também o *corpus* de análise, são recortes, os quais compõem uma produção literária contemporânea.

Obras que foram/são relidas, reapresentadas, inclusive pelo viés da paródia, onde um escritor leitor se aproxima mais da obra e submete essa obra a um olhar, de um ponto de vista mais cômico, iconoclasta, reescritos por meio da *fanfiction*, daí o grande veio literário que advém dessas produções. Pensar em princesas, perfeição, beleza etc., marcas presentes nos contos tradicionais. A beleza, a simplicidade, o singelo, estariam para o bem, já as bruxas estariam para o mal, o ruim estaria para o feio, o desagradável, pensar também como esses arquétipos atuam em nosso inconsciente.

Todavia existem obras contemporâneas, que mostram por meio de releituras que as princesas já não são tão bonitas e realizam uma permuta com esses personagens, em *Pequenas reinações*, já no finalzinho do livro, se apresenta um estereótipo de princesa que foge ao padrão: ela é comilona!, como ainda podemos nos deparar em outras narrativas um lobo que já não é tão mau, pode ser inclusive vítima, e também um príncipe ser um bobão, mudanças de nossa contemporaneidade diante da concepção literária infantil.

Assim, temos arquétipos em recontos e neles as paródias que retiram da obra clássica, ao reler o clássico, mudam o lugar que os personagens ocupam, personagens que não eram os principais acabam se tornando. Por exemplo, as bruxas não são personagens principais, mas ao passar por um processo como esse de reler, temos a possibilidade de retirar da margem, assim como o lobo, e dessa forma, mostrando que as personagens da margem também podem virar o centro. A exemplo das pestes serem mais evidentes que os reis, em *O Rato que roeu o rei*, como as características que enviesam as *Reinações* aguianas.

Com isso, temos duas visões, de um lado, retirar a força do arquétipo pertencente a determinado personagem, que se faz presente nos contos tradicionais, nos mitos, nos rituais das sociedades primitivas, e do outro, obras contemporâneas que realizam uma releitura ao dar espaço para figuras que normalmente estariam a margem, num sentido secundário, um personagem marginalizado num sentido de estar à margem e não de ser marginal. Personagens que não tinham tanta visibilidade, ao invés da fala da *Branca de Neve*, conta-se uma história sobre os sete anões, do lobo e não da *Chapeuzinho*, do caçador, enfim dessas e de tantas outras personagens que vão sendo permutadas/ressignificadas.

Normalmente recontar envolve trazer um aspecto cômico de desconstrução, que mira num objeto “original” advindo dos contos e mitos, mira a obra original com um olhar mais cômico, mais próximo, realizando essa inclusão. O tradicional é bastante vinculado

a arquétipos. A dualidade tem razão de ser: o mal e o bom, o feio e o belo, nesse sentido, na obra infantil, quando evidencia que as princesas soltam pum, ao fazerem isso, não se altera nada no quesito beleza, do belo, se ficam mais belas ou não, isso não é alterado, mas elas ficam de fato mais humanas. Esse viés talvez seja o mais significativo, ou um dos mais em que narrativas como essas podem nos proporcionar.

O menino maluquinho, de Ziraldo, em seu tempo, causou impacto, nos anos 80. Essa publicação inicia com o “Era uma vez”, a fórmula clássica de contos de fadas que insere a criança no mundo maravilhoso, quando a gente ouve o *era uma vez*, a convenção diz que é uma narrativa que vai nos levar para um mundo de fantasia, do maravilhoso. Com essa fórmula clássica nos é apresentado esse menino maluquinho, e através das ilustrações e chavões, metáforas desgastadas e também os provérbios, ditados populares e o cômico, será criado na contraposição, no uso de expressões populares, quando em contraposição com as ilustrações a compreensão do diálogo com texto e ilustração dando à obra uma singularidade.

Na fórmula fixa desses ditados, que são iluminados a partir das ilustrações no sentido literal, temos um trabalho cuidadoso do Ziraldo. Pois a ideia primeira que norteia a concepção dos ditados é justamente a de ser caracterizada pelo sentido metafórico por exemplo: *Fogo no rabo*, o aspecto cômico que é criado se estabelece no jogo entre a linguagem já desgastada, um chavão, um ditado popular, frases feitas, que adquirem uma nova compreensão, são iluminadas; quando o Ziraldo ilustra o que seria uma metáfora, ilustrando no sentido literal, ao pé da letra, desse modo cria o cômico e com ele o jogo daquilo que seria ou estava cristalizado, ao lermos, nos deparamos com o novo.

O menino maluquinho foi um menino feliz, livro que texto e ilustração são indissociáveis, mostrando que a literatura infantil é esse objeto com essas linguagens e ainda com o virar das páginas, diagramação, compondo um todo.

Cenas e situações inusitadas, que a criança leva ao pé da letra, posto que elas estão aprendendo a linguagem, usar metáfora para criança requer também explicar os outros sentidos, as ambiguidades das palavras, o uso denotativo que elas aprendem de maneira mais fácil e o conotativo, e em meio a essas oposições, nasce o humor, pois o humor nasce das contraposições, das antíteses, assim como a já citada hipérbole, também os paradoxos, e assim conduz para a esfera do absurdo, do insólito, do irracional, do ilógico, criando o novo, uma situação cômica, no sentido figurado, e que a criança entende inicialmente esse sentido.

Como outros exemplos, na medida em que uma questão de letramento social/cultural faz presente; desse modo temos situações que não rimos, que não provocam o riso, mas que em outras comunidades acham tal coisa hilariante, o conhecimento prévio que cada indivíduo possa ter para atribuir o cômico à determinada situação é essencial. Na paródia por exemplo, ela de antemão parte do princípio de que o leitor conheça a obra dita original que está sendo relida.

Ainda sobre o uso do humor, do cômico dado na caracterização da situação e de personagens, vamos à linguagem da poesia, como ela provoca o cômico. A poesia do Sergio Capparelli, por exemplo, na confluência sonora, a rima, a proximidade, ao criar uma atmosfera hilariante, se lidos em voz alta, reforçam o potencial deles. Essa potencialidade, poeticidade, materialidade linguística que detém e que pode ser explorado de tal forma que chega a criar essa reação no leitor com brincadeiras através de ferramentas como o trava-línguas que gera o riso, o nonsense. Quando se joga com a sonoridade e a ambiguidade não só em poesia, mas também em textos narrativos ele é realmente capaz de provocar a atmosfera cômica, o riso no leitor.

Lembremos que a literatura, muita das vezes tem por finalidade provocar a emoção, a sensibilidade, como também criar empatia por personagens ou solidariedade, seja o riso, a graça, uma emoção no seu leitor; ou que o escritor vai falar disso na ironia, de um jeito que o leitor perceba que tem ironia ali, que por trás daquela imagem tem uma outra e se transpõe, e essa outra, ao possibilitar duas leituras, no mínimo, provoca ambiguidade que leva ao riso, e seria essa a peça chave da ironia para provocar o humor. Desse modo, enxergamos e entendemos que a ironia é importante na literatura de Aguiar ao passo que é também um elemento singular na construção de sua obra infantil.

É interessante observar também que grande parte dos textos para o público infantil trata da temática dos filhotes, a criança se identifica muito, se coloca nesse lugar, tem empatia por eles, adoram brincar com filhotinhos de qualquer espécime animal e acaba por se colocar em meio daquela cena, se encanta ao vivenciar isso, e assim, passa por um processo de identificação.

Um dos poemas de Capparelli, por exemplo, narra o banho de um hipopótamo; não é um poema que arranca gargalhadas, mas provoca o riso no leitor adulto, num nível não tão fático, mas o riso que brota da linguagem, elaborado de uma forma bastante simples, com estrofes em dísticos e rimas AA. Assim como outros textos de Capparelli que trazem com humor, anedotas, todavia, o humor vai sendo construído num crescente,

e o ápice da piada ocorre no final, como símbolo de explosão da piada. E de fato, quando uma piada é bem contada ela segue esse ritmo, termina no ápice, do leitor com o riso.

Sergio Capparelli, em seus poemas traz a presença da brincadeira com a linguagem, com a sonoridade parecida, a exemplos: saponáceo, aproximam pela sonoridade de Inácio; Tília de sapatilha, não pelo sentido, pelo significado, mas, é mais pelo significante, esse significante quando sonorizado pelo corpo da palavra sonora, que realiza esse efeito do cômico. Materialidade sonora da palavra e não o seu significado. Pois desse modo, ocorre uma aproximação, ao se aproximar pelo som, então é o som, é o jogar com essas rimas em cada uma das estrofes, poemas com estruturas semelhantes que criam situações de brincadeira. Seria nessa direção, também, só que em proporções singulares que o paraibano em estudo realiza suas investidas no mundo da literatura infantil.

Segundo Bergson (2018) o jogo está relacionado a brincadeira. Na poesia vemos a presença do jogo, a criança como leitor participa desse ambiente lúdico, se diverte, a situação é divertida, irreverente. O humor pode ter relação com zombaria, expor os defeitos, desnudar, dessacralizar, e uma característica mais simples que é a irreverência. Que não precisa ser politicamente engajada, nem se comprometer em apontar, ou determinar coisas, mais o irreverente. A poesia de forma muito tranquila pode trazer o humor, não precisam trazer situações vexatórias, não expor necessariamente alguém ao ridículo, mas podem brincar, brincando de uma forma irreverente, posto que nesse contexto a criança também aprende, porque ela também participa.

Várias são as situações em que pode se produzir uma cena cômica, como a descrição da personagem, a sua roupa, o seu jeito de falar, os seus gestos, esses e outros elementos provocam essa resposta ao leitor, provocam o riso. Como o humor irreverente que também pode ser provocado pela linguagem, sem falar na ambiguidade, pois, pode ser considerada uma das principais características das situações que evidenciam o quiproquó, que provocam confusão e também o absurdo, é muito usado para as cenas cômicas, posto que uma mesma coisa pode ser entendida de formas diferentes por dois grupos. Os dois estão falando da mesma coisa, mas a entendem de formas diferentes, um recurso clássico para criar confusão; um modo elementar de colocar pessoas em confronto e trazer para cenas situações que criam ambiguidades. Bem como nos mostra Bergson (2018), quando diz que:

O quiproquó é uma situação que apresenta ao mesmo tempo dois sentidos diferentes, um simplesmente possível[...] o outro real, aquele

que o público lhe dá. Percebemos o sentido real da situação porque tornou-se o cuidado de nos apresentarem todas as suas faces; ainda que cada um [...] conheça apenas uma delas[...] Vamos do juízo falso ao juízo verdadeiro; oscilando entre o sentido possível e o sentido real; e é esse balanço de nosso espírito entre duas interpretações opostas que desde o início aparece no caráter divertido que o quiproquó assume para nós (BERGSON, 2018, p. 79).

Ao seguir essa premissa do quiproquó é importante observar que do mesmo modo, tendo a presença do riso de forma irreverente, este também deve ser cuidado e não simplesmente vir a ser condenado de forma geral. Posto que o humor, a partir do critério politicamente correto, também é permeado de cuidados, pois o humor tem sua ética. E através de usos como os da ironia por exemplo, o humor pode evidenciar o caráter: social, crítico, político, e assim o riso, o cômico se faz. Da mesma forma que os memes e as caricaturas ajudam ou nos colocam por excelência nesse mundo do riso e nessa ambiguidade junto a verve da ironia.

Voltando à paródia, ela aproxima do que já existe, ou seja, do texto parodiado, e ao mesmo tempo temos o distanciamento daquele que está homenageando pelo ineditismo. Em *Uma história meio ao contrário*, de Ana Maria Machado, na narrativa, tem rei e rainha, tem o todo do convencional, mas é ao mesmo tempo uma história diferente, como em *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, do Pedro Bandeira.

Ainda sobre a paródia, Linda Hutcheon (1985), diz por meio dos vários estudos e discussões sobre paródia e caracteriza a paródia contemporânea moderna, num contexto, e como ela funciona. A autora evidencia que existe uma primeira paródia de um texto épico, em peças, nos intervalos a realização de sátiras dos originais, e em textos desde Aristóteles dentre outros exemplos. E de fato o principal objetivo da autora seria o de enxergar como isso ocorre na modernidade e não só na literatura, mas também na pintura, arquitetura, teatro, fotografia. Assim, é essencial perceber o estudo da paródia, sua importância, e que estamos imersos numa cultura em que há muita paródia, e saber ler e compreender que essa intertextualidade se dá através de um olhar que aproxima e que também é diferente, é importante para ler artefatos que não apenas artefatos literários, mas vários culturais, várias produções que cotidianamente temos contato, e que, ao perceber esse viés nesse lugar tem acesso a uma chave que pode ser acionada por um elemento da ambiguidade.

Segundo Hutcheon (2000), nem sempre o propósito da paródia é de provocar o ridículo ao fazer uma releitura, por exemplo. Todavia, o dessacralizar e ressacralizar

através da paródia pode provocar essas duas possibilidades: texto e contra texto, que não precisa ser necessariamente jocoso e ridicularizador, mas pode trazer também o distanciamento crítico, uma ironia leve, como outros níveis, podendo ser ainda uma homenagem respeitosa.

História meio ao contrário, escrita na década de 70, conseguiu passar pela censura; por trás do seu contexto infantil tem um discurso revolucionário. O primeiro objeto de ridículo é o rei, a imagem do rei. Um rei infantilizado, que ignora a realidade. Vive fora da realidade. A brincadeira também com a exposição ao ridículo, “ofereço a mão da princesa em casamento”, mas ele não tem interesse na princesa, mas sim na pastora, outra personagem da narrativa.

Essa narrativa subverte as obras tradicionais, não apenas na configuração de personagens, fugindo dos estereótipos, pois os estereótipos aqui são quebrados, não é um rei corajoso. Do príncipe que só quer aventura, imagens clássicas, sendo introduzidos aqui de outro modo. Descontrói a imagem primeira deles, de heróis, um mundo ao avesso por meio da paródia. O herói agora é uma voz coletiva, uma tecelã, um ferreiro, uma coletividade. A crítica ao sistema de governo que ignora a realidade, o povo, de forma explícita precisa se unir para sobreviver.

Um rei, uma princesa que se afasta da tradição em *História meio ao contrário*, esse livro da Machado antecipa o caso do príncipe e da Megan, pelo viés do romper com o tradicional. Neles o príncipe ou aquele ou aquela que tinha/tem de cumprir alguma tarefa, vencer as tarefas, casa com a princesa e alça outro patamar, alcança outra elevação no status desse indivíduo. Lembrando que nos contos de fadas isso tem todo um simbolismo, não é apenas um *status* frente a aquela sociedade, nem financeiro, mas ontológico. É como se o ser humano alçasse outro patamar, de fato.

Esses aspectos mostram como essa obra evidencia, de forma atemporal, como a literatura pode em certa medida narrar situações inéditas, rupturas de tradições a partir de recursos como o do humor, uma vez que o que a autora faz nessa obra ocorre nos anos 70, príncipe e princesa dão um norte diferente a narrativa, e apenas agora na contemporaneidade conseguimos ver o exemplo de quebra de protocolo da realeza britânica, agora em 2020. Desse modo, podemos ver que a literatura está muito além, da realidade nesse sentido. A obra anda junto ao conto tradicional, mas ao mesmo tempo colocando cunhos que invertem ao inserir comentários críticos, fazendo uma revisão histórica, por meio dos papéis das personagens, fazendo uma revisão dos espaços que os

personagens ocupam, e o que é fundamental, de um jeito brincalhão, sem ridicularizar os contos de fadas, partindo deles, mostrando que eles com o passar do tempo sofreram com mudanças sociais, os contos tradicionais sofreram um desgaste, sofreram mutações, segundo Perrone-Moisés.

Desse modo eles acabam sendo revistos mostrando os moldes antigos, uma reavaliação do feminino e de quem está à margem. O rei é ridicularizado, o tirano no poder também, assim como o rei está nu, no conto do Andersen, que Ruth Rocha reescreve e ambienta. Figuras tirânicas, que são expostas em situações vexatórias que beiram ao ridículo para que nós possamos rir delas e ao fazer isso, perder o medo delas. De quem temos medo, em períodos de ditadura, de quem tem o poder, nesse sentido, *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque que ao rir do lobo, se liberta, se livra até de outros medos.

E nessa direção percebemos que a paródia tira a aura do objeto intocável, ninguém é intocável, a exemplo dos generais. É possível sim fazer críticas a eles e ridicularizar, pois é através do ridículo que se retira a capa de autoridade, de algo importante.

O texto, *O fantástico mistério de Feiurinha*, Pedro Bandeira fomenta aspectos importantes nessa obra. Mas talvez um dos mais evidentes pode ser o de ordem metalinguística, sobre a importância da escrita, preservação da memória, do registro. Temos o dessacralizar dos príncipes e princesas, personagens que essencialmente estão envoltas em beleza, perfeição, gentileza, coragem, e ao fazer isso, as coloca numa condição em que estejam mais sujeitas, mais próximas do humano. Assim, as paródias, podem trazer risos, tanto zombeteiros quanto os irreverentes, seja um riso em homenagem. O registro para que não se perca o resgate da oralidade e a ênfase na importância do registro. O desgaste do gênero gera a paródia, do “todos viveram felizes para sempre”... Bandeira brinca com as princesas e tira a aura delas, mas sem tirar a importância delas. As paródias contribuem para que o leitor possa ir buscar os originais, a procurar por eles, e assim garantir a sobrevivência, como diz a Linda Hutcheon (1985).

Assim, o humor, como diz Bergson (2018), se desenvolve nas situações cômicas quando temos as criações de situações, caracterização das personagens, como são revistas, construídas, como todos esses elementos aglutinados para compor o humor, de como ele é irreverente e, além disso, é desconstrutor.

Retomando as obras de Sylvia Orthof, a linguagem para a criança ou jovem tem xingamento, ofensa, este por sua vez tende a ser suavizado por meio do uso de palavras com um tom leve, a exemplo do sufixo *inho*, compondo o diminutivo. O uso desse sufixo,

ocorre de forma também recorrente na obra aguiana. A linguagem contundente que a Orthof utiliza, desafiadora no sentido de se pensar os padrões, uma linguagem poética, carnalizada que trabalha com o grotesco, ironia, provoca o humor desestabilizando na perspectiva do humor ambivalente, apontado por Bakhtin (2010), por meio de uma proposta de rejeitar a acomodação e propor novas mudanças numa perspectiva do humor, da ironia da sátira, da paródia, da inversão, e tudo isso exige do autor um trabalho de altíssima elaboração no plano da linguagem.

De fato, Orthof, não está preocupada em transmitir, em provocar ensinamentos, mas sim conversar com a criança, e não ensinar no sentido pedagogizante do texto, das tradições anteriores da literatura infantil, que o texto tinha essa premissa, esse cuidado, de fazer a criança ler aprendendo, no sentido pedagogizante e didático dos ensinamentos, textos moralizantes. Dentro dessa perspectiva, a autora quer conversar com a criança e cria personagens inusitados que entram no mundo lúdico, mas que ao mesmo tempo fala de coisa séria provocando um olhar que, a partir do humor, desconstrói. Isso pode ser notado desde os títulos que conquistam os leitores, por meio das rimas, da sonoridade. O que prepondera nos textos da autora é a literariedade do texto infantil. A principal característica que um texto infantil advém das imagens poéticas, toda uma imagética que está na ilustração, na linguagem verbal e pictográfica, estabelecendo diálogo entre texto verbal e ilustração, e que resulta em prazer literário.

Segundo Bakhtin (2010), a terceira fase de expressão da cultura cômica está posta no plano do vocabulário, da linguagem, e é bastante didático ao expor as três fases, trazendo o que caracteriza uma cena de humor num primeiro momento, num segundo, e a terceira é pela linguagem. Que causa distanciamento e que é altamente questionável, não revela, esconde. Ela não se expressa em termos de interação, interatividade, mas age como comunicação, apenas comunica, não provoca interação.

E com o emprego de neologismos, diminutivos, apelidos, associar a formas conotativas expressões que causem o riso a exemplo da expressão *fogo no rabo*, epítetos ou apelidos, formas de tratar as pessoas mais próximas, essas formas de tratar quebram a rigidez e propõem a interação. Os amigos por vezes se tratam de forma amistosa a partir de apelidos, de uma característica que o outro amigo vê de forma afetuosa, uma brincadeira, um chiste. E isso adentra num formato que aproxima e demonstra afeto entre aqueles que ali estão em grupo. Lobato e Orthof demonstram estarem dentro dessas características.

Mas antes de pensar quaisquer que sejam os elementos que adentram ou que compõe o humor, que trazem a realização do riso, o que primeiro importa ao nos direcionarmos principalmente a literatura é a estética do texto, pois independentemente do nível do humor, o texto é antes de tudo um processo de trabalho com a língua/linguagem.

Antes de tratarmos categorias da literatura adulta próprias da linguagem, como a carnavalização, a ironia, a paródia, o riso, ambivalente, contestador, a sátira menipeia, antes disso tudo, o que é extraído e visto no texto é a questão estética, é a preocupação com a poética do texto, com a estética do texto, aproximação com elementos do dia a dia da criança, sem deixar de tratar de assuntos sérios. A exemplo do medo, do susto, do governo e até da morte.

Problemas não deixam de ser tratados, só que de forma lúdica, sem esconder, sem usar uma máscara para esconder. Mas, usar uma que é ambivalente, o jogo da ambivalência entre esconder e revelar. E essa linguagem se torna altamente interativa, com as crianças, com o público adulto e com os estudiosos, pesquisadores a partir do humor, pois ele é detentor de potencial grandioso no que diz respeito à literariedade contida nessas escrituras, na construção desses textos, nas personagens, nos espaços, nas provocações que ocorrem mediante um rico processo de elaboração realizado nas linguagens, nas imagens.

Além de repensarmos também que a presença de máscaras serem literariamente usadas nas histórias, a exemplo do *Homem da Máscara de Ferro*, *O fantasma da Ópera*, podem ser aquelas em que tende a se passar por uma situação. Assim como os gestos, que são inclusive uma linguagem no trabalho com a arte do teatro épico.

E de acordo com Bakhtin (2010), para ele, será com a terceira forma da expressão cultural cômica, com a linguagem, com potencial de ambivalência que será possível cercear a liberdade criadora para burlar com o humor, na medida em que: “Quanto mais fundo se for na linguagem, maior é o nível da desconstrução de ambivalência”. (BAKHTIN, 2010).

A ambivalência está muito mais para o grotesco na literatura moderna, do modernismo aos dias atuais, junto à literatura contemporânea, com um caráter altamente desconstrutivo na inversão do mundo, do mundo às avessas. As possibilidades de ver o mundo às avessas como temos na *Velhota Cambalhota*, da Orthof. Acreditamos que as obras infantis de Aguiar em certa medida também caminham nesse sentido, uma vez que rei, reinados e um compilado de personagens já muito conhecido no mundo do medo, adquire outro lugar por meio da linguagem que o autor ressignifica.

Quanto mais fundo se for nas figuras grotescas maior é o nível de desconstrução, maior é a potencialidade dessa linguagem em solapar verdades engessadas como estereótipos que nos fazem pensar e agir de tal forma e entender o mundo, e buscar resolver problemas. Posto que em conformidade com a crítica canadense, temos que, de fato:

A ironia tem sido sempre usada para reforçar ao invés de questionar atitudes estabelecidas [...] a ironia consegue funcionar e funciona taticamente a serviço de uma vasta gama de posições políticas, legitimando ou solapando uma grande variedade de interesses (HUTCHEON, 2000, p. 26 - 27).

Dessa maneira, será a partir da realização de figuras sendo estigmatizadas, ao mesmo tempo em que também se busca respeitar a literatura, que rei, monstros, cada um já com discursos engessados, nos quais prevalece valores morais, éticos e estéticos, e que serão modificados por narrativas que irão desconstruindo esse anterior clássico, a partir, da paródia, da ironia, do grotesco, do riso ambivalente, que vai ser provocada a partir de ferramentas como a farsa e carnavalização. Mas também do ritmo, do ludismo da rima e tantos outros. E tudo isso enquanto linguagem chega a criança a partir da sua capacidade fabulação, do imaginário, do deslocamento do mundo real para o da fantasia.

As crianças são verdadeiras no uso das palavras com isso, pensar o *feedback* que elas podem dar ocorre em caráter imediato, com espontaneidade, brincadeira, e podem vir a realizar questionamentos até desconcertantes sobre a literatura lida, através da sinceridade e de irem direto ao ponto.

Na perspectiva da Linda Hutcheon sendo em Ironia e Paródia ou Ironia: Teoria e política, temos a ironia como figura de linguagem de retórica, de uma carga semântica, de intencionalidade e uma força política, quando usada em contextos inclusive como arma argumentativa e por vezes quer calar outros. Nesse de jogo irônico, expor o outro, na tentativa do sujeito de fala e de expor, por meio do desprezo, do menosprezo. De modo que:

A ironia sempre tem um “alvo”; ela às vezes tem o que alguns chamam de “vítima”. Com as conotações desses dois termos implicam, o fio da ironia é sempre cortante [...] mesmo a mais simples das dimensões sociais da ironia frequentemente envolve um componente afetivo (HUTCHEON, 2000, p. 33 - 34).

As arrestas nomeadas por Hutcheon (2000), no capítulo II desta obra nos diz que são elas: a palavra dita e a escrita, a ambiguidade, detalhes de acordo ou conflito, pontos

que acentuam por exemplo e em grande medida voltados a carga política, o ato de fala com intenção, em que o ouvinte o interlocutor não compreenda.

De modo que, em resumo, a ironia, do ponto de vista analítico da Hutcheon (2000), trata de um discurso sobre o outro, os dois estão em simbiose, o leitor deve perceber que a camada sutil de dois discursos que se interpenetram, assim como a Paródia, etimologicamente sendo concebida como canto paralelo, para ode: lado a lado, traz o dito pelo não dito, sendo que a resposta é o riso. A ironia reforça e contesta, trabalha mais intelectualidade do que emoções, e faz crítica a sociedade e nos ajuda a refletir sobre certas situações. O uso intencional da mesma se faz para compor o humor, assim como pode provocar mal-entendidos, visto que é detentora de ambiguidade, e com seu ferrão, provoca com intencionalidade.

A ironia, com suas aristas cortantes, traz uma crítica ao sistema, a comportamentos humanos, a coisas mezinhas, numa atitude avaliativa, avaliação política, sem xingar, mas com uma aresta afiada, diferente de um discurso, posição de avaliação, carga semântica e avaliativa, e dentro de um quadro de satisfação intelectual, quem faz e quem entende. Provoca raiva quando a pessoa é o alvo, vítima, sendo ainda adepta de humor refinado, posto que trabalha com a linguagem. Um rei infantilizado pela Machado, em tudo, em atitudes, desconhecimentos, expõe ao ridículo, está ridicularizando, está falando de um rei. Ao passo que, ironiza por meio do recurso da repetição, ao descrever a cena e repetição de palavras.

A ironia tem muitos níveis, branda quando posta num texto criança ou jovem, gradações, elevações, no quadro temos os níveis, ela perpassa todos os grupos, da descrição dos reis, com um discurso, onde se mantém o dito e o não dito o que está no texto, na imagem, e o não dito toda a interpretação que pode se realizar. Ironia em certos contextos, traz marcadores/elementos tipográficos, gráficos, sinais de pontuação gráficas, são mais diretos, já que eles têm função que não são irônicas, a importância do contexto para entender. Daí as categorias:

As cinco categorias de sinais geralmente aceitas que funcionam estruturalmente são: 1. Várias mudanças de registro; 2. Exagero/abrandamento; 3. Contradição/incongruência; 4. Literalização/simplificação; 5. Repetição/menção ecoante (HUTCHEON, 2000, p. 224).

Das funções acima para construir a ironia, acreditamos que a de número dois, Exagero/abrandamento, esteja presente na obra de Aguiar, uma vez que temos a presença de hipérbole ou eufemismo nos seus livros infantis.

Já pelo viés da Lélia Duarte (1994), o humor vem ser exposto por meio do que segundo a autora, teríamos que a partir da presença de uma retórica do discurso irônico sempre ligada alguma disputa pelo poder pela dominação do outro, do mesmo modo que a retórica vence o discurso pelo efeito humoresque. Ou seja, ironia de primeiro grau, e a retórica seguida pelo humoresque. O humor com fantasia; com a brincadeira situação e ambiguidade com as palavras; uma crítica velada; uma ironia pode ser crítica social, o não dito atravessa o dito, podendo colocar a leveza do humor.

A ironia romântica apoia-se na retórica clássica, na medida que utiliza a inversão do sentido do dito com fins partidários e esconde a opinião do enunciador, que representa positivamente a opinião de seu adversário através de jogos de enganos cuja intenção é a conquista ou a manutenção do poder. Amplia-se, entretanto, o conceito de ironia retórica ao estender-se a um significado metafísico; nesse caso, é simultaneamente dissimulação retórica e metafísica visão do mundo. A ironia romântica usa também a ironia *humoresque* ou de segundo grau, ou simplesmente humor, cuja intenção, diferentemente, não é manter a ambiguidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo (DUARTE, 1994, p. 62).

A ironia romântica também mostra enquanto processo de escrita, da literatura enquanto uma criação, de narrativas que podem conter comentários irônicos a partir do viés da invenção da linguagem, do distanciamento da obra, do distanciamento crítico para com ela enquanto arte.

Ao direcionarmos nossa observação para o riso, na obra *A história do riso e do escárnio*, escrita por Georges Minois, temos questões importantes, relacionadas ao nosso momento atual, como: o riso e a internet, a política e o riso, a questão religiosa e o riso “mórbido”.

De fato, estudos sobre o riso, o humor nos ajudam a entender como a produção literária contemporânea, por meio da paródia, da ironia, e seus processos trazem o contexto do que se produz e consome em termos culturais uma sociedade de/com derrisão, em vários níveis, num contexto histórico e, por conseguinte, teórico.

O autor nos traz muitos fatos para ilustrar e desenvolver comentários significativos em contextos seculares. Assim como; quando diz que: O século XX é a era da derrisão universal. O que ocorre com esse século para que ele seja visto dessa maneira, e enfatiza, dizendo que

O riso tornou-se o sangue e a respiração dessa sociedade humorística que é a nossa. Não há como escapar dele: o riso é obrigatório, os ‘espíritos tristonhos são postos em quarentena, a festa deve ser permanente (MINOIS, 2003, p. 553).

E falar sobre essa cultura hedonista de valorização na busca prazerosa de forma desmesurada, no nosso contexto atual, ainda pandêmico, faz com que pensemos que possivelmente, após ele, pode ocorrer uma intensificação desse sentimento (contexto esse que provavelmente não se propaga na produção infantil, e sim, na adulta).

Além do destaque para com o século XX, podemos, a título de exemplo também, pensar na motivação das festas, pelo viés bahktiniano, como o carnaval, não seria somente o auge da fantasia, da paródia, mas uma renovação do espírito. Desde exemplos de festas tradicionais, as portuguesas, os entrutos, nos gregos as saturnais, os ritos feitos em celebração aos deuses, a colheita, a mudança de estação, o solstício de verão, e inverno, momentos marcantes para determinada comunidade e que eram vividos como algo realmente vinculado ao sagrado, a essência da vida.

Desse modo, a comemoração adquire caráter genuíno, com um sentido de rituais, ao fim, ter o que comemorar. Posto que o autor nos diz que muitas das festas se tornaram mero motivo comercial. Atualmente nosso calendário é repleto de datas comemorativas esvaziadas pelo consumismo, não tenho em si uma motivação, uma alegria genuína. O carnaval em si é uma das festas que perdeu a essência tradicional que detinha.

Mas outras/noutras localidades que têm uma concentração, uma tradição cultural maior, o carnaval de rua, e em que a participação popular é genuína e se mantém e não apenas é preparada ou preocupada para estrangeiro ver; todos aqueles que irão assistir e não participar de fato. Assim como reforça Minois (2003): “O humor universal, padronizado, midiaticizado, comercializado, globalizado, conduz o planeta (MINOIS, 2003, p. 554).”

Assim, nos deparamos com uma comercialização, na medida em que, não só a comédia, mas a cultura como um todo acaba sendo globalizada, e sendo globalizado o riso, e vai se aprendendo a rir das piadas e situações cômicas de outros povos, outras culturas, só que de forma esvaziada, e na medida em que a cultura é globalizada, vai se normatizando também os usos.

Rir-se de tudo. O riso provoca um deslocamento, se tudo se torna risível, finda esse deslocamento, daí a força do riso se esvai. Riso como forma de dominar a situação. A gente rir da compaixão, da discórdia, da desgraça, rir para se proteger das angústias, rir do diferente para reduzir o medo. Rir é “salutar!”

No capítulo intitulado: A política espetáculo e a Ditadura do riso. Da banalização, da festa em sentido permanente, “Obsessão da festa mata o riso”. Daí como podemos

pensar um possível fim do riso. Minois (2003), diz que estamos inseridos em uma sociedade que é humorística. Posto que tudo acaba sendo motivo para a realização do riso, no entanto, esse riso esse humor se realiza de forma vazia/esvaziada. Mas, o riso também neutraliza o medo, aspecto perceptível em *Chá de sumiço o outros poemas assombrados*, de Aguiar, e quando direcionado a religião, pode ser chamado o ato de autoderrição. Nesse sentido:

O humor é um procedimento de dessacralização, de desencantamento parodístico: ele implica a dúvida, o ceticismo, e a precariedade; contudo, não veicula nenhuma intenção sacrílega nem blasfematória (MINOIS, 2003, p. 565).

E na ironia, segundo texto do Bakhtin, o ironista, é/será uma pessoa que tem uma consciência aguda das contradições do ser humano, e ao ser detentor dessa consciência exacerbada, consegue fazer ironias. Já Minois (2003), realiza um comparativo entre humor e ironia. O humor tem um tom de brincadeira e a ironia brinca com o perigo, traz o dito e o não dito, ela é detentora de farpas, é mais agressora, e assim obtém respostas também agressivas.

No último capítulo do Minois (2003), evidencia que o riso é uma virtude humana, dentro das perspectivas dos estudos, é uma qualidade apenas humana, acrescentemos o adendo do Bergson, que converge neste posicionamento e sendo o único animal que ri, é também o único animal que sabe que vai morrer. Será que o riso não existe para consolá-lo dessa amarga certeza!? E pensar também o esvaziamento que esse tem sofrido, provavelmente isso se deve a estrutura de comercialização que o cerca, e acaba sendo vítima de seu sucesso. A festa contemporânea acaba sendo aprisionada. Pois o riso em si é liberdade, é selvagem original, está em toda parte, e por esta em toda parte quando a presença do humor, do riso ocorre em mídias como as redes sociais, como a virtual, ele se torna real. Posto que em conformidade com o Minois (2003),

Porque o riso não é uma escapatória: é uma maneira de enfrentar as coisas, de se situar, de se afirmar diante das ameaças, da incongruência ou da insipidez de todos os horrores da vida cotidiana (MINOIS, 2003, p. 612).

A ambiguidade do riso pode ser vista quando pode servir como elemento contra o poder, questionamento do poder, e também ser o elemento de exercer o poder. Posto que pela ironia, por exemplo, é possível se impor, pela ridicularização dos outros, é uma forma

de imposição de poder. E assim, é possível em simultâneo rir de uma autoridade, é possível também realizar o contrário.

Sendo assim, o riso é detentor de pontos positivos como também negativos; inclusive é significativo que, repensemos que tudo aquilo que fere o outro deixa de ser humorístico, pelo menos na sociedade contemporânea, norteadas pelo politicamente correto, assim como, pode ser sexista, homofóbico, racista, pode fazer *bulling*. Mas ele o humor requer respeito, pois quando não se tem o riso, tem-se total desprezo, uma completa indiferença. Entre as ambiguidades do riso, está a sua propensão ao despotismo.

Nessa perspectiva, a ideia de riso, sendo este tão disseminado, mas ao mesmo tempo que não passa de uma máscara. A ausência do espontâneo, do vital. O riso pode ser cruel, mas, pode revelar uma individualidade do sujeito, tornar-se um dos fenômenos da natureza que só poucos possuem. Tornar-se um privilégio para aqueles que tem, dos positivos e negativos, de fazer uma crítica, de rir de si mesmo, e perceber os defeitos e limitações próprios e lidar com mais leveza, consigo e com as situações da vida.

Com isso, o que fizemos até então nesse ponto foi buscar discutir, por meio de alguns nomes importantes como de Bergson, Eagleton, Freud e outros nomes, a conceituação e problematização de ingredientes importantes para realização do humor, do cômico e do risível. Ainda na intenção de tentar ilustrar, apontamos alguns escritores e suas obras infantis que demarcaram histórias pelo envolvimento humorístico; entre eles Ziraldo, Sylvia Orthof, Ana Maria Machado. Nesse sentido, temos consciência que essa amostra é bastante significativa para o atual cenário contemporâneo em que a literatura se encontra e isso desemboca em inquietação como a de nos fazer pensar que ainda tendo pouco alcance, espaço e alterações, essas obras, esses nomes nos fazem refletir que o humor tem de se mostrar mais, tem de buscar e alcançar espaços de discussões e reflexões, principalmente os de configuração crítica, pois ele é um todo pensado, estruturado, e a partir de muitos constituintes desvelamos o do veio estético ele retém.

E, de forma inevitável, pensar essa importante presença é, por conseguinte, se incomodar com uma ausência crítica acadêmica, assim como dissemos em outro momento, que o humor na maioria das vezes não é levado a sério. Os elementos que foram postos são um recorte do que se tem historicamente escrito acerca do humor, desse caldeirão que o compõe bem como os exemplos da nossa literatura; embora nem todos os elementos estejam presentes também na obra do escrito em estudo nessa dissertação, mas, que são importantes na construção do humor de modo geral. Ingredientes importantes, e

todo esse percurso anterior, na nossa atual produção literária, que acaba por se deparar com uma ausência, no atual presente, que traz a ausência crítica, vemos de forma significativa que a partir de buscas no sentido de evidenciar esses pormenores, seja possível contribuir com uma maior atenção a esse elemento tão múltiplo, que é o humor.

Múltiplo inclusive no aspecto do infantil, posto que pretendemos contribuir também com a visibilidade de um escritor paraibano. Assim sendo, temos que a visibilidade do autor chama também a atenção para a literatura infantil e juvenil, muito embora nomes como o de Orthof e de Lago sejam já reconhecidos e com louvor, mas é preciso dar visibilidade a outros nomes. Como também por tratarmos de uma literatura que sofre preconceitos, ainda são poucos os que pesquisam. E não se atêm a importância da literatura, de sua necessidade, e que não seja apenas reverberado a existência e ou presença do cânone ou do clássico, mas que possamos, inclusive, estar atentos a produções como essas do André Ricardo Aguiar.

Mas antes de alcançarmos a produção infantil de Aguiar, compreendemos em igual medida que a infantil, como um todo, está inserida num lugar de pouca luz. Com isso, acreditamos que suscitar um olhar sobre o uso do humor na atual conjuntura literária, de um contexto contemporâneo é algo crucial ao mesmo tempo em que é lacunar, e sendo assim, veremos no próximo ponto, as situações/condições para que esse lacunar ocorra.

3.2 O uso do humor na literatura infantil contemporânea: uma lacuna hoje

A literatura infantil e a infantojuvenil como temos apontado no tocante as mais distintas definições, completudes, concretudes em sentido teórico e crítico nos possibilita enxergar diversos universos, dentre eles o da ludicidade, que se mostra de forma casual, sendo até, ou inclusive, vista como óbvia. Justamente por envolver o mundo da criança e do jovem, mas principalmente o da criança, pode ainda ser concebida por um viés peculiar, como inerente desse universo do riso, do humor vindo a ser observada por vezes superficialmente, de forma despretensiosa, sem tanta importância.

Todavia, para além desse aspecto, da visão primeira que circunda o humor, é interessante compreender que esse elemento ao ser visto inicialmente apenas como lúdico, bobo, como simples motivador de risos, provoque risadas, diversão, de forma ingênua, mas ao ser observado de forma mais atenta, posteriormente será possível compreendermos seu real alcance, seu real valor ao ser utilizado na composição da escrita literária e que por sua vez se realiza justamente dentro de um contexto como recurso

pertencente ao estético de cada escritor/ao gosto do escritor. Uma vez que a literatura independente de público alvo se constitui como premissa, a linguagem e sua estrutura enquanto arte.

Tendo em vista que a compreensão do humor na literatura infantil e/ou juvenil enquanto efeito que se dá ou que pode aparentar ser realizado de forma simples ou até casual, no entanto, para que esse resultado seja demonstrado como uma simples brincadeira, mas o que ocorre de fato é que, para que esse resultado se dê o escritor terá realizado um processo em que seu público alvo recebe uma obra que muito embora possa aparentemente ser simples, mas que, a partir de olhares mais atentos, será possível compreender o processo em que se constrói o humor.

Ao buscar investigar sua valia, notadamente, é possível compreendermos que distintos estudos, múltiplos olhares têm se voltado para as particularidades que rodeiam a singularidade desse elemento tão caro à literatura e que junto ao passar do tempo vem sendo investigado de forma macro e universal, a exemplo dos textos desenvolvidos por Freud, Bergson, Bakhtin, Eagleton, dentre outros que nos ajudam a perceber o respaldo dado a existência do humor e seu uso e presença nas artes.

Saindo dessa visão ampla direcionada ao elemento humor e nos dirigindo ao recorte de estudos ligados ao humorístico, enquanto aspecto constituinte, digno de análise, dentro de um contexto literário do público infantil e/ou juvenil, é possível depreender que são poucos os trabalhos nessa direção se comparado, por exemplo, ao nível de (re)produção do livro de literatura infantil.

Nesse sentido, entendemos que muito embora pareça e de fato seja presença enquanto assunto carregado de respaldo por grandes estudiosos, em diversas áreas do conhecimento, como vimos no ponto anterior desse capítulo, o mesmo condiz no viés de uma pesquisa crítica. A recorrência desse aspecto humorístico no cenário da literatura infantil, bem como a juvenil se dá, podemos dizer, em igual medida enquanto resultado final presente nos livros, enquanto produto pronto, enquanto publicação, materialização literária direcionados para esse público de modo satisfatório, e de forma indiscutível. Porém, quando nós voltamos para a busca do quesito elemento estrutural para análise, nos deparamos com uma lacuna, e de maneira discrepante encontramos poucas publicações nesse sentido que se atentem para o valor estético que se encontra agregado ao humor na literatura infantil.

Assim, o humor na Literatura Infantil, na Literatura Infantojuvenil e nelas pelo viés contemporâneo se manifesta tendo em vista aspectos como o da estrutura estética, e

acaba se tornando um viés de estudos do qual encontramos esses poucos trabalhos que vão sendo publicados e ao compararmos também buscarmos ir mais a fundo, iremos nos deparar com essa diferença e, ao fazer um paralelo com outros estudos que em grande medida envolvem obras/temáticas infantis e infanto-juvenis literárias por diversas perspectivas numa verve contemporânea, notaremos, como por exemplo, discussões sobre: o preconceito, o livro enquanto objeto, a literatura indígena, a africana dentre muitos outros. Mas, ao delimitarmos a temática do humor, é válido salientar que, muito embora

Ainda que grande parte da literatura tradicional para crianças não contenha elementos de comicidade ou humor (os contos de fadas, p.ex., são econômicos neste aspecto), não se pode pretender que a presença do humor nos livros para crianças seja uma absoluta novidade das últimas décadas. É evidente que essa multiplicidade de fontes de riso, no caso específico da obra lobatiana, não é tão facilmente encontrada em produções de um único autor, mas certamente pode-se afirmar que a literatura infantil das últimas décadas – em especial aquela que é considerada como pertencente ao cânone – tem uma leveza que contrasta com a dominante nas décadas anteriores (BONIN & SILVIERA, 2012, p. 873 - 874).

Ao traçar uma linha cronológica ao que tange a presença de uma literatura direcionada para a criança é válido mencionar o viés tradicional gira no entorno de uma literatura que se realizava para com os conformes de uma estrutura também outra totalmente avessa à da atualidade, principalmente ao que se refere a concepção de humor para esse público. Um público que inclusive não tinha uma literatura direcionada para tal qual as necessidades desses, inclusive a representação visual da criança enquanto imagem nas obras literárias admitiam uma estrutura de adulto em miniatura.

Esse tradicional estava interligado a nuances pertencentes de forma clara ao educacional, ou fazendo alusão a um mundo totalmente adulto e nessa direção pensar a construção e idealização do humor como um viés norteador das obras era justamente tê-lo ou entendê-lo como mero efeito superficial, que estaria ali para tão somente compor uma história sem maiores intenções.

As palavras das estudiosas acima reforçam de modo claro que embora diante de um ínterim, que comporta os extremos entre contexto “tradicional” e “últimas décadas”, temos a partir daí a possibilidade de compreender a resistência do humor. Pois estando dentro desse recorte, temos de um lado, ausência de comicidade, no sentido tradicional, e do outro, esse tradicional galga outros vieses a partir da presença de Monteiro Lobato,

fazendo com que em nossa atualidade, tenhamos os desdobramentos dessa presença para construções de uma literatura banhada por humor em níveis diversos. Com isso estudos como de Duarte (2004) enfatizam a significativa ruptura ocasionada pela existência da obra do criador da famosa boneca falante, Emília, para com o teor sério e educativo que norteava até então a literatura infantil.

Mas no sentido de economia do humor, este por sua vez, ocorre de forma antecedente ao Lobato, posto que, mesmo tendo, como contraponto a exemplificação a obra de Lobato, como sendo ele o representante por evidenciar o humor para além do viés do pedagógico que norteava a produção infantil em sua época, e que já mencionamos anteriormente.

Tendo também o destaque em romper com essa concepção, e talvez por esse motivo termos, por conseguinte, o humor mais presente, num eixo recorrente enquanto realidade na literatura infantil de forma ampla, a exemplo da contemporânea paraibana realizada por escritores como o André Ricardo Aguiar. Com isso muito embora o humor não se trate de algo inédito perante a atualidade a contemporaneidade, é válido salientar as palavras de Bonin & Silveira (2012) ao retomarem o texto de Colomer,

Colomer (2003) afirma que a presença do humor é intensa nos livros canônicos mais recentes e que neles se encontra tanto um humor mais clássico – em que o estopim humorístico vem do estranhamento em relação ao contexto – quanto um humor mais inovador, que lança mão da paródia para subverter características de personagens tradicionais, como os monstros, as bruxas, as princesas e, inclusive, para contestar situações prototípicas de tais histórias, como o desfecho do “felizes para sempre”[...] a frequência de uma “[...] atitude irreverente em relação à tradição do imaginário” (COLOMER, 2003, p. 340), a qual, acrescentamos nós, vem se constituindo como um veio fecundo na produção cultural contemporânea para crianças, para além dos livros de literatura infantil (BONIN & SILVEIRA, 2012, p. 874).

Acreditamos nessa afirmativa, e que no quesito produção literária, sua veiculação é consideravelmente exitosa e isto se dá através da presença e importância que circunda o humor na construção da obra aclamada de Monteiro Lobato, e que contribuirá para demais produções de tantos outros escritores posteriores. Também é válido salientar que, segundo Duarte (2004), Lobato faz com que a manifestação do humor ocorra por meio dos mais distintos elementos ora seja

nas falas do narrador, na linguagem, na exploração dos aspectos

semânticos das palavras, no nonsense, na paródia, nas comparações, na ironia, no cômico da situação, na inversão/subversão da ordem, no grotesco e na construção das personagens (BONIN & SILVEIRA apud DUARTE, 2004, p. 43).

E concomitantemente, é interessante observar que para além dos aspectos acima mencionados, outras apreensões poderão ser realizadas, tendo a criança leitora a oportunidade de ao

se confrontar com um texto literário que se caracteriza pela presença do elemento humorístico, a criança teria diante de si, primeiramente, uma proposta de conjunção do imaginário com o real; por meio do humor e do distanciamento por ele disponibilizado, estabeleceria a mediação necessária nessa relação e; finalmente, procederia à disjunção desse imaginário-real, o que pode levá-la "a mundos de mais alto esforço mental e sensitivo, acrescentando novos aspectos de um conhecimento"(DUARTE, 2004, p. 43).

O imaginário, o real, o mediar por entre esses caminhos, e tudo isso ocorrendo devido ao texto literário com sua verve literária, fazendo com que possamos (re)afirmar o teor significativo que envolve as camadas do humor e sua multiplicidade que sobrepõem ou sobressaem ao intento primeiro, que seria apenas de fazer rir, independentemente do nível, se de modo tendencioso ou proposital, extremos esses sinalizados pelo pai da psicanálise, Sigmund Freud.

Dentro do contexto em que estamos traçando a partir desse momento, compreendemos que existe a necessidade de mencionar a ausência, ou também como podemos chamar, de tímida presença do olhar crítico sobre a literatura infantil e juvenil no quesito análise, para o humor que desde sempre demarca o universo desses leitores, desse público. Nesse sentido, é possível identificarmos que:

Por volta do século XVII, as histórias, inicialmente, eram escritas para os adultos com o intuito de passar mensagens preliminares aos mesmos. As crianças, que eram consideradas “adultos em miniatura” nesta época, não tinham acesso às histórias. Assim, as histórias antigas, não sendo destinadas especificamente a um público infantil, continham narrativas de um mundo bruto e cruel. A Literatura Infantil aparece somente a partir do século XVIII, tendo características próprias, pois decorre da ascensão da família burguesa, e do novo status concedido à infância na sociedade e da reorganização das instituições escolares (BERGMANN & SASSI, 2007, p. 201).

Ou seja, foi perante um processo lento e demorado que a literatura foi concebida essencialmente para a criança. Assim, ao evidenciar contextualmente esse preâmbulo em que se enquadra a história com as primeiras impressões acerca do que era possibilitado a

criança, em meio ao passar do tempo temos também a compreensão de que, embora de forma tortuosa, já enxergamos um trajeto que se encontra em processo na medida que atravessa o tradicional do século XVII, até alcançar as rupturas de Lobato e que progredir em meio seus adendos e particularidades e assim, ao situar-se no êxito do contemporâneo, evidenciar o agora através da atualidade miradas, como as do humor, uma vez que:

Na Literatura Infantil contemporânea, nos textos atuais, aparecem temas como a relação de poder através do recurso da paródia e do humor, apresentando um autoritarismo às avessas, conforme algumas histórias narradas por autoras como Ana Maria Machado e Ruth Rocha. Mesmo apesar da inversão, o poder de encantamento dessas narrativas permanece (BERGMANN & SASSI, 2007, p. 202).

Dito isto, é interessante mencionar que para além delas num contexto a nível de Brasil temos produções outras e autores como: Sylvia Orthof, Ziraldo, Chico Buarque, Ângela Lago, estes e tantos outros fazem do humor ou com o humor literatura que trata dos mais diversos assuntos e ao mesmo tempo com esse viés humorístico possibilita e/ou auxilia para que a criança alcance leveza diante de qualquer tema, das coisas mais corriqueiras, como pensar numa velhinha que não para quieta a exemplo de *A velhota Cambalhota*, de 1985, da Sylvia Orthof, as mais cruciais, como a morte, medo susto, três conteúdos que são evidenciados humoristicamente em *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, de 2013, de André Ricardo Aguiar.

Outra atmosfera que também se tem do humor é de que ele provoca ou contribui para o alívio das tensões da rotina, ou seja, para a saúde. Com isso, uma das ideias iniciais, uma das primeiras que cerca, que envolve a atmosfera do riso, do humor, de forma preconcebida a respeito do humor é a de sua realização, caracterização intrínseca em propiciar ao ser humano efeitos positivos no aspecto da saúde, uma vez que, nessa direção

En un breve artículo sobre los valores curativos de la risa aparecido en El País y firmado por Ángel Vea, podía leerse: <<La ciencia ha descubierto que la risa activa la circulación, regula la presión arterial y ayuda a soportar el stress. Aprender a desarrollar el sentido del humor es, por tanto, una táctica sana e inteligente (ABRIL, 2004, p. 23).

Antes de adentrar o humor no contexto da literatura infantil e juvenil, o escritor e crítico checo Paco Abril traz esse ponto introdutório que nos faz remontar a essência do humor de forma ampla na medida em que, prossegue em investigação nesse artigo acerca de onze livros de literatura infantil e juvenil, ao discorrer sobre obras e de como elas são

relevantes no sentido de serem constituídas com humor e condizem ao agrado pessoal do referido escritor.

E por quais motivos o humor seria algo vinculado ao capricho, ao pessoal e seria também intransferível, Abril (2004) traz a exposição de seus livros favoritos e comenta um a um. Ao passo que desenvolve o raciocínio com o propósito de desvendar os mistérios do humor traz também a tipificações, definições, nomenclaturas que podem ser vistas como possibilidade resposta. Nessa direção ele diz:

Vaya, en su repuesta se me abren dos nuevos caminos, uno el del humor sin malevolencia, el otro el del humor con mala uva, inquina o resentimiento. Pero, todavia hay muchos más. Examinando las fichas que puso amablemente a mi disposición, descubro que, según se aplique de una manera u otra, el humor tiene caminos de colores diferentes. Hay humor blanco, negro, verde, gris y hasta marrón... También hay un humor soez. Chabacano y otro llamado inteligente. Incluso parece que existen humores de diferentes nacionalidades: galego, vasco, castellano, asturiano, catalán, inglés, francés... Hay un humor absurdo con un chiste [...]. En sus aspectos más negativos, en el camino de la malevolencia, el humor puede ser acelerado, acre, afilado, agresivo, cruel, agrio, áspero, atrabiliario, cáustico, corrosivo, crudo, despiadado, envenenado, incisivo, moraz, mordiente, picante, punzante, ponzoñoso. Sigo por esta senda del humor utilizado como arma arrojadiza, y me encuentro con una desviación casi cubierta de matorral en el que proliferan las esquinas. Las tomo. Es el camino del insulto, del reírse de los otros (ABRIL, 2004, p. 25).

Tendo em vista a exposição acima, ao seguir essa concepção que categoriza o humor, podemos associar a outros estudos, que mesmo que realizados de forma anterior ao exposto pelo escritor espanhol, numa linha paralela, apenas para ilustrar, podemos mencionar, Freud, Bergson, Todorov, cada um a seu modo se debruça sobre o humor e ao partir de suas realidades trazem, contribuem e (de)marcam no tempo e espaço a importância pertencente à atmosfera humorística.

Ainda retomando a contribuição de Abril (2004) e sua perspectiva sobre o humor na literatura infantil e juvenil em um outro ponto do artigo, que trata especificamente do humor e a ironia, antes de abordar o que apetece ao humor para com o público infantil, o autor traz um posicionamento mais amplo ao que tange em primeira instância os adultos, desse modo diz que:

Al comienzo hay una gran valla publicitaria de una importante cadena multinacional de librerías en la que pude leerse: <<En estos tiempos agitados de terrorismo, guerras, globalizaciones y demás desencuentros de los hombres, no hay nada más inteligente que el humor. Es la mejor arma para desenmascarar lo absurdo de nuestra realidad, siempre con una sonrisa en los

lábios. Desde Aristófanes a los grandes de nuestro Siglo de Oro, pasando por John Kenndy Tool, o Sharpe, multitud de escritores han intentado divertir a sus lectores sin por ello renunciar a ingadar en la condición humana>> (ABRIL, 2004, p. 26).

É interessante quando pensado as teorias que precedem os trabalhos analíticos de fato torna-se possível também enxergar que através delas podemos averiguar uma determinada unicidade, posto que suas raízes sustentam inúmeros vieses contemporâneos. Como exemplo, no trecho acima o escritor sinaliza o quanto o humor é inteligente para enfrentar a nossa realidade. Ao recortarmos esse ponto da inteligência, temos de maneira afirmativa e convicta a posição do Henri Bergson em sua obra *O riso*, quando constrói essa fala e direciona ao que tange o sentido da construção desse elemento enquanto estético. Mas ao nos atermos ainda as palavras de Paco Abril, ele cita muitos nomes de outros escritores, mas que de fato estes por sua vez não são humoristas no sentido restrito da palavra, mas que:

Sin embargo, nos hacen reír, porque rebajan, o ponen en cuestión, la seriedad de lo grave, de lo considerado respetable, de las formas rígidas, de lo severo, de lo circunspecto, de lo adusto, de lo desabrido. Ponen en solfa al poder, cualquier poder, mostrándo-nos sus muchos aspectos ridículos. Bajan a lo sagrado de su pedestal, quitan solemnidad a lo majestuoso, a lo imponente, a lo cerimonioso, a lo pomposo (ABRIL, 2004, p. 26).

Ao partir dessa ótica traçada por Abril (2004), podemos compreender que além de todas essas possibilidades de emprego, de contemplação, de uso, de expansão que pertence ao humor, ou melhor que podem ser abarcadas por ele, outras estarão ou serão visualizadas de modo ímpar quando delimitados a concepção de condução realizada pelo escritor/autor, posto que ao conduzir seu papel e contar/escrever uma história assim o fará na medida que

Evidenciando uma atitude intelectual [...] produz seu texto com uma postura consciente e reflexiva, o humor na literatura infantil, além de granjear a atenção do jovem leitor seduzido pelo prazer da comicidade, na maioria das vezes, reveste-se também de um papel crítico-reflexivo, manifestado pela inversão e subversão da ordem vigente. Isso ocorre porque distância crítica e desmistificação são, geralmente, indissociáveis do humor (DUARTE, 2004, p. 38).

No mundo da literatura infantil são esses alguns dos principais méritos que podem ser contemplados pelo humor, pelo fazer rir por meio das palavras postas em uma condição cautelosa, cuidadosa e que pouco se fala, se discute nos espaços, ao mesmo

tempo em que se nos atentarmos para condição primeira que conduz a existência do fazer literário retornamos ao ponto essencial da arte, que é a sua estética e nisso resulta que rir com a literatura está muito longe de ser ou de se pensar a respeito dela de forma diminuta ou sem valia.

Duarte (2004), segue a nos dizer que todos esses elementos nascem da ruptura, do contraste, da dissonância criada entre a imagem tradicional recebida e os efeitos da nova situação a ser apresentada junto à contemporaneidade e o humor no diálogo para o infantil e ainda detalha e acrescenta que ao ser:

Confrontada com a projeção sobre as personagens de seus próprios problemas, receios, pequenos defeitos, imperfeições e falhas, a criança, sob efeito catártico, se reconhecerá e se divertirá com isso, sem a imposição de uma crítica direta feita de maneira moralizante. Descritas humoristicamente, as personagens dos livros a auxiliam a se conhecer e a se aceitar melhor, o que ocorre também com o leitor adulto. Isso faz com que num livro que se caracteriza pela presença do elemento humorístico seja, muitas vezes, difícil estabelecer o limite entre o mundo infantil e o mundo adulto, ou seja, dizer onde está o que diz respeito apenas à criança e o que apenas o adulto estaria apto a compreender. Tal problema está estritamente ligado à concepção do gênero literatura infantil. Um livro de literatura infantil é, antes de tudo, uma obra literária. Nesse sentido, muitos desconsideram o fato de que a literatura para criança, bem mais do que um modo de evasão, educação ou socialização, é um modo de representação do real. Enquanto os textos comuns, informativos ou didáticos se apresentam e se querem como convergência e redundância, por pretenderem univocidade e decodificação imediata, a obra ficcional se constitui numa imagem simbólica do mundo, a qual recusa a linearidade, assinalando as contradições, a multiplicidade de visões e os vazios do discurso cotidiano. Não se fecha em si mesma, mas se coloca na tangência de outros textos e do próprio contexto. Portanto, se o livro infantil não é obra artificial e pré-fabricada segundo certos padrões de consumo, o autor escreve porque tem algo a dizer, o que faz com que apareça inevitavelmente na história uma referência adulta, uma “piscadela” representada, por exemplo, pela inserção sutil de temas (personagens e expressões) com significações e prolongamentos filosóficos, suscetíveis de múltiplas interpretações ou de leituras em vários níveis (DUARTE, 2007, p. 03).

Embora a nossa tentativa nesse ponto seja a de evidenciar que poucos são os autores que discutem humor e literatura infantil, buscamos também simultaneamente enfatizar que mesmo sendo uma presença um tanto lacunar se comparada ao quesito de produção e circulação em si de textos literários, os poucos encontrados de valor crítico como da Duarte nos dão a certeza do quão rico é o humor e no enlace com a arte da escrita nos permite alcançar pontos caros a compreensão da vida e nos possibilita acessar de

forma reflexiva por entre os mais distintos temas, e que mesmo rindo, ou através do riso é capaz de contar, denunciar, reivindicar inúmeros assuntos e contextos.

Livros como os de Lobato, toda a saga do *Sítio*, *O menino Maluquinho*, do Ziraldo, *Chapeuzinho Amarelo*, de Chico Buarque, esses são alguns dos exemplos que a literatura infantil nos possibilitara acessar e adentrar no mundo da criança e aprender sobre nós mesmos, sobre a vida. Sobre assuntos tão densos como a ditadura militar e tantas outras nuances que como mencionamos que na raiz do humor em seu viés mais puro e histórico faz com sejamos capazes de aprender com mais intensidade a seriedade que envolve as camadas humorísticas da arte da estrita.

Contrariando a visão maniqueísta presente nos livros utilitários em que tudo é sempre bom ou mau, a utilização do elemento humorístico torna a mistura intimamente complexa, possibilitando a percepção do tragicômico e da densidade da natureza humana em que os opostos jamais se excluem completamente. Estando sempre ligado, de uma maneira ou de outra, a essa diversidade dos acontecimentos humanos em que tudo possui uma face múltipla, podendo ser visto de pontos de vista opostos, o humor possibilita a “confissão de alguma fraqueza humana”, mostrando também o homem “no encavalamento e nas contradições da vida humana” (DUARTE, 2004, p. 42).

Duarte (2004) chama atenção ao que tende a ser enviesado pelo recurso do humor para com a Literatura Infantil que ele promove a ruptura entre o que competia ao literário no quesito mais restritamente pedagógico, que por sua vez teria como responsabilidade a missão de ensinar bons modos, separar entre bom ou mal, mas com o humor, o leque de camadas é multiplicado fazendo com que nas entrelinhas dos textos a maximização de diálogos, assuntos, contextos, temas venham a ser tratados, sejam postos para a criança sem limitar o seu potencial de interpretação.

Uma vez que a literatura, ao tratar de tudo e para todos, venha a ser também detentora de grandezas mensuráveis do humano, que vai do fantástico ao real pelo viés da verossimilhança e fazer uso da arte da escrita e transforma com estética o narrar de inúmeras histórias.

No entanto, se não atentarmos para o que diz respeito a essa fonte inesgotável que acreditamos que seja a Literatura Infantil construída com o humor, se não buscarmos realizar ou evidenciar a importância dessas contribuições, principalmente ao focarmos a criança, apresentando essas histórias como também com a academia, a partir de suas construções e valores estéticos, deixaremos de contribuir para que o intento mais visível que compete ao humor não se desenvolva, e assim não será possível suscitar seus efeitos.

Com isso, observar ao que tange a exposição, o oferecimento da literatura com o humor para a criança e, sendo ele um elemento que se faz presente no universo mágico, fantástico das histórias infantis, mesmo assim, para que ele se mantenha é significativo, de acordo com Duarte (2004), que:

embora esteja presente na criança em germe, se não for cultivado, o humor acaba se atrofiando. Isso pode ser observado, por exemplo, no caso de crianças mais velhas, como os adolescentes mais resistentes a se desligarem do sentido unívoco das coisas e da pseudo-seriedade impermeável à fantasia e ao humor exigidos pelo mundo adulto. Neles, seres já marcados por certa formação escolar e social, o humor depois de orientado, canalizado, policiado e diminuído vai, aos poucos, se extinguindo (DUARTE, 2004, p. 42 - 43).

E isso acaba contribuindo para que o real sentido do humor seja esvaziado, ou seja, ao investigar as complexidades do humor, saber que ele pode dizer tudo inclusive a verdade, como diz o teórico Freud, mas que para além desse dizer as coisas as verdades ele possa ser elo de prazer ao falar da/na Literatura Infantil, e em ser arte, ser construído com camadas que se inter cruzam e compõe um todo cativante que ultrapassa o riso desproposital. Segundo Abramovich (1989):

Há livros onde o autor parte duma ideia engraçada, divertida, insólita [...]. Há autores que, em diferentes livros, apontam de modo irônico, gozativo, facetas de comportamento adulto – não exatamente as mais exemplares – mas as mais humanas e facilmente controláveis e reconhecíveis, como o tédio, o aborrecimento (ABRAMOVICH, 1998, p. 44).

Das características apontadas pela autora Fanny Abramovich, que ao tratar *O humor na Literatura Infantil* é possível depreender que dentre elas, podemos evidenciar a peculiaridade da escrita do escritor paraibano, André Ricardo Aguiar. Desse modo, podemos afirmar que são notáveis as características a exemplo do engraçado, divertido, insólito, elencadas por Abramovich (1989), e que convergem com a construção da Literatura Infantil do paraibano em estudo, posto que em seus três livros infantis, temos aspectos com o da ironia, o teor de gozação, e facetas comportamentais até adultas, e não necessariamente exemplares, mas sem dúvida, humanas, as quais também são citadas pela Abramovich (1989) e podem e devem ser facilmente observadas e reconhecíveis nos personagens.

Em se tratando de nomes, quando pensamos em citar alguns dos mais (re)conhecidos, a nível de Brasil, além do aclamado Monteiro Lobato, temos exemplos como Ruth Rocha, Ziraldo, Elvira Vigna, Sylvia Orthof, são alguns dos grandes nomes que são citados pelo Abramovich(1989) e que vigora nos dias atuais tendo em vista, a já mencionada escassez de teóricos que abordam essa temática que contorna em grande medida o viés do mundo pela literatura para os pequenos leitores e jovens.

Ao fazer análises de obras como as da Sylvia Orthof no quarto capítulo do trabalho *Literatura Infantil – Gostosuras e bobices* Abramovich (1989) evidencia com seu compilado teórico e que converge para a nossa pesquisa no sentido de tratar e expor de forma singularizada as mais variadas manifestações ligadas a Literatura Infantil e nela um destaque para com os nomes do Lobato, Sylvia e Marinho, posto que dentre outros escritores no recorte temporal feito pela pesquisadora, os três seriam os responsáveis pelo humor comprometido com a Literatura Infantil e de acordo com ela, teríamos que esse comprometimento com o humor se deve,

Pois o humor - na literatura e na vida – não é contar piada, fazer graça ou um comentário boboca e, óbvio, muito menos se explícito Também não é ficar rindo de bobeira pura. É muito mais, como disse nosso maior filósofo, o grande pensador e cutucador das cabeças brasileiras, Millôr Fernandes: “Como em todo meu humor não procurei fazer gracinhas, adotei apenas, acho!, uma forma completamente desinibida e descondicionada de ver as coisas”. E os autores infantis que conseguem esse tipo de visão são os que levam a novas formas de perceber velhas coisas, sem preconceitos, sem estereótipos, sem repetir o já sabido, e que, por isso, espantam ... E nada como uma boa sacudidela criativa e cutucativa pra fazer sorrir, pensar, rir, perguntar, parar por um momento e se dar conta de que o caminho poderia ter sido outro ... ou que sempre é tempo de rever posições, ideias, gentes ou o que seja, e encontrar outro jeito (talvez mais saboroso, mais inquieto, talvez menos apaziguado, mais contundente, talvez mais anárquico e bem menos bem comportado, e sobretudo mais vital) de andar e olhar este mundão ... E sorrindo!!! (ABRAMOVICH, 1989, p. 64).

Diante dessa exposição dada por Abramovich (1989) ao evidenciar Millôr Fernandes que nos mostra ao que se propôs com suas escritas, estas estavam muito distantes de serem propagadoras apenas de meras gargalhadas, mas sim de ver as coisas e ainda assim, poder sorrir. Com essa construção de conceito podemos dizer, concebida por Fernandes, a pesquisadora nos direciona para repensarmos o intuito do humor com singularidade de valor. Quando a literatura também informa, e desse modo depreender que

Estamos falando de literatura, de ficção, de histórias, onde se aborda um – ou vários problemas – que a criança pode estar atravessando ou

pelo qual pode estar se interessando.... De uma leitura que não é óbvia, discursiva ou demonstrativa do tal tema Onde ele flui natural e límpido, dentro da narrativa – que evidentemente não tratará apenas disso. E, para encarar um dos assuntos da chamada realidade, não é necessário que a linguagem do autor seja realista. Pode até ser, mas não é obrigatório Pode ser crua, dura; mas também pode ser poética, suave, tristonha; como pode ser humorada, divertida, irônica ... A linguagem, o tom, o escritor escolhe conforme concebeu sua história, suas personagens, seu desenvolvimento, seu final, a partir de sua convicção ou necessidade de tocar neste ou naquele assunto (ABRAMOVICH, 1989, p. 99).

Diante das contribuições dadas por Abramovich (1989), assim como as de Duarte (2004), e demais nomes, que nos forneceram vários elementos importantes sobre o humor até esse momento, e trazem percursos investigativos da literatura feita com humor, e do que ele pode promover, acreditamos que a nossa inquietação enquanto pensar que o humor como elemento carece de mais pesquisas, mais visibilidade, para que o viés superficial do ri por ri, da simples piada seja observado com atento, e que para além dos risos, temos a construção estética que se faz presente em sua estrutura.

Após esse horizonte que nos foi apresentado voltamos ao ponto cume de discussão, retomamos para a inquietação que nos guia nesse ponto que é a do sentido lacunar sob a produção crítica acadêmica da Literatura Infantil ao discutir o humor, mediante a sua importância e essência postas através das concepções teóricas que expomos no ponto anterior do capítulo nos ajudam a pensar que muito pode ser discutido.

Concepções essas que se fazem presente para com a construção não apenas de um conceito ou definição que possam ser dirigidos ao humor, mas para além disso, dele ser algo que vem do humano por essência, como diz Bergson (2018), e que é um recurso caro a todo a qualquer escritor posto que demanda prudência para sua condução.

Com isso se instalam, se mantem se expandem junto ao humor ao riso na literatura ainda que no quesito de lacunas, no tocante a crítica da infantil, porém em alguns espaços e a passos lentos estamos a caminhar. Assim, Coelho (2000) diz que:

Embora precária e sem nenhuma organicidade, entre nós, a crítica sobre literatura infantil vem-se realizando e, a despeito de muitos equívocos, gradativamente, ganhando foros de atividade orientadora da criação. O curioso a notar é que muitas das vozes críticas que se fazem ouvir em congressos, mesas-redondas, encontros de professores ou escritores, seminários ou em artigos em revistas especializadas, raramente são da área das Letras [...]. Vêm de vários ramos das ciências humanas [...]. Apenas essa circunstância já prova amplamente que a literatura infantil e juvenil não é, nem pode ser, mero entretenimento. Tão ligada a ela

está ao sistema de valores vigentes na sociedade que profissionais das diferentes áreas do conhecimento humano se voltam para ela. As razões podem ser as mais variadas. Mas, a julgar pelo teor desses estudos, a maioria pretende encontrar, nela, melhores subsídios para a compreensão do fenômeno de mutação que nosso mundo está sofrendo (COELHO, 2000, p. 57).

Muito embora a colocação de Coelho (2000) não seja da literatura pelo viés do humor, mas, ao pensarmos a Literatura Infantil, temos a possibilidade de entender que o trajeto é longo, assim como traz esse fenômeno de mutação e que nós evidenciamos em concomitância com Perrone-Moisés ao trazermos nosso capítulo inicial, e que a partir dessas mutações também é chegada a hora e buscarmos inserir com mais atenção o olhar para esse humor que se faz presente da vida humana e por isso também pode se fazer presente para sua complexidade e riqueza para com a literatura.

E infelizmente essa carência de críticas se deva justamente por diversos motivos, um deles fica claro a partir do posicionamento que nos é dado também por Coelho (2000), quando aponta que:

Mas, seja qual for a razão, uma coisa é certa: nenhum desses profissionais está interessado na literatura enquanto fenômeno literário, mas enquanto veículo de ideias ou padrões de comportamento. Devido à carência de uma crítica literária organizada [...] cabe aqui chamar a atenção para esse interesse das demais áreas pela literatura infantil e juvenil. É importante que entendamos a natureza e os prováveis objetivos dessas análises que vêm sendo divulgadas, porque elas podem equivocadamente ser tomadas como análises literárias. E, se aplicadas com os pequenos leitores, forçosamente darão resultados bem negativos, pois se arriscam a transformar a compreensão ou a valorização literária do texto em mera denúncia de caráter sócio-político-econômico [...] ao ser ligada, de maneira radical, a problemas sociais, étnicos, econômicos e políticos de tal gravidade, a literatura infantil e juvenil perde suas características de literariedade para ser tratada como simples meio de transmitir valores. Ou é lida exclusivamente em função de seus estereótipos sociais. Daí a urgência que vemos na conscientização e organização de uma crítica literária para a literatura infantil e juvenil brasileira (COELHO, 2000, p. 58).

Assim sendo, ao tomar por base princípios como esses em que é possível observar para quais direções que estão reverberando no tocante aos estudos com a literatura infantil, e dentro desse contexto mutável e contemporâneo a evidência do quão necessário é atentarmos e fazermos uso da academia para literatura infantil com o humor, uma vez que, segundo Coelho (2000) sobre a ideia criteriosa que envolve a definição da crítica, e diz que:

Sabemos à saciedade que esse importante campo da cultura, que é a crítica, é um dos mais carentes entre nós. Deixando de lado as prováveis causas ou os fatores que impedem o amplo desenvolvimento da crítica brasileira em geral [...] Dentro do relativismo que comanda o mundo atual, é evidente que não há nenhum critério ou fórmula preestabelecidos que possam determinar o que é a crítica ideal. [...]. Desde que, na passagem do séc. XIX para o séc. XX, desapareceram os modelos literários e/ou linguísticos [...] uma multiplicidade de critérios têm sido aventados e inúmeros métodos experimentados[...]. Entretanto, nota-se uma nova preocupação com o valor. Embora, não mais com o sentido absoluto de corresponder a um modelo, como acontecia com a leitura tradicional [...] não se trata mais de julgar o mérito de uma obra em relação a parâmetros ou modelos considerados ideais, mas de descrever e interpretar a matéria literária [...] em organicidade estrutural, adequação temática, natureza da linguagem usada, etc., tendo em vista o contexto temporal e cultural (COELHO, 2000, p. 59).

Em meio as exigências que devem ser cumpridas dentro do contexto que envolve a crítica, análise literária, e que estão embebidas por enxergamos também a já mencionada lacuna de trabalhos inclusive aos que apetece ao quesito do humor, que muito nos interessa, se faz necessário, que inquietações a partir de sinalizações como essas em que temos outros campos para além do que pertencente à literatura, a construir óticas que divergem do que apetece ao analítico crítico literário.

Como essas sinalizações dadas por Coelho (2000) acreditamos que elas sejam fios condutores para que mais estudos, mais oportunidades de investigação/discussão sejam fomentados, e façamos delas e desses elementos que muito das vezes destoam do que convém suscitar a pesquisa, um elemento a mais para pensarmos como colaborador para expansão e validão do conhecimento essencial sobre o humor na literatura infantil.

Ainda no que se refere a concepção dada aos estudos que envolvem a literatura infantil, por meio de uma teoria literária, é interessante pontuar que tanto para os que leem como para os que se debruçam com olhos críticos e teóricos, ou seja, a teoria e a crítica literária:

ambos os campos eram relativamente novos no mundo literário [...] nos limiões da academia; são particularmente importantes para o desenvolvimento dos estudos literários [...] como a teoria e a crítica agora se preocupam com todos os aspectos do texto, da reação pessoal e do pano de fundo político a linguagem e à estrutura social, a literatura infantil também é um campo que abarca quase todos os gêneros literários. A teoria atenuou os limites do que outrora se pensava adequado aos estudos literários/textuais na filosofia, psicologia, sociologia e política. Do mesmo modo, a literatura infantil é estudada com proveito por pedagogos, psicológicos, folcloristas, além de

estudiosos da indústria cultural, artes gráficas, psicolinguística, sociolinguística etc. [...] para muitos acadêmicos, a literatura infantil [...] não é um assunto. Seu próprio tema precede desqualificá-la diante da consideração adulta. Afinal, ela é simples, efêmera, acessível e destinada a um público definido como inexperiente e imaturo [...] A literatura infantil, como objeto de estudo sério, mas não solene, brotou de um universo profissional extremamente eclético e comprometido, que tende a ser muito intuitivo e dedicado, mas não raro anti-intelectualizado. Tal como os avanços do pensamento crítico podem ser, e têm sido, adaptados para uso além da fortaleza acadêmica, assim também os que trabalham com crianças e livros poderiam se beneficiar de critérios para discernir o que está acontecendo nos textos ou com os textos (HUNT, 2010, p. 27- 28).

Ao buscar prosseguir com esse aspecto de crítica lacunar, diante da perspectiva pormenorizada de Peter Hunt (2010), uma visão que não é apenas voltada para a crítica mas que também caminha na direção de importância que apetece a teoria, posto que compreendemos em concomitância a Hunt (2010) que elas são essências para a literatura em sua amplitude, e de modo particular a infantil, que ao ser muito bem colocada aqui por ele reforçar a visão em certa medida do que acreditamos e que ainda se propaga ao se referir a literatura da infância. Ainda que: a Literatura Infantil, com alguns obstáculos ficaria diante de duas visões, de um lado a teoria, do outro a crítica, uma se intercrossa com a outra e nisso, ou melhor, seria dentro dessa atmosfera dessas duas formas, que de acordo Hunt (2010), a concepção de:

Um dos motivos dessa resistência à teoria literária e à academia é que, ao contrário de qualquer outra forma de arte, a literatura infantil está disponível tanto para críticas gerais como para escritores amadores: as pessoas não têm receio de comentar, censurar e opinar (HUNT, 2010, p. 29-30).

Perspectivas como essas elencadas por Hunt (2010) faz com que seja possível suscitar inquietações até mesmo dentro do aspecto da teoria e da crítica, uma vez que como aponta o olhar que é direcionado é o de não ser levada à sério, uma vez que; em contraponto a isso temos que, a de se levar em conta, que na realidade o ocorre, que envolve e norteia a literatura infantil é justamente que:

Só porque o texto se destina a leitores supostamente “inocentes” não basta que ele seja em si mesmo inocente. Por conseguinte, questões fundamentais devem ser enfrentadas [...] A literatura infantil é diferente, mas não menor que as outras (HUNT, 2010, p. 37).

E os valores e porquês que circundam a Literatura Infantil ultrapassam o conceito de inocente, na medida em que pensar esse universo literário é compreender que o mesmo se faz a partir de um complexo de camadas, estéticas, estruturas, elementos composicionais para que uma obra seja concebida, com isso, pontos de vista como o histórico são extremamente relevantes, assim como nos afirma ainda, que enquanto pesquisador:

Do ponto de vista histórico, os livros para criança são uma contribuição valiosa à história social, literária e bibliográfica; do ponto de vista contemporâneo, são vitais para a alfabetização e para a cultura, além de estarem no auge da vanguarda da relação palavra e imagem nas narrativas, em lugar da palavra simplesmente escrita. Em termos literários convencionais, há entre eles textos “clássicos”; em termos de cultura popular, encontramos best-sellers mundiais [...] e títulos transmitidos por herança de famílias e culturas locais (HUNT, 2010, p. 43).

Diante das mais distintas relações em meio aos pontos de vista apresentados que vão do clássico ao contemporâneo, bem como na presença da cultura popular com os *best-sellers*, e vemos notadamente que os livros infantis prosseguem na contribuição para a construção do humano, do indivíduo criança, bem como aqueles regados pelo elemento do humor, faltando apenas que expansão do olhar crítico, do olhar na(s) entrelinha(s) em que o riso se faz em nossa atualidade.

E que contribuições como as que foram sendo expostas até esse momento sirvam de motivação para que além a conceituação teórica no primeiro ponto do referente capítulo junto a este ponto de inquietação que discorremos agora e auxiliem para atenuar mais olhares para o critério acadêmico ao que se refere tanto a Literatura Infantil e o humor, mas também dela em sua contemporaneidade.

Mas já que expusemos possíveis inquietações que envolvem o entorno do humor para com a produção literária infantil e/ou juvenil, e também, esse lacunar crítico, fazendo com que a grandiosidade estética que o compõe fique exposta e alcance mais horizontes.

Assim, atentemos para o fato de que o humor, em primeiro lugar, pode ser visto como grandioso, do ponto de vista teórico e histórico, posto que algo pertencente e inerente ao humano, guardado as suas devidas proporções, posto que temos os níveis de humor, da mesma forma que também é possível admitir sua presença na Literatura Infantil, em caráter amplo de publicações, inclusive premiadas. Embora que diferentemente desse eixo, em sentido bem desproporcional, tenhamos a ausência de

reflexões sobre produções infantis literárias, ainda que perante suas importâncias para a realização e contemplação crítica seja realizada.

Nessa direção que para além do cânone, a existência da produção literária infantil segue com êxito, incluindo o contexto contemporâneo, de modo particular o cenário paraibano, iremos seguir no ponto seguinte, com a realização da análise que contempla a produção impressa de Literatura Infantil do escritor, André Ricardo Aguiar que em seus três livros, cada um à sua maneira, traz o humor em contextos distintos.

Vamos entender como é esse humor aguiano, de onde vem, como se forma, como é possível definir, de que maneira pode ser enxergado, tipificado e reverberado por entre as camadas que constituem a literatura em sua pluralidade contextual criado pelo escritor em voga.

Tendo em mente a base de que o humor como tantos os elementos que pertencem a atmosfera do humano, como podemos investigar a sua presença e valia para construções como as do escritor paraibano por apetecer com intento a nossa pesquisa, vejamos a partir do ponto seguinte, para que, na busca de faz com que a lacuna, hoje, em nossa atualidade seja minimizada, propomos tratar de forma analítica justamente esse conjunto de obras infantis contemporâneas compostas pelo humor e que faz dele uma realidade enquanto recurso estético na produção de Aguiar.

3.3 O humor infantil paraibano: uma realidade. Rindo com leveza

O propósito desse subtópico do capítulo III, que se iniciou a uma extensão bem anterior é apontar aspectos da Literatura Infantil, por meio dos quais o autor estudado se situa diante do contexto contemporâneo e constrói sua obra infantil com humor e de como podemos identificar seu uso e presença na literatura contemporânea, na literatura paraibana, em particular no recorte do *corpus* aguiano.

Inicialmente é importante depreendermos que não é uma tarefa difícil associar o humor a Literatura Infantil, na verdade, uma característica recorrente ao menos no sentido de enxergar o resultado final do texto pronto, ou seja, da relação final, texto e leitor. Todavia, há de se levar em conta que não sendo uma tarefa das mais simples, fazer humor para o público infantil, fato é que essa associação adquire um valor de realização enquanto uma proeza, uma vez que o leitor criança é aquele que demonstra ser dotado de sinceridade e essa em nível elevado. Desse modo, pensar a literatura infantil atrelada ao humor, a

ludicidade, é algo bastante comum até porque, por serem sinceras, também acabam por manifestar um *feedback*, praticamente de forma imediata, baseado na espontaneidade.

Esse público brinca, vive e gosta do efeito lúdico, mas também questiona sem medida, podendo ir inclusive direto ao ponto. Visto que o livro literário infantil pode causar alto teor de encantamento, riso, pode ainda auxiliar na imaginação, e simultaneamente, contribuir para que a criança, ao fazer uso dela, possa compreender melhor o mundo e consiga enfrentar os desafios da vida.

Pensar nesses elementos é pensar que elementos como o humor regado pela imaginação pode ser considerado como um dos principais ingredientes, dentre tantos outros existentes, escolhidos pelos escritores de Literatura Infantil para compor suas obras. E dessa maneira, ser utilizado no atual cenário da contemporaneidade em meio ao universo de escolhas e farão com que junto à captação de ideias pertencentes ao processo criativo do autor, propaguem um diálogo com as premissas de um arcabouço de leitor do autor, como também pondere com o que compõe o seu cotidiano, sua memória.

No livro de Fanny Abramovich, *Literatura Infantil – Gostosuras e bobices* (1989), especificamente no capítulo IV, temos acesso a construção de um compilado significativo de autores e suas respectivas obras, enviesadas através do recurso do humor e compõe a atmosfera literária infantil.

Na medida em que Abramovich (1989), evidencia por meio de exemplos esse quadro de produção, nos possibilita compreender o quão significativo será para o público em voga a presença do elemento humorístico posto que esse ao cair no gosto da criança mediante hábil manejo do escritor promove a expansão e o fomento da literatura por prazer. Exemplos tais como: Lobato, Sylvia e Marinho, autores que são destaques e ilustram as influências de muitos escritores como o paraibano, responsável pelo *corpus* de nossa pesquisa.

O recorte do elemento humor ligado ao público da literatura infantil e por vezes também juvenil se dá em textos como esse da Abramovich (1989), justamente por obtermos, ou observarmos que, de fato:

Existem autores com visível bom humor na nossa literatura infantil e juvenil. Outros demonstram, numa ou noutra obra, capacidade de fazer rir, sorrir, gargalhar, perante um acontecimento. Outros têm uma boa ideia, outros conseguem uma grande sacada, outros colocam muita ironia e agudeza na boca dum dos personagens como contrabalanço pra seriedade etc. etc. (ABRAMOVICH, 1989, p. 58).

Ao que parece André Ricardo Aguiar, para com a sua produção infantil, se enquadra nesse arquétipo que a autora nos apresenta. Os três livros do paraibano, cada um em seu contexto e gênero evidencia de forma salutar um riso, um cômico com qualidade estética, com leveza, com estrutura de elementos singulares pertencentes ao universo da criança.

Vale salientar que, a partir de contribuições no aspecto teórico que buscam a visibilizar a literatura infantil enquanto arte sem nuances preconceituosas, estas por sua vez, alcançarão o espaço que a literatura feita para a criança merece em plenitude.

É válido também, acrescentar que essas caracterizações dadas por Abramovich (1989) são somativas para pensarmos o contemporâneo como salienta Aguiar em seu trabalho para a produção infantil. Segundo o paraibano, embora se considere errático na captação de ideias ao falar sobre o tempo em que pode levar na produção de um texto infantil a escrita de um livro infantil pode durar umas semanas ou um ano; sinaliza também que o retorno da obra final em contato com as crianças seja em escolas, em palestras, ou demais eventos, são sinônimo de alegria, de ampla aceitação.

Também o uso da imaginação, da memória, e, sobretudo do humor, dão a palavra e a imagem um viés que propicia ao leitor extrair da literatura independente do gênero em que o texto esteja editado a possibilidade de ampliar a percepção de seu universo, ou seja, a contribuição da literatura infantil mesmo aparentemente brincando, provocando o riso, mesmo com leveza pode revelar as mais prescindíveis valias da vida humana.

Ao iniciar a discussão relacionada ao humor, através de Henri Bergson, filósofo francês, responsável pela escrita de três textos que compõem o exemplar intitulado: “*O riso*” – *Ensaio sobre o significado do cômico*, livro que nos ajuda a pensar o que se esconde por detrás do riso, sobretudo, por meio da tese bergsoniana, é possível enxergar o viés da estrutura, que o fazer rir não é algo tão simples como costumeiramente as pessoas podem acreditar que seja. Ao passo que, enquanto meros participantes de situações corriqueiras, enquanto espectadores de eventos, a exemplo do teatro, ou como leitores estamos diante do efeito final pensado, projetado por alguém, no qual fazemos parte do resultado, ou ficamos diante do resultado, entretanto, há de se olhar para as particularidades desses feitos e somente dessa maneira o outro viés é o da estrutura do humor poderá ser compreendido.

Entender de fato como algo que parece tão natural seja concebido através de estudos teóricos como uma ação ou até mesmo uma situação que resulta de certo esforço intelectual; ou até mesmo certo esforço do inconsciente, tudo isso adquire tamanha

importância enquanto possibilidade de ser atenuado na linguagem, na literatura infantil, nas artes em geral.

O cômico, segundo Bergson (2018) é um processo que exige: “inteligência pura”, e é também pertencente estritamente ao humano. As duas características iniciais destacadas pelo filósofo contribuem com o que norteia a produção infantil do Aguiar, que já mencionamos em outro momento. Ao passo que, críticos como Ribeiro Neto (2015), aludem ao paraibano à construção do efeito do humor presente na literatura para os pequenos, além disso, sendo regada pelo cuidado com a palavra, não trazendo o óbvio, mas o literário. E para além do Bergson (2018), apontamos para Freud (1905), e Todorov (1980), trio esse que juntamente com outros nomes, nos auxiliam a constituir ao que tange a ideia do riso, do cômico e outros, formando o humor como centelha na literatura infantil.

Mas seguindo rumo a concepção paraibana, como já temos discutido, essa ocorre em um número ainda tímido se comparado a outras literaturas, e ao recortamos esse contexto, Aguiar pode ser considerado um nome que merece ser destacado haja vista seu viés literário ser sinônimo de uma tríade criativa da escrita quando se pensa nos principais gêneros literários. Obras que obtiveram respaldo através de premiações, publicadas por editoras que se destacam no atual cenário da produção literária infantil, detentoras de selos que dão a devida acuidade que os livros escritos para criança merecem.

André Ricardo Aguiar, no momento em que escreve *O rato que roeu o rei*, já contava com duas obras para o público adulto *A flor em construção* (1992) e *Alvenaria* (1997), ambos de poemas. *O rato que roeu o rei* é seu primeiro livro infantil, ilustrado por Júlio Carvalho, uma estreia exitosa. A obra teve duas tiragens, a primeira pela editora Universitária (da UFPB) no ano 2000, e depois pela editora Rocco, que compra os direitos autorais, e republica em 2007. Inicia com bom resultado, na investida em escrever para criança, um divisor de águas para as produções posteriores. Lembrando ainda que essa narrativa foi contemplada pelo PNBE, também de 2007. Livro que surge baseado na concepção da história infantil, de forma mais específica, dos contos de fadas. Segundo o autor, em entrevista, ao ser perguntado sobre qual personagem teria sido idealizado primeiro para construção da narrativa, Aguiar afirma que “O Rato”, e justamente por ele ser pertencente a uma espécie reconhecida como a responsável por disseminar pragas, daí o mote para o início da jornada sequencial das pestes.

Dentro do contexto da história, aquele através do qual se desenvolveria uma sequência de pragas, seria ele o menor dos animais presente na história, responsável por fazer com que a ideia de círculo seja construída e dê vida e ritmo ao enredo. Esse pequeno

mamífero pertencente à ordem dos roedores dará início a uma sequência de pragas que percorre todo o texto regado pelo humor.

Um pequeno rato inicia uma grande jornada, um minúsculo animal, e uma grande desordem. Temos a singularidade inicial que apetece ao autor ao ir criando, mexendo, remexendo as peças para composição do texto infantil. Na medida em que evidencia o pequeno animal, mas ao mesmo tempo, mostra que é ele o maior disseminador de pragas, e, por conseguinte, a inquietação primeira, motivadora do autor; em ordem exponencial, as outras que sucederam com animais de portes maiores em ordem exponencial: rato, gato, cães, lobos, elefantes, tudo em ordem circular e infinita.

Essa obra em que teremos uma estrutura mais fechada ao compararmos com as seguintes infantis do autor, é um livro com a presença da intertextualidade maior, visto que simula um conto de fadas nos moldes mais clássicos, daí, temos um reconto. Uma releitura clara a partir do título que advém do famoso e folclórico trava-línguas: “O rato que roeu a roupa do rei de Roma”, releitura também que se faz, com marcas claras do também famoso conto “*O flautista de Hamelim*”, que recebeu várias versões, no sentido de adaptação do enredo original do conto folclórico, reescrito pela primeira vez pelos Irmãos Grimm. Sendo que uma das adaptações foi escrita por outro paraibano, Bráulio Tavares, editada pela editora 34.

Destacando essa narrativa como sendo adepta de um antecessor clássico, do conto de fadas, como também da importância e imbricação com o folclore enquanto elemento da literatura infantil, acreditamos na construção contextual histórica dada por Colomer (2003) acerca dele, quando nos diz que:

A denominação “contos de fadas” é a que melhor revela que estes contos provocaram a polêmica entre fantasia e realidade ocorrida em todos os países e mostra quão estreita foi a vinculação estabelecida entre folclore e literatura infantil. Embora a literatura de tradição oral não fosse especialmente dirigida a crianças no momento de sua criação e difusão, é certo que, desde o início de sua fixação escrita, houve uma vontade explícita de apelar a estes ouvintes. As obras de Perrault ou Grimm são exemplos evidentes disso, de maneira que a bibliografia histórica de obras infantis inclui sempre uma grande parte do material folclórico. Por outro lado, faz muito tempo que a literatura de tradição oral perdeu sua caracterização de “popular”, no sentido de compartilhada pela população de uma cultura. Foi, precisamente, seu extravasamento para uma nova audiência, a constituída agora pela infância, que lhe permitiu manter sua presença no imaginário coletivo das sociedades contemporâneas. Pode afirmar-se, pois, o folclore como forma literária viva [...] enraizado essencialmente na literatura infantil (COLOMER, 2003, p. 55).

Tendo em vista as palavras acima e a obra em análise, depreendemos que cientes do conto, enquanto gênero advindo da tradição oral, sendo também, extremamente importante para a constituição da literatura, sinônimo da manifestação cultural que percorre o mundo desde tempos remotos ele contribui hoje de maneira exitosa para a produção atual, Aguiar, com esse seu primogênito no quesito infantil, traz a raiz folclórica do trava línguas “O rato que roeu o rei de Roma”, e demarca desde o título, uma obra singular, inteligente e que também com uma marca do intertextual. Ambientaliza uma nova história com premissas clássicas e com a lapidação de vários elementos pelo viés da linguagem que vão para além do trava línguas, como a sonoridade, rima, produzindo humor. Vejamos o primeiro capítulo:

Era uma vez

Contam que antigamente vivia um **rei** e sua **corte**. Já tão boa vida **corria** que **nem** terremoto, **nem** praga de **dragões**, **nem** chique de **fadas**, nada mais **acontecía**. O rei cuidava dos seus **súditos**, o **conde** do seu **condado**, o comerciante do seu comércio e toda a harmonia do **reino** estava nisso. **Ninguém metia o bedelho onde não era chamado. Até que.... Até que** então apareceu um rato. **Ali**, logo **ali** no salão do **trono**, **atrás do enorme e real pé do rei**. Era um **rato gaiato**, que **imitava o soberano**: quando o rei **levantava** a mão, ele **levantava** a pata. Se o rei **bocejava**, o rato fingia bocejar. **O rei e o rato**. Quando era apenas um, poucos **notaram**. Mas o rato chamou os conhecidos e os conhecidos **chamaram** os seus parentes. Em breve, o reino todo ficou infestado de ratos: **gordos, magros, idiotas, acadêmicos**. O rei, assustado, decretou estado de emergência. Emergência de ratos. Era **rato pra cá, rato pra lá**. Tanto rato que até **as roupas do rei foram roídas pelos ratos de Roma. O reino até corria o risco de ser roído**. Então, das mais longínquas terras, mandaram chamar Rudolfo, o encantador. Tinha uma **flautinha** de osso, **cheinha** de **furinhos**. A caminho do reino, tocou música tão chamativa que todos os gatos das províncias o seguiram. Em breve, milhares de gatos encantados por Rudolfo invadiram o reino. Os ratos **guincharam** de pavor, **gritaram, fugiram** espavoridos, **com o rabo entre as patas**. Os aldeões ficaram maravilhados, nunca viram nada igual: para cada rato, três gatos em perseguição. E a praga dos ratos teve um fim. E Rudolfo desapareceu (AGUIAR, 2003, p. 7 - 10).

A concepção de contação, de anedota é o que aparece primeiro já prendendo o leitor, a criança. Com o tão conhecido: “**Era uma vez**” e que além de tão conhecido, denota mais que o contexto dos contos de fadas, perpassa a noção de oralidade advinda do medievo. Aguiar, segue e ambientaliza a narrativa com palavras que trazem a singularidade das histórias do universo fantástico como: **rei, corte, dragões, fadas,**

súditos, conde, condado, reino, trono, real, soberano. Essas palavras vão dando a tessitura da linguagem que o autor emprega de modo estrutural, dando organicidade ao humor.

Em seguida, a imitação causa o riso, a leveza do chiste: **imit[ava]** o **soberano**: quando o rei **levant[ava]** a mão, ele **levant[ava]** a pata. Se o rei **bocej[ava]**, o rato fingia bocejar, e: r[**ato**] – gai[**ato**]. Tendo ainda, as repetições da terminação **aram**: notaram, chamaram, guincharam, gritaram e **iram**: seguiram e invadiram, e fugiram e viram. Também o destaque para a repetição do som **ava, ia** /corria, acontecia/, nos dá a figura de linguagem anáfora.

Ainda no tocante a essa primeira cena, saindo do viés da linguagem, seguindo em direção ao aspecto filosófico voltado para o efeito do que o riso que pode provocar o cômico, ao destacarmos esse gesto da imitação, seria que esse por sua vez se daria enquanto um recurso que segundo Bergson (2018), ocorre justamente ao nos depararmos com determinada situação, vejamos:

um determinado movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo parece se repetir [...] Se o noto, se ele chega a me distrair, se o espero, e se ele chega quando eu espero, involuntariamente vou rir[...]. Porque a partir de então terei diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente [...] um mecanismo que instalado na vida e que imita a vida [...] Trata-se do cômico. Eis porque gestos dos quais nunca riríamos tornam-se risíveis quando outra pessoa os imita [...] Só começamos [...] a nos tornar imitáveis, quando deixamos de ser nós mesmos [...] nossos gestos só podem ser imitados naquilo que eles têm de mecanicamente uniforme e, [...] estranho à nossa personalidade viva. Imitar alguém é extrair a parte do automatismo que ele deixou introduzir em sua pessoa [...] torna-lo cômico. Pelo que não é de se estranhar que a imitação faça rir (BERGSON, 2018, p. 50).

Com base nas palavras expostas acima, depreendemos que esse mecanismo do ato de imitar é capaz de retirar a capa de poder que envolve literalmente figuras como essas do rei criados pelo paraibano, posto que o riso nesse trecho tem sua razão ser, ao passo que a partir da imitação entre esses personagens fica claro o desvelo e com ele a aproximação que figuras de poder podem comicamente ser ridicularizadas ao serem alvo da imitação.

Prosseguindo com os elementos que observamos ainda nesse primeiro capítulo, temos também a gradação com a sequência dos verbos: **guincharam, gritaram, fugiram**. As repetições contribuem para construção do humor. Assim como: **nem, ali, até que, pra** e que são os polissíndetos; aliteração: **conde, condado; rei, rato, real, rei**.

Ainda nesse capítulo temos: **Ninguém metia o bedelho onde não era chamado; e com o rabo entre as patas;** são expressões populares. E: **as roupas do rei foram roídas pelos ratos de Roma;** junto à: **O reino até corria o risco de ser roído;** são dois exemplos de trava-línguas. Temos três palavras no diminutivo: **flautinha, cheinha; furinhos,** posto que a leveza do **inho** seduz também o leitor criança e a aproxima.

Não são apenas ratos, o autor tipifica, categoriza, arquétipos de ratos **gordos, magros, idiotas, acadêmicos.** Extremos opostos são colocados lado a lado pelo escritor. A ilustração em constante diálogo com o texto, em particular a que se faz presente neste capítulo, traz em tom de preto e branco no livro todo, a figura de um ratinho em pé, com os olhos direcionados ao rei, e que o leitor só faz essa leitura devido à sombra de uma grande coroa “real” que se mostra refletida diante o rato, com efeito de sombra.

Antes de seguirmos para o segundo capítulo da obra é válido evidenciar a importância da intertextualidade entre as obras literárias, *O rato que roeu o rei* e *O Flautista de Hamelin*, que podem ser compreendidas a partir do estabelecimento de relações entre a lenda (que envolve o texto clássico) e que transita mundo a fora há séculos e que teve sua origem na cidade coração da Alemanha; narra a presença de uma praga de ratos e o pânico de uma população em busca de solução; e somente com a chegada de um flautista misterioso teremos o fim do drama. Mas algo terrível estava por vir, a lenda não tem um final feliz. A paródia em *O roeu rato que o rei* e *O flautista de Hamelin*, é clara, e num jogo que vai acumulando, e, do ponto de vista filosófico esse ciclo é contínuo.

Já na obra contemporânea de Aguiar, traz uma atmosfera jocosa e cercada por confusões, estas se dão em um nível humorado, em nenhum momento o leitor se depara com aflições lúgubres, mas sim risíveis. E, tendo como exemplo situações repletas de chistes, trocadilhos, trava-línguas, jogo de palavras, rimas, uma narrativa lúdica e brincalhona. Como já podemos constatar nesse primeiro capítulo.

Todavia, ao pesarmos a concepção de tendências e linhas que norteiam a literatura, temos que Coelho (2000) sinaliza para a construção literária infantil e juvenil contemporânea, e nos direciona a uma delas. Através das palavras da pesquisadora que aponta em direção as propensões da criação literária, posto que, segundo ela,

Pode-se dizer que hoje, todas as tendências temáticas e estilísticas se impõem com igual força na produção literária para crianças, jovens e adultos. Passado e presente se fundem para gerar novas formas. No panorama literário geral coexistem, com igual interesse, diferentes linhas e tendências de criação literária (COELHO, 2000, p. 155).

Daí compreendemos que a escolha feita pelo Aguiar é condizente com as mutações do cenário literário, de forma geral, mas também de forma particular que a obra infantil ocupa em meio ao contexto de tendência, em meio ao contexto histórico de significativa importância que é o da releitura, o do reconto. É nessa mistura de passado e presente que obras como as do Aguiar conquistam espaço, no qual suscitam em alto requinte a criatividade.

Ainda sobre a significativa marca da releitura como também podemos acrescentar o aspecto de paródia, em *Uma teoria da paródia* discutido neste capítulo por nomes como o da Hutcheon (1985) e também a ironia (2000). Pelas perspectivas da Linda Hutcheon para com a ironia, em *Teoria e política da ironia*, ela elenca algumas funções, dentre elas a lúdica. Nesta, temos, que a mesma se encontra relacionada e é relativamente benigna, de modo que

Numa luz favorável, essa é vista como a ironia afetuosa de *provocação* benevolente; ela pode ser associada também com humor e espirituosidade, é claro, e por consequência, pode ser interpretada como uma característica valiosa de *jocosidade* (e assim, na linguagem, semelhante ao trocadilho e a metáfora) (HUTCHEON, 2000, p. 78).

Ou seja, embora, seja preponderante a ideia de teor mais agressivo no que se refere a ironia, visto que ela é um dos ingredientes do caldeirão que chamamos de humor, todavia, essa em especial titulada pela Hutcheon (2000) estaria numa premissa mais leve. Aspectos como esses vinculados à jocosidade são claramente encontrados na escrita do Aguiar, na qual estamos nos debruçando. E isso pode ser facilmente identificado. Como podemos observar no capítulo seguinte:

Um bocado de gato

- Houve festa no reino?
- Sim, bastante.
- Mas os gatos?

Os gatos eram afastados aos tapas. Não havia mais espaço para nada. Só ao redor do trono o rei tinha uns quarenta e sete gatos, **mientos, rajados, petulantes. O bobo da corte era irritado joguete, mal dava dois passos, tropeçava em gato. Não achava nada engraçado [...]** ao menos não havia sombra de rato. Sim, e durante à noite? Serenata de gatos. Dormir era um suplício. E de dia, o primeiro serviço doméstico era enxotar os gatos de casa. Que entravam pelas janelas e chaminés [...] dorminhocos acordavam com o pé direito num.... **rabo de gato**. As ruas estavam abarrotadas de gatos.

O freguês xingava o sapateiro por lhe **passar gato por lebre**. Pelas janelas, das sacadas, os criados despejavam os gatos acumulados pelos cantos dos quartos [...] **A gota d'água** para o rei foi encontrar no trono um imenso gato a brincar com a coroa real. E a defendê-la **com garras e dentes**.

Assim não dá!!!

E mandou chamar **Felisberto, o louco**. Era um **feiticeiro** que tinha uma rabeca **mágica** e morava em uma montanha. Felisberto desceu pela encosta e, ao som de seu instrumento, todos os cães e **cadelas foram pelo faro** da música. Entrou no reino com a cachorrada. E os cães correram atrás dos gatos. Felisberto tocou sua última nota e deu a si próprio um sumiço (AGUIAR, 2007, p. 11 - 14).

Nesse capítulo, o paraibano já inicia, titulando “**Um bocado de gato**”, esse “**bocado**” é de fato uma expressão de uso popular, coloquial em nosso idioma, e que traz ao título a continuidade das pragas e nos apresenta o segundo animal a protagonizar a próxima praga. Compreendemos que estamos diante de um diálogo, o autor faz uso de travessões, que diferentemente do capítulo anterior não havia. A presença do sinal gráfico demarca a conversa de agora, que narra a realização de uma festa e com ela a descrição da nova peste, agora representada por gatos.

Aproximadamente 47 era o número de gatos que se encontrava ao redor do rei. Ao descrever-los, Aguiar os caracteriza como sendo: **mientos, rajados, petulantes**; as duas primeiras palavras dão conta de definir o gato enquanto animal, mas ao inserir a terceira, o autor acaba trazendo para os bichanos um traço que condiz com os humanos, assim sendo, ele usa a linguagem e o tipifica em arquétipo de gente. A presença, também da ironia, quando temos que: **O bobo da corte era irritado joguete, mal dava dois passos, tropeçava em gato. Não achava nada engraçado**. Nesse trecho a figura do bufão que é responsável pelo efeito do risível, encontra-se em estado de chateação, não encontrando graça na situação. Ao invés de **Balaio de Gato** que é uma expressão popular que significa confusão, encrenca, situação difícil, embarço ou desordem, Aguiar utiliza uma outra expressão com valor literal “**Rabo de Gato**”, posto que sim, temos desordem relacionada aos felinos, todavia, e com ela, rabos, gatos, em sentido literal, por toda parte, o risco de pisar neles é gigantesco.

E o que dizer, quando temos que: O freguês xingava o sapateiro por lhe **passar gato por lebre**. O sentido conotativo vira literal nessa situação, que nesse jogar com a palavra, gera o chiste. Assim como temos ainda a **Gota d'água**. Expressão popular que expressa o "fator decisivo" para que algo aconteça, e que no enredo, é o motivo, para além

do alvoroço que estava ocorrendo, foi o de encontrar: *no trono um imenso gato a brincar com a coroa real. E a defendê-la com garras e dentes*. Com tenacidade e determinação; com toda firmeza, Aguiar troca unhas por garras, deixando engraçado o texto.

Após essa gota d'água temos apresentação do próximo a colaborar com seu utensílio de poder mágico, dessa vez é o Felisberto, conhecido por ser louco. Desse modo temos: **“Felisberto”, o louco**. Era um **“feiticeiro”** que tinha uma rabeca **mágica** e morava em uma montanha. Felisberto desceu pela encosta e, ao som de seu instrumento, todos os cães e cadelas **“foram” pelo “faro”** da música. As quatro palavras aspeadas, resultam numa aliteração da consoante “f”. Nessa brincadeira com ironia, expressões populares, chistes, amarram a conclusão desse capítulo, em que junto com os gatos, tem fim, e tendo também o sumiço do Felisberto e sua rabeca, instrumento melódico, tendo-se notícias de sua utilização desde a Idade Média. Instrumento de arco, precursor do violino.

Para seguir com a jocosidade, vamos para o terceiro capítulo.

A fidelidade dos cães

Alívio geral, do rei ao simples servente. Tão satisfeito ficou o monarca que instituiu a Comenda do **El- Cão Fiel**. Em agradecimento, os **cães** mais afinados **criaram um coral** e uivaram para a **corte**.

Depois da apresentação, formalíssima, coçaram as suas pulgas. Afinal, eram cães das montanhas. E **foram ficando** pelo reino. **Afinal**, também eram fiéis. Mas o rei não concordou e mandou a saída imediata. **Afinal**, também era o rei. Mas os cães rosnaram e fincaram patas.

O rei debateu com os conselheiros. E se cada família criasse **(pelos cálculos reais) sete cães?** Aí proclamou o povo a colaborar. Ao menos o reino estaria mais protegido.

O povo proclamou **o rei a cair na real**. E as **setecentas pulgas nos sovacos?** E assim vivia o reino. **Cães que latiam o tempo todo, que babavam, que se coçavam. Outros que roubavam os ossos do ofício**. Uma cachorrada infernal. **A língua geral era au-au**.

- Chamem um infeliz de um mago para acabar de uma vez por todas com essa praga de cachorro! Ou **eu juro que morro!** – implorava o rei.

Chamem o Chico Lobo, pastor de todas as feras da floresta. Apareceu à boca do reino, **deu três assovios agudos, dois pulinhos, fez uma careta**. Imediatamente vieram lobos, raposas, hienas, uns terrores. Invadiram o reino como um exército e deram **cabo dos cães**.

Chico Lobo, distraído, esqueceu de assoviar, pegou **um cavalo alazão e foi para os lados do Marvão**. E as feras dominaram a cidade (AGUIAR, 2007, p. 15 - 18).

Agora, temos já no título a relação amistosa do animal da vez com o homem que é a fidelidade. E que em primeira estância será sinônimo de fato de mérito, de honraria, de uma **Comenda “El- Cão Fiel”**, grafada em língua portuguesa de “Portugal”. Recompensa, premiação, elevação de status, pois, não é qualquer cão que recebe uma Comenda, apenas aqueles que deram um fim a praga anterior!. Todavia esse elo será quebrado. Essa “**fidelidade**” será quebrada, devido às pulgas, aos latidos, uivos, a quantidade numerosa da cachorrada. A presença de aliteração que se dá pela repetição da consoante /c/: “**cães, criaram, coral, corte, cabo**”. Também de ironia, regada a superlativo: “**Depois da apresentação, formalíssima, coçaram as suas pulgas**”; após um momento tão elegante, um gesto deselegante, criando uma imagem que traz humor, assim como ficamos diante mais uma vez da repetição da palavra, “**Afinal**” que promove também riso, o pleonismo, e “**foram ficando**”, aliteração, (“f”). A expressão: **pelos cálculos “reais”**, o jogo com a palavra **real** propicia ao leitor enxergar a multiplicidade, a ambiguidade dela dentro desse contexto literalmente. Assim como, nesse outro exemplo: **o rei a cair na real**, realidade, realeza. A questão numérica também se faz presente: “**sete**” **cães**, “**setecentas**” **pulgas**, dando conta da dimensão do problema. Ainda sobre o trecho em que o narrador comenta sobre as pulgas, um trecho que provoca risos: E as “**setecentas pulgas nos sovacos**”, pois além de projetarmos uma imagem diante dessa situação, constrangedora de ficar se coçando devido às pulgas, o narrador especifica a quantidade e o local do corpo, “o sovaco” como também em: **Cães que latiam o tempo todo, que babavam, que se coçavam. Outros que “roubavam os ossos do ofício”** Ossos do ofício, expressão popular, de uso frequente, cujo significado alude ao desempenho de uma atividade desagradável inerente a uma determinada profissão, profissão que no contexto canino faz jus em sentido literal, e gera o humor. A figura onomatopeia: **A língua geral era “au-au”**, dando a narrativa o tom sonoro animal e risonho.

No trecho: Chamem o Chico Lobo, pastor de todas as feras da floresta. Apareceu à boca do reino, **deu “três” assovios agudos, “dois” pulinhos, fez “uma” careta**. Temos uma gradação, que nos dá o cômico da situação, como diz Bergson (2018). E para finalizar, e seguirmos para o próximo capítulo, vejamos o último trecho deste: Chico Lobo, distraído, esqueceu de assoviar, pegou **um cavalo ala[zão] e foi para os lados do Mar[vão]**; A assonância, esse eco do “ão” da situação de despedida do nosso “mago da vez” sinaliza que seu deslocamento além de ser a cavalo, prática comum de meados da

Idade Média, segue e nos situa seu rumo que é o de ir em direção a vila portuguesa, Marvão.

Dando continuidade, o quarto capítulo:

Quem tem medo do lobo?

E as feras dominaram. O povo se trancou, o rei ficou mais **encolhidinho**. Até o bobo da corte, bobo a não mais poder, ficou esperto e correu a se esconder. Por um bom tempo ficaram suspensas a coleta de impostos, as brigas entre comerciantes, as intrigas do reino, os menestréis, as serenatas. Todos dormiam mais cedo. Nas ruas, durante à noite, urravam as feras, uivavam os lobos.

Falavam sussurrando:

- **Cadê o rei?**

- **Não sei?**

- **E o conde?**

- **Sei lá onde.**

- **Quem governa o povo?**

- **Agora é o lobo.**

Os **covardes** de imediato se uniram com os **não-covardes**. Assim não podiam continuar. Tentaram então lembrar de velhos feiticeiros, **bem velhinhos**. Tantos nomes apagados. **Merlim, o Cavaleiro Negro, Epaminondas, o gigante, o Bicho-Papão (Não! Esse não!).** Ah, tem **o tal** Mágico das Frutas! E chamaram **o tal** mágico. Numa noite sombria, ele chegou ao reino e pediu que o rei dissesse ao povo para jogar todas as melancias pela janela.

- Ficou louco???

- **Faça o que digo e não discuta o feitiço!**

E assim foi feito. Jogaram todas as melancias – e eram muitas – ao chão, pelas janelas. Quando amanheceu deu-se o encanto, as melancias se transformaram em imensos e trombudos elefantes. E **só o peso da palavra ELEFANTE bastou para espantar as feras** (AGUIAR, 2007, p. 19-22).

As marcas de releitura podem ser visualizadas em trechos como esses acima, a partir do título. Pois remete claramente a uma das histórias de contos de fadas mais conhecidos em todo o mundo, “Chapeuzinho Vermelho”, tendo vista que, mesmo não sendo o lobo, o protagonista central dessa história clássica conseguiu fama da narrativa escrito pelos Irmãos Grimm, e que se perpetua até os dias atuais.

Também é interessante salientar que no livro *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, temos um poema sobre lobo, “Lobo by night”, que também tem caráter de

reconto e que veremos logo mais! Mas retomando o trecho em análise, que é detentor de uma atmosfera de alvoroço, e que, infelizmente, vem habitando o reino de maneira gradativa por rato, gato, cão, chegando ao lobo.

Porém, o agravante desse capítulo que diverge dos anteriores, é justamente a figura que foi chamada para solucionar o problema desta vez, o Chico Lobo. Ele não apenas consegue sanar a praga anterior como seus antecessores, mas que infelizmente a solução dada por ele traz grandes consequências, pois ele acaba atraindo não apenas lobos, pois esses já seriam em grande proporção uma peste e tanto, mas junto aos lobos, teremos outras feras, como raposas e hienas.

E será nesse contexto que o povo, o rei, e até o bobo da corte se manterão reclusos. Destaque para o rei que com o diminutivo **encolhidinho**, reforça o tamanho do medo que sente. A situação adquire tamanha dimensão que as conversas do reino se dão em tom de sussurro e de rima: - **Cadê o rei? - Não sei? - E o conde? - Sei lá onde. - Quem governa o povo? - Agora é o lobo.** Ainda no quesito de intertextualidade, temos recorrência em grandes figuras, de homens, magos mencionados por covardes e não-covardes que se juntaram com o intuito de buscar mais uma vez solução. Os nomes são: **Merlim, o Cavaleiro Negro, Epaminondas, o gigante, o Bicho-Papão (Não! Esse não!).** É interessante observar que o Bicho-Papão é enfaticamente renegado, pois o grupo que se dispõe a solucionar é composto por covardes. E chegam ao Mágico das Frutas, e para fazer jus ao nome dará fim a atual situação através de melancias. Talvez essa magia das que tivemos até então no desenvolver do livro, em nível gradativo seja também a maior em comicidade. E ao dizer o que as pessoas teriam que fazer no reino, e que seria o ato de jogar todas as melancias que possuem em suas casas pelas janelas, o Mágico é questionado e responde com convicção: **Faça o que digo e não discuta o feitiço!** E nesse jogo de palavras de rimas o feitiço se faz. Ao amanhecer, ao invés de melancias, temos enormes mamíferos. E com eles no reino, a praga das feras chega ao fim, uma vez que: **só o peso da palavra ELEFANTE bastou para espantar as feras.** A grafia em maiúscula e sonoridade trazem o humor para mais um ciclo de pragas dessa ciranda.

É nesse ritmo pesado e risonho que nós direcionamos ao último capítulo do livro. E para concluir essa primeira obra, temos o seguinte:

Um elefante incomoda muita gente

- O reino respirou aliviado?

- Não, o ar era pouco para tanto elefante.

- E o que fizeram?

- Peraí que eu conto... se houver espaço. Os elefantes eram pacíficos de dar dó. Ficaram ali parados, se olhando, ainda com pensamentos de melancia. Enormes, impediam a passagem até do vento. O reino ficou cheio de patas e de trombas. Tão apertadas estavam as ruas que, se **um elefante respirava, o seguinte gemia.**

Aiii...

Os aldeões mal podiam sair ou entrar. Alguns subiam pelos telhados para olhar a manada. Bem que podia aquilo tudo virar de volta em melancia. Mas que é do mágico? E do feitiço ao contrário? Aqueles elefantes bobos iam ficar o resto da vida assim, **elefantando** à toa?

Tocaram a empurrar, mas os bichos não se moviam. Tentaram cócegas, xingamentos, caretas. Nada.

O rei se torcia de raiva. Demitiu fidalgos, desancou o bobo, esganou conselheiros.

Até que...

- Só resta chamar João – disse um garoto.

- E quem é o João? – perguntou o rei.

- **João é o meu irmão que tem um bichinho de estimação.**

E chamaram João. O menino, muito humildemente, tirou **do bolsinho da calça seu animalzinho e o mandou passear pelo reino elefantado. Era um rato. Bastou um guincho no meio dos elefantes para que se desse o efeito esperado.**

Cada **elefantão** empurrou com o susto o outro e mais outro e assim por diante.... No desespero, derrubaram torres, alargaram ruas, afundaram pontes.

Por pouco o reino não era varrido do mapa. Aliviados da praga dos elefantes, o rei concedeu um **bom prêmio ao menino.** E o rato...

Bem, **o rato foi ficando por ali, no palácio.** Quando cansou de brincar só, **resolveu chamar o irmão, o sobrinho, o primo outros ratos, multiplicados pelas várias partes do mundo. E assim por diante...** (AGUIAR, 2007, p. 23 - 25).

Com esse capítulo Aguiar consegue fazer com que reconto e humor entrelaçados façam da literatura sinônimo de leveza, criatividade e estética. O título nos coloca de imediato numa condição do infantil a pensar em canções como a famosa do elefante que incomoda muita gente. Personagem que a propósito ocupa um espaço e tanto, todavia sem nenhum propósito negativo ou capcioso, o que eles tem de grande eles tem de quietos, mas por ocupar muito espaço, por serem animais de grande porte, daí começam os problemas, posto que até o ar ficado pesado. Isso promove riso leve, na medida em que

expõe e relata a caracterização do animal em nível de praga, como observamos no trecho a seguir:

Os elefantes eram pacíficos de dar dó. Ficaram ali parados, se olhando, ainda com pensamentos de melancia. Enormes, impediam a passagem até do vento. O reino ficou cheio de patas e de trombas. Tão apertadas estavam as ruas que, se um elefante respirava, o seguinte gemia (AGUIAR, 2007, p. 23).

Temos com esse trecho a presença do cômico de situação, o riso solto, chistoso, ou seja, como exemplo desse humor. Ou eles: elefantes bobos iam ficar o resto da vida assim, **elefantando** à toa?, temos um neologismo que demarca a condição da situação, com isso, o problema mesmo sendo em níveis proporcionais, o maior de todos até então, a indicação de mais uma vez, mas um nome ser apontado como o grande herói, agora será o João. - **João é o meu irmão que tem um bichinho de estimação.** Surge com rima o novo salvador que é alguém comum. No entanto, a mudança de situação do grande pelo pequeno se faz e traz para cena o personagem que deu início a todo esse círculo. Como diz aqui no trecho:

O menino, muito humildemente, tirou do **bolsinho** da calça seu **animalzinho** e o mandou passear pelo reino **elefantado**. Era um **rato**. Bastou um guincho no meio dos elefantes para que se desse o efeito esperado (AGUIAR, 2007, p. 24-25).

E diante dessa situação o reino mais uma vez e se torna cenário de um círculo caótico. Em *O rato que roeu o rei* temos, de fato, a idealização de uma narrativa que traz dentro de um universo dos contos de fadas e retrabalha uma história nova, circular, contorno esse que pode ser visto também em caráter imagético, uma vez que no verso da última página da história o círculo é visual, temos a ilustração, composta pelos animais que protagonizam a obra, um correndo atrás do outro, ainda, dando sequência a história, ficamos diante mais uma vez de uma situação que se pretende dá recompensa a alguém por uma missão cumprida: **Por pouco o reino não era varrido do mapa.** Aliviados da praga dos elefantes, o rei concedeu um **bom prêmio ao menino**. Mesmo sem ser em grande expansão essa estrutura da repetição dos fatos causam aquela sensação de riso justamente pelo repetir da história, ou seja, chegamos ao último capítulo com a presença do personagem que titula e inicia a narrativa “o rato”.

E por falar em repetição, ao fim e ao cabo, o concluir da história é sinônimo de repetição de ciclo, como podemos confirmar, inclusive pela presença do ponto de

reticências que evidencia o jogo folclórico aguiano: **o rato foi ficando por ali, no palácio. Quando cansou de brincar só, resolveu chamar o irmão, o sobrinho, o primo outros ratos, multiplicados pelas várias partes do mundo. E assim por diante...**

De acordo com Bergson (2018), ao tratar da repetição, depreende-se que:

Se trata [...] de uma situação [...] de uma combinação de circunstâncias que se repetem, tal e qual, inúmeras vezes, contrastando, assim o curso mutável da vida [...] sejam quais forem os personagens entre as quais as situações simétricas se desenrolem [...] por mais extraordinário que seja a coincidência, ela se tornará aceitável simplesmente porque será aceita, e nós a aceitaremos se, aos poucos, nos tiverem preparados para recebê-la. É desse modo que os autores contemporâneos costumam proceder (BERGSON, 2018, p. 76-77).

Desse modo, encerra a primeira investida humorada da literatura paraibana em estudo. Usando por meio da repetição da ação “do rato”, como aquele que “inicia” e que “fecha” a narrativa, ou melhor, ele, enquanto responsável pelo movimento do círculo infinito criado pelo Aguiar.

Também pelo elemento do jogo folclórico, outra característica importante dessa obra é a de buscar chamar atenção de uma história voltada para as crianças e ao mesmo tempo realizar uma homenagem a maneira de como se davam os nomes na Idade Média, temos por meio de epítetos os nomes ligados a qualidades das personagens, e na história eles são ligados a um toque de magia, de feitiçaria, de teor folclórico. Daí temos o nome sonoro, como Felisberto, Rudolfo, junto ao epíteto, junto às suas determinadas qualidades de magia. Com isso, o sonoro junto à qualidade que o torna conhecido e justificam a origem desses nomes sonoros e engraçados.

Com a ciranda folclórica, e trazendo um universo de linguagem, como os trocadilhos, também numa concepção gráfica, e nela o trabalho da editora. O livro tem mais texto do que a ilustração como mote, dividido em capítulos dentro de uma lógica em que cada animal, multiplicado como problema, precisa ter sua resolução apresentada por um elemento mágico, os instrumentos, os feitiços daqueles que tentam auxiliar o rei. Relembrando a importância do antigo, do clássico, da estrutura do conto de fadas enquanto força motriz e diálogo para construção literária contemporânea, não obstante, temos por exemplo:

Quem lê “Cinderela ” não imagina que há registros de que essa história já era contada na China, durante o século IX d.C. E, assim como tantas outras, tem se perpetuado há milênios, atravessando todas as geografias,

mostrando toda a força e a perenidade do folclore dos povos. Por quê? Porque os contos de fadas estão envolvidos no maravilhoso, um universo que detona a fantasia, partindo sempre duma situação [...], lidando com emoções que qualquer criança já viveu Porque se passam num lugar que é apenas esboçado, fora dos limites do tempo e do espaço, mas onde qualquer um pode caminhar Porque as personagens são simples e colocadas em inúmeras situações diferentes, onde têm que buscar e encontrar uma resposta de importância fundamental, chamando a criança a percorrer e a achar junto uma resposta sua para o conflito Porque todo esse processo é vivido através da fantasia, do imaginário, com intervenção de entidades fantásticas (bruxas, fadas, duendes, animais falantes, plantas sábias ...) [...]. Por lidar com conteúdos da sabedoria popular, com conteúdos essenciais da condição humana, é que esses contos de fadas são importantes, perpetuando-se até hoje (ABRAMOVICH, 1989, p. 120).

Embora não seja nosso intuito discutir os gêneros em que as três obras em análise foram escritas, talvez seja válido realizar ponderações como essas esboçadas pela pesquisadora acima, tendo em vista a principal atenuação da estética de cada um dos livros que estão envolvidos pela atmosfera do humor. Dito isto, temos que, ao seguir com a construção que transpassa o espaço tempo e que advém do contexto conceito da tradição oral, o conto, e nele o de fadas, que estão presentes junto a construção da civilização e isso vem sendo respaldado propagado por séculos e vigora na atualidade no sentido de pensar que mesmo com o passar do tempo, prosseguem com intensa importância para a Literatura Infantil o clássico e o moderno se imbricam.

A importância também da influência do aspecto visual conta e muito para a concretização e êxito de uma obra, uma vez que o livro em estudo, embora seja contemplado por poucas ilustrações, se fazem presentes no decorrer do texto em preto e branco, e sem sombra de dúvidas propiciam o diálogo com o texto. Porém, o destaque da relação clara que essa obra alude ao livro parodiado, está exposto desde a capa. Na qual, prepondera o vermelho, típico dos cenários que nos faz lembrar inclusive a configuração das cortinas que geralmente decoram os castelos clássicos dos reinados; e expõe no centro, da capa, um autêntico flautista, conduzindo tranquilamente seu instrumento. Tendo ainda o ampliar do horizonte de um lugar que pode ser um reinado, um condado, onde habita a tranquilidade, com pessoas em suas janelas, cenário pacato no qual podemos visualizar uns gatinhos pretos, a andar pela rua que serão protagonistas da segunda peste do livro. Ainda, ao fundo, avistamos uma torre de um castelo que faz parte do cenário principal do enredo desse conto narrativo. Pensar que o diálogo texto e ilustração da obra

ocorre de forma esquemática, uma vez que de modo proporcional é possível observar que ilustração e texto são dimensões com capacidade igual de contar uma história.

Ainda sobre a prática da releitura, em *O rato que roeu o rei*, temos que sua presença é muito comum, como já apontamos anteriormente no cenário da Literatura Infantil como um todo. Nessa obra, o autor consegue construir uma estrutura em que animais podem ser problemas ou soluções quando mal administrados. Diferentemente da atmosfera que envolve o conto tradicional, cercado pelo viés um tanto triste, na versão aguiana nos deparamos com humor, e muito. Através dos personagens, que estando numa situação de imbróglio, o autor se vale de ditos, expressões populares, trava línguas que dão a narrativa comicidade. O diferencial, em Aguiar é que resolve por exemplo a peste com os elefantes e se recebe recompensa, já no texto clássico, por exemplo, existe uma oferta e não a pagam.

Seguimos a partir de agora com o segundo livro infantil do Aguiar, um livro de contos, *Pequenas reinações*, escrito em 2012 e ilustrado por Carol Juste. A estrutura de *Pequenas reinações*, como o título indica, é uma coleção de perfis de reis, cada um com uma personalidade. Trabalha, portanto, através dessas personalidades, com a possibilidade de conduzir o respectivo reino, não necessariamente contando uma história, mas apresentando conflitos. Contando tanto com a presença da concepção gráfica como também do texto escrito, a mistura texto e ilustração. O ponto alto é o humor, com tiradas também ao gosto dos trocadilhos.

Nessa obra será possível alcançar o riso leve por meio das atrapalhadas situações em que cada rei provoca em seus mundos particulares. Desta vez, ocorre a evidência de aspectos ligados: a duplicidade a partir do nome do personagem, o diminutivo, a gagueira, a indecisão, a gula, as manias de colecionador, aspectos esses que são selecionados pelo escritor e compõem um livro que, segundo comentário contido na quarta capa da obra, da também escritora infantil, Rosa Amanda Strausz, e que segundo ela, o texto desta narrativa, fala/trata não apenas de meras situações lúdicas de reinos, mas, de sentimentos, como podemos conferir abaixo:

Pequenas reinações fala dos territórios da alma. Fala de sentimentos que nos acompanham desde quando éramos pequenos reis e rainhas que montavam seus castelos debaixo da mesa da sala de jantar (STRAUSZ Apud AGUIAR, 2012).

A partir do olhar dado pela amiga do paraibano, podemos afirmar que o viés da Literatura Infantil junto ao humor está sempre para além da superfície de uma palavra, de uma metáfora, de uma ilustração, de uma brincadeira. Mas talvez seja também por meio dessas e tantas outras ferramentas que se bem utilizadas dão o “real” sentido que rodeia a Literatura em sua essência, que é o de falar sobre a vida. Os personagens que dão forma a essa obra, que das três infantis é a única que não recebeu prêmio, e que muito provavelmente, isso tenha ocorrido devido a editora não ter selo infantil, mas que em todo caso, do ponto de vista literário é notório a presença das características peculiares às outras duas. Nesse hiato, tomamos como presença o humor voltado a cada um dos reis e que os caracteriza, por vezes, um hábito, por vezes a aparência física, por vezes ambos habitam um desses reis e assim podem nos fazer rir como também refletir qual deles é possível nos identificarmos.

Nas *Pequenas Reinações* temos os espaços dos medos, das inseguranças, dos equívocos e tolices. Contudo, o maior deles que André Ricardo Aguiar trata é o de ocupar da linguagem, posto que consegue traduzir o caminho desta por entre histórias com viés do encanto prazeroso. E ao brincar com ambientes atípicos, inesperados e inventados, ele incita a curiosidade. A exemplo do Reinado de Ataxerxes, o duplo; a partir desse epíteto, temos o princípio de estereótipos de vários outros reinados. Vejamos no trecho abaixo, a singularidade deste primeiro, no qual a duplicidade se põe a mostra com o nome “Ataxerxes”, e que logo de início já é possível enxergar que a duplicidade se faz presente a partir do que se duplica com a sílaba “xe”, provocando um chistoso efeito sonoro, duplicidade que se segue, descrição, do personagem, do local, e assim por diante. No excerto abaixo, temos que:

No reinado de Ataxerxes, o duplo, os dias valiam por dois. A facilidade de se chegar ao reino é grande, tanto em época de guerra ou de paz: são dois portos, duas estradas, dois atalhos, dois modos mágicos de pular de um canto para o outro [...] dois castelos, um de praia e outro campo [...] Ataxerxes tem um irmão gêmeo, quando quer descansar, assume o reinado o outro, solteiro e farrista (AGUIAR, 2012).

Assim como na obra anterior, esta é envolvida pelo fio da intertextualidade, visto que, a exemplo do rei que dá título a esse primeiro conto, temos na construção histórica o registro do rei Artaxerxes I Longímato, rei, filho de Xerxes I. No que se refere as rimas, com a atmosfera de posteriores invasões, temos que: O tempo de paz e de **trégua** dura mais que o tempo de **guerra** (AGUIAR, 2012); e sobre o efeito do riso, o narrador nos

conta que o Ataxerxes tem algumas manias, que soam engraçadas para nós leitores, visto que são condizentes com a duplicidade real deste monarca, primeiramente, sabemos que ele:

Tem uma coroa a mais, **dois** cavalos particulares, **duas** carruagens, dois sotaques, fala **duas** línguas mortas e **duas** vivas, **dois** dentes prateados e acumula **dois** mandatos (com **duas** revoluções cada um) (AGUIAR, 2012).

Além de rirmos com essa sequência de acúmulos duplos que engrandecem ainda mais alguém que é chefe de estado, soberano, não bastando tamanhas regalias, não contente com isso, para efeito de diversão, ele tem não um, mas, dois bobos da corte: “Para garantir mais diversão, o rei sempre coloca a sua disposição dois bobos da corte: um começa a piada o outro termina” (AGUIAR, 2012). O jocoso se faz com construções como essa que imperam em chistes leves, esse por sua vez, finaliza esse conto quando diz que Ataxerxes, o duplo, decide não mais querer essa vida de reinado, pois se cansou dela, deixando seu irmão no lugar;

O reinado de Ataxerxes, **o duplo**, foi tão bom, mas tão bom, que pediram **bis**. Só que um dia o rei abusou da responsabilidade, mudou de nome (dizem que desconhecido) e foi tirar férias. Corou o irmão com o título de Ataxerxes, **o único** (AGUIAR, 2012).

O final desse reinado traz a brincadeira com a linguagem que Aguiar realiza ao pôr em cena as palavras, *duplo* e *bis*, sendo elas de mesmo valor acabam por trazer o jogo de palavras que torna risível a situação, assim chegarmos ao desfecho, com um novo rei de mesmo nome, sendo apenas distinto pelo seu epíteto, contribuindo na leveza dessa anedota.

Vamos para o segundo reinado, de Bó, o diminuto. Do mesmo modo que o anterior, aliás, como os que ainda estão por vir, e como iremos trazer adiante, todos eles seguem a premissa do epíteto para o humor. No anterior pelos excessos duplos, agora pelo reduzido. Um trovador, segundo o narrador, nos explica o reino desde sua origem, origem inclusive do nome do Bó, e nos conta que:

Bó se chamava Bonifácio, o rei com **medo de tamanho**. Pediu para construir um **castelinho** do tamanho de uma casa de **cão**, com paredes finas e portas abertas. Como não cabia ninguém, ficava só, no único **salão** com **troninho**, e de vez em quando punha a cabeça de fora para ditar uma nova ordem. Os guardas tinham que agachar, pôr os ouvidos à escuta. O rei tinha tanto **medo de tamanho**, que até o nome mandou

reduzir, que era **Bonifácio**, depois foi **Boni**, depois só **Bó**, o pequeno rei Bó (AGUIAR, 2012).

Elementos próximos da criança, casa de **cão**, rima de **cão com salão**, uso do “**inho**”, **troninho** que aqui resulta em um jogo de palavras, trono enquanto acento da realeza, ao mesmo tempo em que se trata do nome dado ao acento sanitário, “**inho**”, também na palavra **castelinho**, a presença também da gradação, nominalmente, **Bonifácio, Boni, Bó**, a expressão **medo de tamanho** grafadas duas vezes, evidenciando o arquétipo temeroso do rei por seu epíteto. O jogo com a linguagem nessa história vai sendo construído em torno de elementos que estão nos limites entre o grande que amedronta o rei, expressados por adjetivos como: grande, alongados, longos, enormes *versus* o pequeno que o tranquiliza, pequena, bem pequena, diminuir, menores; dão a história o humor lúdico cativante, brinca também com a noite e **o dia**, com o que é inteiro, completo e o que fragmenta, e talvez o mais instigante, traz um chiste ao final do reinado, quando troca o que deveria ser mais valioso que **sua coroa**, pelo mais delicioso **chocolate**, e essa possivelmente é a peculiaridade do Aguiar ao trazer para a criança o que é da criança, o universo da fabulação, da imaginação, da doçura:

Mas se assustou com o **tamanho** da **noite**, e como era o rei Bó, mandou **diminuir** a noite. **Mas** então o **dia** inclinou-se com **tamanho** peso. Mandou também diminuir o dia, que de 24 horas passou para 12 e **uns quebrados**. Então os dias, menores, passaram rápidos. O reinado do rei Bó, que tinha medo de reinados **longos**, durou algumas semanas. Foi para o exílio dentro de um **caixote**, e comeu o resto de **sua coroa**, feita de **chocolate** (AGUIAR, 2012).

Jogo de palavras, notado pelo uso da palavra “**tamanho**”, em consequência o chiste, o poder mágico de manipular o tempo, **o dia de 24 horas para 12 e uns quebrados** e **a noite** a seu bel prazer, e ser feliz com o mínimo, oposto ao reinado anterior que tudo era duplicado. A transformação pela magia no reinado de Bó e assim, por diminuir tudo a sua volta. Um mundo onde se troca cavalos de raça por um cão e se caça pirilampus, e de medo de reinados longos, é um universo mágico, de fato, pertencente ao humano que através da imaginação, se diverte. E que do ponto de vista literário pelo viés da estrutura, compreendermos o nível de criatividade estética que esses reinados contêm para além da superfície da palavra.

Querer coisas em dobro, ou diminuir o que se tem talvez, dentre tantas outras coisas e/ou características que possam estar interligadas a sorte, ao desejo pessoal é algo

possivelmente incomum, isso humanamente falando, e em certa medida, provavelmente impossível nos dias de hoje. Mas ser gago não é escolha, não é um desejo. Ou seja, é uma característica de fato pessoal humana e inata. O próximo reinado é justamente o do Epaminondas, o gago. É válido observar que os reinados de Ataxerxes, Bonifácio e Epaminondas, evidenciam nomes que não menciona em suas origens e quais sentidos podem assumir na narrativa aguiana. Com isso, ao entrar em contato com cada um deles, nos surpreendermos. Temos agora uma situação inusitada, um rei, que necessita lidar com palavras, e que ao mesmo tempo: “era gago e poderia **pôr a pique** qualquer ideia de reinado eficiente” (AGUIAR, 2012). A expressão em destaque que traz a ideia de ritmo pique, ritmo este que o rei Epaminondas poderia temer. Mas, aceita o cargo: “**Aceita mudo e entrou calado**” (AGUIAR, 2012), por meio dessas palavras que são reconfiguradas pelo Aguiar que advém da expressão bastante usual, “entrou mudo e saiu calado”, equivale a condição de não dizer nada devido a alguma situação embaraçosa, e de fato, o rei, acaba de entrar numa, pois temia falar, todavia, sendo um chefe de estado, ficar calado não pode ser uma condição permanente.

A situação de tão inusitada que se torna muito cômica de fato, posto que, a exemplo do que ocorre no seu discurso de posse que “durou algumas horas. E se resumia na frase: eu aceito ser rei **com honra e poucas palavras**” (AGUIAR, 2012). Com isso temos a presença da gagueira, esta por sua vez definida como um distúrbio relativo a fala e que pode envolver problemas recorrentes com a fluência e fluxo tidos como normais da fala; apesar disso, o reinado do rei gago segue adiante. Seu reinado dura: “**7 anos e 1117 frases**”. O narrador nos oferece a duração desse reinado de modo que, a colocar lado a lado o elemento tempo junto a quantidade de frases, provoca a graça da história; assim como, ao ir para guerras, seu grito de comando é confundido com engasgo ao ponto do pessoal levar água com açúcar para acalmar: **Chegou a ir para algumas guerras, mas gaguejava tanto com o grito de comando, que o pessoal achava que ele estava se engasgando. Então paravam de lutar e iam buscar um copo d’água com açúcar.** Situações como essa, bem contadas, bem escritas, possibilitam ao leitor infantil e também o jovem rir com o cômico aguiano com problemas e soluções inesperadas.

Outra particularidade desse rei era o incômodo que sentia pelo nome que tinha, pois, segundo ele: “**era um nome gordo para um rei magrinho**”. O chistoso jeito de fazer Literatura Infantil, aqui, o autor engorda e emagrece a concepção dos nomes. E, para construção final dessa anedota, cita nomes “**fininhos**” **Sílvio, Filipe, Eliseu, Tício.** Acrescenta também que o rei se casou e que sua esposa que se chamava Falácia, está por

sua vez, era o oposto dele, nomeada como porta-voz, mas, para muitos era porta-matraca, tagarela. Situações como essas, demonstram que, notadamente, a atenção dada a narrativa se faz através do cômico das palavras; visto que:

A maior parte dos feitos cômicos [...] se produzem por intermédio da linguagem [...] à estrutura da frase ou à escolha das palavras. Não se resume a constatar certas distrações particulares dos homens e dos acontecimentos com a ajuda da linguagem, sublinha as distrações da própria linguagem. É a própria linguagem que, deste modo se torna cômica (BERGSON, 2018, p. 81-82).

E com base na afirmação bergsoniana, acreditamos que é este processo realizado pelo Aguiar ao conduzir a Literatura Infantil e trazer o humor como cerne em criatividade, fazer da linguagem o intercâmbio de mundos imaginários.

O próximo reinado é o do **Ótilio, o autoinvasor**. Quando pensamos que a criatividade já foi utilizada o suficiente, nos deparamos com esse reinado. O que dizer de Ótilio, um rei que não contente com seu reino e não tendo o que fazer, fingia uma invasão para reconquistar o reino que já lhe pertencia. E com essa inquietação, Ótilio acaba por perder o reino de verdade. Mas antes de perder, dizia para a esposa, Hermínia, que a autoinvasão era apenas um treinamento para uma futura invasão, de verdade. Ela ao discordar da ideia sugere que ele se ocupasse de fazer uma invasão colocando outro rei no lugar, ao seguir essa ideia dada pela esposa, ele acaba perdendo o reinado, vejamos:

Hermínia, a única de bom senso, dizia que [...] **Ótilio** não precisava conquistar um reino que já era seu. De nada adiantava, e o rei autoinvasor dizia que era bom treinar o reino para uma possível invasão. Então sua esposa e rainha, já perdendo a paciência, disse que [...] se quisesse ter trabalho de verdade, que colocasse outro rei no lugar, para defender **Melâmpia**. Ótilio que gostava de desafios, ficou andando em círculos ali no salão, sopesando a resposta [...] com medo de, na brincadeira, acabar perdendo o reino. Toparia deixar seu **fiel** amigo, **Dácio**, chefe da guarda de fronteiras. Só avisou, assim de fininho, que aquilo era uma brincadeira, e que na hora de invadir[...] facilitasse as coisas. [...] **O dito pelo não dito**, mas feito... Ótilio saiu pela fronteira norte, deu apenas uma volta e contornou a montanha e já ia vindo com seus soldados quando viu o reino cercado por muralhas recém-construída e um belo portão de madeira. E uma placa com os seguintes dizeres: **VAI PROCURAR OUTRO, QUE ESTE REINO É MEU!** (AGUIAR, 2012).

Observa-se que a singularidade do autor ao imprimir nos contos nomes tão incomuns em seus personagens como: Ótilio, Hermínia, Melâmpia e Dácio, promova o riso na estranheza, tendo em vista que o contexto humorístico dessa história de refazer

algo, de se autosabotar, correr atrás de algo que já lhe pertence torna o comportamento do Ótilio questionável, a ponto, de sua esposa ser considerada a única com lucidez diante a situação. Assim, compreendemos que o rei estava redondamente enganado ao depositar confiança no amigo que ao invés de seguir o plano, age de má fé, e toma posse do reino, com direito a placa e tudo.

Segundo Bergson (2018), dentre seus três procedimentos advindos do teatro contemporâneo e da comédia clássica, repetição, inversão e interferência entre as séries, destacamos o procedimento da inversão, este que por sua vez, entra em diálogo com da literatura aguiana exposta na dimensão dada ao arquétipo do rei autoinvasor. E, que nos compete com o olhar atento nessa análise, ao passo que a inversão é concebida pelo filósofo da seguinte forma:

Imagine certas personagens em uma determinada situação: uma cena cômica será produzida ao fazer com que a situação seja revertida e os papéis invertidos [...] é comum nos apresentarem uma personagem que arma a rede na qual ela própria cairá [...] histórias do perseguidor vítima de sua perseguição, do enganador ser enganado, constituem o pano de fundo de muitas comédias. Já [...] presentes nas farsas antigas [...]. Inúmeras outras variações [...] podem ser encontradas na literatura moderna [...] uma inversão de papéis, e de uma situação que se volta para aquele que lhe deu origem (BERGSON, 2018, p. 77-78).

Nessa concepção de inversão, o autoinvasor das *Pequenas Reinações* se enquadra e infelizmente perde seu trono, mas mesmo assim, nos faz rir. Ao seguir rumo ao próximo conto, temos: **Reinado de Dúbio, o indeciso**. Um reinado guiado por um rei com um nome como esse e adjetivado dessa maneira, certamente é cercado por situações cômicas, pois ambiguidade é sinônimo de risos. Dessa maneira o texto nos traz as mais distintas indecisões, vejamos:

Num longínquo reinado **ainda sem nome**, porque o rei ainda **não decidiu como o denominar**, de **tamanho variável** – às vezes **esticado** até as florestas, **outras, só entre os cercados** - e de forma de **governo imprevisível**, começou o reinado de Dúbio. A **bandeira ainda não foi hasteada** porque, se for verde e azul, pode parecer indício de reino tentado a fazer guerra pelo mar. Se for **vermelha berrante, com gritarias e entre as montanhas**. Enquanto não se decide nisso, tem o problema da forma de governo. [...] **sábios** albinos querem o **Inconformismo**; o Conselho dos **Bobos da Corte** querem o **Piadismo**; e o **povo** [...] quer **que a vida se toque, com ismos ou sem ismos**, mas que o rei **tome logo os pulsos do reino**.

Dúbio é tão indeciso que, mal outro reino empurrou as fronteiras para as bandas deste reino [...] **convocou guerra iminente**, depois **preferiu luto de três dias sem morrer viva** alma, depois, **jogos de inverno em**

pleno calor. O rei vizinho achou que a forma de governo ali era o Piadismo e mandou três tropas para dar uma surra, mas, contaminado pelo ar de indecisão, recolheu as tropas, os cercados, as fronteiras e deixou aquele rei maluco **reinar ou não reinar – eis a questão** (AGUIAR, 2012).

A graça que envolve esse conto do início ao fim, é que ele se faz das coisas mais corriqueiras, mais inusitadas. E a brincadeira do autor que é vista até como loucura pelo rei vizinho nos direciona talvez, como se manipula espaços importantes como o dos monarcas com pouca prudência, tão pouca que não se decide as ordens. Um reinado sem: nome, tamanho, bandeira, definidos. Ainda sobre o tamanho, o autor constrói, às vezes “**esticado** até as florestas, **outras, só entre os cercados**” traz uma dimensão lúdica e de fabulação, e com rima “**ado**”. E sobre as cores da bandeira: “**vermelha berrante, com gritarias e entre as montanhas**” em contexto literal, as cores são consideradas vibrantes, quando estão num tom bastante concentrado e forte, ao fazer uso da sonoridade, o paraibano traz a brincadeira, e joga com a linguagem e troca por algo elevado ou aproximado ao gritante, colocar o mais alto dos níveis, o do berro, o “**berrante**”. Para as possibilidades de governo, três são apontadas: **sábios** albinos com **o Inconformismo**; os **Bobos da Corte**, o **Piadismo**; e **o povo**, com **a vida se toque, com ismos ou sem ismos**, e que o rei **tome logo os pulsos**, expressão popular que se refere aquele está na condição de ser chefe hábil; das três, a do povo ao que parece é a mais prudente.

Além das condições de existência desse reino, prosseguindo sem saber qual ordem manter para os feitos que lhe cabe resolver, nessa indecisão: “**convocou guerra iminente**, depois **preferiu luto de três dias sem morrer viva alma**, depois, **jogos de inverno em pleno calor**. Tomadas de decisão de alguém tão indeciso são irônicas o bastante e é a chave do riso para o desenlace dessa narrativa, que chega ao fim com uma questão de ordem intertextual filosófica esposada pelo rei vizinho que diz: “que a forma de governo ali era o Piadismo e mandou três tropas para dar uma surra, mas, contaminado pelo ar de indecisão, recolheu as tropas [...] e deixou aquele rei maluco “**reinar ou não reinar – eis a questão**”. A paráfrase aspeada nos indica que ainda falta muito para Dúbio deixar de ser ambíguo e para nós leitores, engraçado, e, por meio de marcas tão evidentes deste riso que termos como o do “Piadismo”, neologismo aguiano advindo do termo piada e que de forma condizente enaltece de modo exitoso a Literatura Infantil Paraibana.

Seguimos com o **Reinado de Leocádio, o domador**. Epíteto de um rei que mantém uma relação de conversa com os animais e isso é advindo do laço paterno, ou

como está no texto: **“De pai para filho”**, essa é a primeira expressão presente neste conto, posto que no desenvolvimento dele tem-se mais outras que dão a tessitura da linguagem da cultura popular, essas expressões detêm, e garantem um nível no humor aguiano. O pai de Leocádio, por conhecer a linguagem animal, conseguia cobrar impostos de esquilos; já Leocádio, dispensava guardas, e se dava bem com crocodilos, pedia para eles espantarem vendedores de enciclopédias, disso o pai não precisava saber, reforça o narrador.

A partir desse contexto, alguns outros animais e expressões enviesam o texto humorado, como: **“Cada macaco no seu galho”**, **“Macacos me mordam”** o rei discutia essas com o seu amigo, chimpanzé, **“não se fez de rogado, mas arrogante”**, essa expressão é dita pelo rei ao dragão para que ele aprenda a pagar, pois, ali existe o tratado de proteção aos animais, **“conversinha ao pé da orelha”**, essa foi a forma de conversa entre o dragão e Leocádio, **“Tratado da Brasa adormecida”**, nome dado ao tratado de proteção ao animais, a presença do intertextual, e do jogo de linguagem **“e lá vai pedrada”**, diz respeito ao tempo decorrido, em que o pagamento da taxa de proteção dos animais deve ocorrer, **“levou desaforo e o fogo pra casa”**, ao ser avisado da lei de proteção, o dragão teve de levar consigo o próprio fogo e o desaforo, “estar com a pulga atrás da orelha”, assim explica como surgiu essa expressão, pois temos uma pulguinha que repassava informações para o Leocádio, ao pé do ouvido. As expressões juntas contam muito do ontem, marcam e demarcam o tempo literariamente e dão a tessitura ao texto com humor.

Agora no Reinado de **Aristeu, o comilão**, tudo se resumia a comida. Tamanha importância tem a comida na vida desse rei, que o mesmo falta a sua própria coroação. Detalhe interessante de comentar é que aspectos como esse de ser guloso, geralmente são associados a construção do humor na literatura como um todo não somente a Infantil. Para ilustrar temos o trecho abaixo:

Aristeu era um rei muito comilão. E isso era muito sério, causava muitos problemas. Basta lembrar que na coroação [...] nem estava lá, e sim pescando e comendo. Foi uma trabalhadeira achá-lo e dizer que o dia da posse era aquele (AGUIAR, 2012).

Apesar das circunstâncias, o rei não se incomoda com comentários que o desmereçam devido a seu apetite, inaugurou o matadouro, para seu proveito o riso pode ocorrer aqui pelo exagero, visto que ele planejava banquetes, depois se fingia de

indisposto, e em seguida, assim que os convidados iam embora ele retornava para comer tudo sozinho. E com o passar do tempo, Aristeu cresce e com ele a sua fome:

tudo o que via. **Desfiou o tapete do trono e fez um espagete.** E alguns **tijolos** do castelo Aristeu cismou que **eram doces** e fez descer **como rapadura**. Deu uma limpeza ao redor e, já desesperado, **pegou a própria coroa de ferro e derreteu** para tomar **como caldo**. E **acabou o seu reinado** (AGUIAR, 2012).

Chegando ao fim do reinado do Aristeu, enxergamos que muito do universo fabular da criança está empregado nessas ocasiões em que magia pode transformar tudo, inclusive objetos em alimentos. Interessante observar que a transformação ocorre do real para irreal, de coisas de grandes valores literalmente no mundo do adulto como o exemplo do tapete do trono, em algo mais simples, porém essencial à vida, que é o alimento, assim como o tijolo sendo uma rapadura, doce típico do Nordeste para um efeito conclusivo em gradação o consumo da coroa, e com ela o fim de fato do reino, o lúdico jogo com as palavras.

A história do Reino de agora é a do **Godofredo, o colecionador**. Arquétipo de rei que adora guardar muitas coisas, é um acumulador. Ele tem coleções de experiências. A exemplo de tipos de reinos, coleções de formas de reinar, que eram colônias de formigas, aquários, galinheiros e colmeias. Aprender com os animais, uma vez que é interessante pensar que os animais são metáforas comuns na construção do estético na literatura infantil. Além disso, temos que Godofredo colecionava também **discursos**

impróprios com uivos, **com piadas**, com pigarros, aos soluços e feitos com mímica [...] Também gostava de colecionar **títulos: Conde de Leva-Traz**, Arquiduque da Desferrugem, Visconde dom Estrídulo Campestre [...] reinado de Godofredo durou tempo suficiente para ficar antigo, enfim, item de coleção (AGUIAR, 2012).

Com esse conto as *Pequenas Reinações* são encerradas, tendo ainda, *Outras* duas *reinações* que compõe a obra e que veremos a seguir, no entanto, antes de seguirmos adiante, vale salientar o quão interessante é observar as distintas coleções que o rei Godofredo durante seu reinado nos mostra, tão distintas, indo de “**discursos com piadas**” a títulos como Conde “**Leva-Traz**”, ao destacarmos dois, desses dois, acreditamos que são condizentes com situações de ordem real, fazendo com que a leitura, que o humor nos traz pode falar ser sobre tudo, neste ponto motivo de convergência para o que é extremamente evidente na arte humorística que é a de dizer até a verdade, e brincando.

Pois fazer uso de piadas em discursos em espaços importantes como os de governantes é algo real, assim como ao ser nomeado com um título fazer jus dele também para se mover, que leva e traz informações, fofocas.

Ao nos dirigirmos ao caráter das instituições do governo e reinos que podem conduzir a organização social humana, que em grande proporção são encontradas ou melhor, trabalhadas nos textos literários, desse modo, de acordo com Abramovich (1989) que nos traz, e diz que, costumeiramente, é possível ter acesso à:

Um saudável deboche às instituições, um apontamento de alguns de seus ridículos ou absurdos ou desnecessidades, se encontra em vários textos... (ABRAMOVICH, 1989, p. 52).

A intenção de denúncia, crítica social, crítica política é algo inerente ao efeito do humor em concepção macro, uma vez que desde os primórdios do teatro, em caráter clássico ao pequeno espetáculo que ocorrem em praça pública de cidades pequenas é de fácil diagnóstico nos deparamos e identificarmos a presença clara das mais distintas e comuns piadas ligadas aos poderes de ordem política que regem as federações mundo a fora. Todavia por estarem ligados a atos de corrupção acabam se tornando alvo de destaque nos palcos das artes e também se fazem presentes nas linhas e páginas de grandes obras literárias.

Feitas as devidas exposições, para a finalização de análise dessa obra, temos dois contos, e que estão inseridos de modo separado, e titulados como “*Outras Reinações*”, que se dividem em: **O rei de papel e o Reinando de Eustáquio e sua filha Bazófia**. Entendemos que embora sigam a temática dos contos de fadas, esses dois destoam da linguagem de reis. E vamos conferir a partir de agora.

O reino de papel, narra a história de um desenhista, de como ele realiza suas criações, seu reino de desenho, como ele faz e desfaz, e somos inseridos de tal maneira, que as criações ganham vida literalmente e vivemos junto de suas aventuras, as emoções de um reino feito às pressas, feito de papel e que ainda por cima, tem, como em toda boa história de rei, um dragão só que este por sua vez fica em cima da torre e muita confusão com fogo e dragão acontecem, entretanto, temos no final da história, uma página em branco e um novo (re)começo. A brincadeira que parte de uma ideia, e que faz a mistura de realidade, o ato de criar e seu resultado. Vamos conferir:

Era uma vez **um jovem** desenhista que se pôs a pegar **um velho** lápis, sentar a uma grande mesa e **meter-se a criar** o seu **reino de desenho**.

Respirou fundo e, com a cabeça cheia de castelos e dragões e príncipes e sapos, **afundou-se** no trabalho (AGUIAR, 2012).

A sábia contraposição entre **jovem** e **velho**, e de uma relação intrínseca, de ambos para que um reino se faça. Assim como o escritor, o desenhista é um criador de histórias através das linhas e cores dá vida a seres e coisas distintas. Um deus criador, capaz de (des)construir céu e terra, animais, castelos, dragões e mundos. Mundos a partir do que guarda em sua imaginação criativa, (**Respira fundo** [...] a cabeça cheia de) inúmeras possibilidades de reinos, e assim externa quando acaba seguindo adiante e **afundou-se no trabalho**. Ele desenha, rabisca, inventa. Criações como “**um sol esquisito[...] nem redondo demais, nem quadrado**”, depois da terra, pode “afundar o lápis no oceano para desenhar[...] **peixe-corda, arraia-tímida, polvo salva-vidas**” em seguida pode subir aos céus, e criar “**umas nuvenzinhas engraçadas**”. E ainda com “**linhas paralelas** “faz **uma cidadela**”. Cria também todos aqueles que deveriam habitar o castelo, todavia, ele o desenhou com as **portas fechadas**. Outro feito cômico é que fez um **dragão empoleirado em cima do castelo**. E se distraiu, pois: “deu uma sede danada, foi beber a sua água”. Aqui fica claro o cômico, o chiste, que ocorre devido realidade e fantasia criativa estarem lado a lado, promovendo uma intertextualidade dentro de outra.

Das criações ainda temos, do reino, criado às pressas, o rei Berlóquio, de papelão, que: “**observava o dragão cinzento a bufar de raiva. Afinal, lugar de dragão não é em cima de castelo. Pois cada bufada dava numa labareda de fogo [...] o reino corria perigo, visto ser todo feito de papel**”.

É interessante pensar na sequência que o desenhista dá para a história. E buscando o fio condutor, pensado pelo Aguiar, através de sua condução literária, vai colocando lado a lado aquilo que é contrário, e no mundo da fantasia, de fadas, de reis e reinados sempre é possível dar asas ao impossível, e assim ter-se-á um “**solzinho apagado**”, o efeito primeiro de surpresa e depois o riso ocorre. Esse mesmo sol será queimado pelas labaredas do dragão. A história que ultrapassa o convencional e mistura realidade, nos coloca dentro da página literalmente: “**E a página nas bordas, virava cinza**”, essa situação relembra em certa medida as obras da Ângela Lago, que trabalha texto e imagem de modo tão imbricados. Em seguida o narrador traz novamente o humor por meio de uma frase parodiada, bastante conhecida: “**meu reino por um bombeiro**” a original seria meu reino por um cavalo; remetendo à conhecida frase da obra Ricardo III de

Shakespeare. Este penúltimo conto, a mão do desenhista tem vida própria, e sai desenhando qualquer coisa, até que ela junto ao lápis desenhou:

um cavaleiro montado numa vassoura, uma coisa **estranha**. Imediatamente o **jovem herói** voou até o dragão de espada em punho. O dragão deu uma cuspidinha de fogo: **puff!** O fogo pegou a vassoura pela ponta, queimou o cavaleiro, foi aquele **ohh!** de espanto. **Uma fagulha** escapou, pegou na **floresta**, o **fogo** no mato. O reino estava perdido (AGUIAR, 2012).

Temos o problema o clímax do conto num final engenhoso e engraçado, com quebra de convenções, pois onde já se viu um “cavaleiro numa vassoura”, um dragão dá somente uma “cuspidinha”, o diminutivo sempre aproximando a leitura da criança e dando a leveza do encanto; a presença das onomatopeias, “puff e ohh” trazendo sonoridade para a narrativa, e ainda a relação de gradação, demonstra o tamanho do problema, mas que tem solução, a “Grande Borracha” levando a cabo a situação. A pedido do rei trezentos guardas a trouxeram. Ela

Ficava além das fronteiras da página [...] Instantes depois, eis a borracha. E sozinhos passaram a apagar o fogo, a floresta, os caminhos, o dragão, o castelo – até o solzinho. Tão empolgados ficaram, quando tudo terminou, o rei, os soldados e mais os súditos notaram o deserto em branco da página [...] O lápis teve a feliz ideia de riscar uns camelos e todo mundo foi montado rumo à primeira pilha de livros de histórias, que o desenhista pôs logo ali. E assim o moço, ao encontrar novamente a página em branco, começou a desenhar um oásis no deserto (AGUIAR, 2012).

E assim, **O reino de papel** em meio a folha em branco, encanta, diverte, mesmo parecendo que foi apenas uma ideia da mistura de realidade e seu resultado, traz uma atmosfera de humor lúdico quando brinca com os sentidos conotativos e literal dos personagens, das situações, fazendo com que a Literatura Infantil paraibana de Aguiar seja sinônimo de estética.

Por fim, temos o **Reinado de Eustáquio e sua filha Bazófia**. Nesse conto a quebra de estereótipos, de arquétipos é evidenciada. Escrever, criar princesas como Bazófia é fazer com que a literatura seja de fato construída para além do clássico, mas não esquecendo de sua importância para a formação leitora a nível mundial. É tarefa de uma perspectiva de criação literária que busca exatamente realizar um contraponto do modelo de princesas magras, propagadas, tão endeusadas como estereótipos que padronizam a beleza.

Assim como mencionamos em exemplos como o da Ana Maria Machado que traz a quebra e humor de uma princesa que foge aos padrões por não querer o final do “felizes para sempre”, não aceitando dá a mão para casamento, em *História meio ao contrário*, temos o rompimento de comportamento, *Até as princesas soltam pum*, o que já fica evidenciado no título o fisiológico, *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, com a questão do resgate de memória e ao mesmo tempo que evidencia também as famosas princesas para além do também já mencionado “felizes para sempre”. Com isso, podemos de fato ao apontar a criação em voga do Aguiar, como esta admite um certo valor de ineditismo.

O seu nome, como também os dos demais personagens estão extremamente ligados a sonoridade, a pronúncia deles é cômica, e são também incomuns junto ao contexto contemporâneo literário. Ao trazermos o nome, temos que ele é mencionado inicialmente na história como sendo “**esquisito para uma princesa**”; isso já é motivo de estranhamento, e, por conseguinte, rimos, posto que inevitavelmente as princesas precisam ser lindas, com nomes lindos também. Mas a princesa Bazófia tinha um **nome** que **tinha o jeito dela**. Bazófia era distinta das demais:

era atabalhoada, corria nas alamedas do palácio com passos de hipopótamo, e no banquete roubava dos convivas os lombos de boi, rindo e se lambuzando. A princesona vivia dando vexame ao reino: nas solenidades, a sua lepidez no andar já fraturou os pés de dezenas de súditos; assustou, com seu ronco noturno, todas as aves da região; era o terror dos alfaiates, das fábricas de tecido. E não falava em outra coisa a não ser comida, banquete, confeitaria. Ninguém mais aguentava a falta de encanto, e o apetite da princesa envergonhava todo o reino (AGUIAR, 2012).

Essa caracterização dada pelo narrador evidencia que Bazófia de fato, em nada parece aquelas princesas dos antigos contos de fadas. Bazófia, traz em seu corpo, seus hábitos, aparência de que princesas são antes de tudo seres que podem ser distintos, tão distintos como nós humanos, e nessa direção, depreendemos que a literatura quando nos traz textos como esse de caráter lúdico, prazeroso, nos põe a prova do quão necessário é o diálogo entre clássico e contemporâneo. De que Bazófia ao ser Bazófia se aproxima de fato do humano, de todo aquele que irá conhecer sua história, talvez de comparar, se identificar, como também, aprender com ela, ao se sentir representada.

Ela não tinha pretendentes, para não fugir da tradição, de dar a mão da filha, o pai, o rei Eustáquio lança uma prova, e daria a recompensa, por trazer um dragão, a princesa e um dote gorduroso. A prova era baseada, “**na marra**”, pois “**Já eram tempos difíceis**

da fábula, e nem o rei nem os leitores aguentavam mais tanta gulodice.” Ou seja, a repulsa sob a figura da princesa era tamanha que o autor insere a intertextualidade de gênero, fábula, também aos leitores.

E para a referida prova, **“7 infelizes, porém valentes, receberam as armaduras e cavalos foram selados e sete beijinhos a princesa mandou para cada um da sacada do castelo de sete torres”** (AGUIAR, 2012). Em meio ao trabalho com a linguagem o Aguiar com ela faz uso da anáfora ao enfatizar a singularidade da situação. E enquanto a prova não era cumprida, **“a princesa matava a ansiedade assaltando a cozinha do castelo”**. Para além, da questão da comida, a volta dos candidatos da prova foi bastante demorada, tanto que:

os dias foram passando e a princesa [...] engordava [...] numa bela manhã aconteceu o que ninguém mais acreditava: um dos cavaleiros fizera a loucura de voltar, arrastando um suposto dragão morto pelo pescoço [...] foi tanta algazarra a se formar em torno do pretendente, que ele quase chorou de arrependimento (AGUIAR, 2012).

Assim como mostra o excerto acima, temos a compreensão do quanto ridicularizada é a figura da princesa, tendo a realização de uma disputa de forma obrigatória com poucos candidatos, e aquele que cumpre a missão é visto pelo leitor como sendo o responsável por um grande feito, que é o de casar com Bazófia. Tamanho é o louvor pelo feito que ele acaba de realizar que é: **“recebido com todas as honrarias possíveis (as impossíveis estavam pela hora da morte) e foi sendo felicitado pelo ato de heroísmo [...] e casar com a princesa esfomeada”**.

Se por um lado a Bazófia é vista, ou reduzida a sua aparência, a seu apetite, por outro, temos um excesso de carinho dela pelo dragão, pois assim que o ver morto, corre e fica com o sentimento de pena, e já com o príncipe, a reação foi de violência; que

em vez do tão esperado beijinho e do **“the end”**, começou a **espancar o príncipe** [...] foi tanta baixaria [...] que o rei, envergonhadíssimo, pediu à guarda real que **interditassem a estória** e acabassem por aqui com o conto de fadas, antes que fossem **infelizes para sempre** (AGUIAR, 2012).

É com esse *the end*, que Aguiar finaliza pelo bem ou pelo mal a anedota da Bazófia e nos permite olhar para além do dito do sugerido que apetece ao aspecto visual, de uma princesa que pode ser gulosa, agressiva, mas ser princesa, e que na tentativa de esconder o seu descontentamento pela morte do dragão e ir bater no príncipe quebra o estereótipo de

princesa, a delicadeza de princesa, e nos faz rir pela sua naturalidade e quem sabe talvez, será feliz para sempre com esse príncipe.

Agora seguimos rumo ao último livro que compõe nosso *corpus* e que tem uma atmosfera distinta dos anteriores: nos referimos ao *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*. Após essa investida dupla em livros que se retrabalham um universo ligado ao clássico contexto de reis, reinados, animais em ciclos de pragas, Aguiar rompe, inova e nos surpreende com um livro de poemas infantis do mundo do medo. Em um conjunto de vinte e cinco poemas, Aguiar nos traz o premiado *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* (2013), publicado pela Autêntica, que foi inclusive indicado para a Feira do Livro da Bolonha. A poética do autor conta com a presença de diversos personagens do mundo da assombração, mas que pela verve da acuidade, nos dá a certeza de mais um acerto literário. Posto que, mesmo sendo outro gênero, a recorrência dos elementos é clara e sim, humorada.

Assim, iniciamos a análise do *corpus* com o poema “Lua de coveiro”. Leiamos a seguir:

Lua de coveiro

Tem nada demais
Que a Lua vá minguar
no cemitério:

ela também não tem
onde cair morta.
(AGUIAR, 2013, p. 5).

“Lua de coveiro” trata-se do primeiro poema do livro que pode ser analisado como associação às fases da lua, em que a lua minguante representa o fim de um ciclo lunar para na sequência dar espaço à nova fase que se avizinha. Existe todo um misticismo que orbita sobre as fases lunares. Assim como a influência da lua sobre as marés, sobre o humor, e alguns de modo empírico utilizam o ciclo lunar para a agricultura. De acordo com algumas crenças não se deve cortar o cabelo na lua minguante, caso contrário retardará o crescimento do cabelo. O poema “Lua de Coveiro” possui uma função mais lírica, não narrativa, mas ainda assim baseada em uma expressão muito popular, “não ter onde cair morto”. As fases da lua também podem ser associadas as fases da vida biológica, a saber: o nascer, crescer, reproduzir-se e morrer. Além do jogo de palavras entre minguar/minguante, remete ao mesmo tempo à lua e à ideia de morte. É um dos poucos

poemas não rimados do livro. Curiosamente, a ilustradora deixou a imagem monocromática.

O autor consegue ressignificar esses personagens que inseridos num contexto primeiro provocariam medo, aflição, espanto, no entanto, o universo aguiano é crível ao humor e desse talvez seja também a essência da sagacidade nas imagens, nos personagens como um todo. Diante disso, é interessante observar em poemas como o “A noiva do Frankenstein”, a evidente seleção, a cautela e perspicácia que o autor toma como identidade e nos devolver uma reconfiguração de um personagem pertencente ao clássico, como é, por exemplo, o Frankenstein. Como podemos observar no poema, que segue abaixo:

A noiva do Frankenstein

Quando Frankenstein
pediu a mão da sua noiva em casamento
ela não se fez de rogada:
deu, mas perguntou o porquê.

Ao que o monstro respondeu:
- Gosto de levar comigo
um pedaço de você.
(AGUIAR, 2013, p. 6).

“A noiva do Frankenstein”, segundo poema do livro, se constitui a partir da intertextualidade com a literatura e o cinema, uma vez que o próprio monstro é personagem do famoso livro de Mary Shelley, uma obra que foi adaptada para a telona por diversas vezes, e inclusive, depois de “Frankenstein”, o filme clássico, em preto e branco, fez-se necessário, devido ao seu tamanho sucesso, a existência de uma continuação em que ele deveria ter uma namorada, sendo criada, justamente, “A noiva do Frankenstein”. Desta maneira, o poema aqui tratado remete a esta continuação, tendo ainda no desenho de Luyse Costa o mesmo perfil apresentado na película, em especial o penteado da personagem: erguido no alto da cabeça. Após a constatação desse diálogo com o cinema, mas também pensando na construção do sentido a partir da imagem, característica intrínseca à poesia. É importante, inicialmente, chamar a atenção para a construção da brincadeira com o dito, utilizado no sentido figurado, de pedir a mão da noiva; só que o poema vai transformar o sentido figurado em sentido denotativo, para que a piada breve, o riso, funcione, já que o Frankenstein é um ser costurado, ou seja, feito em partes, sua noiva também é, e dizer que: - *Gosto de levar comigo // um pedaço de você*, sentimento comum aos apaixonados, significa apreendê-lo no sentido literal, que

fica explícito, inclusive, na ilustração: a noiva sem a mão, já que esta havia sido “dada” ao noivo, que a segura firmemente entre as mãos. Em outras palavras, o dito amoroso vira graça a partir de um jogo de palavras, que, segundo Todorov (1980, p. 296), esse jogo seria um texto de pequenas dimensões cuja construção obedece a uma regra explícita que se refere de preferência ao significante.

O poema, desde seu título, não é concebido ao acaso, como comentado, ele surge a partir do cinema, onde se busca dialogar com as características de um personagem tão conhecido, famoso, especialmente, com uma característica fundamental para o poema e seu efeito de humor: um ser costurado e costurável, feito em pedaços, que pode ser montado e desmontado ao bel prazer e intenção do seu criador; no caso, o poeta. Só que, no caso deste, os “pedaços” são as próprias palavras e a possibilidade do seu jogo.

Outra inversão que podemos verificar no poema é do monstro sendo romântico, só que, ao mesmo tempo, se tira esse romantismo com um gesto visual violento, entre o grotesco e o riso, que seria o de arrancar a mão de uma pessoa; no caso, da noiva. Então, esse gesto também colabora para gerar a piada, o riso.

Este trabalho está fundamentado nas leituras de estudos realizados por Todorov (1980) a respeito do chiste, jogos de palavras, trocadilhos, e, para o processo de ressignificação, ter-se-á o amparo de Candido (1996), de Hunt (2010). Candido e sua contribuição à análise poética e Hunt à literatura infantil, tendo em vista que a temática abordada gira em torno de obras direcionada às crianças em que ocorre a ressignificação de histórias e personagens. Autores nos ajudarão a compreender as ferramentas que Aguiar faz uso a fim de deslocar de um lugar comum para outro novo as palavras e as histórias sejam elas de rei, reinados ou de assombração. A pesquisa partiu do pressuposto de que a escrita dele traz ao cenário atual paraibano um fino humor e grande poeticidade, como observa Ribeiro Neto (2015):

Isto se deve à suavidade que André Ricardo Aguiar manifesta ao lidar com a palavra. [...] a toma como um brinquedo. Sua pegada é lúdica. Resultado: leveza. Ou seja, ele conhece o caminho que encanta o leitor – criança, jovem ou adulto (RIBEIRO NETO, 2015, p. 115- 116).

Dialogando com o trecho citado, temos na poesia de Aguiar uma poesia lúdica, brincalhona, pautada no universo dos contos de fadas e também medo e construída por meio de personagens famosos, a exemplo dos do mundo do medo: como vampiros, lobo mau, fantasmas, entre outros. No *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, já na

capa da obra, encontramos um vampiro mergulhado ou, melhor, “sumindo” em uma grande xícara de chá, o que podemos já relacionar à expressão popular “tomou um chá de sumiço”, que aparece no título. Tanto os jogos de linguagem quanto ditos e expressões populares percorrem todo o livro.

Do imaginário folclórico brasileiro, a exemplo do bicho papão, a personagens fruto da criação literária, como Frankenstein, Aguiar se vale, transformando o susto em riso. Vampiros, zumbis, casa mal-assombrada e morcegos são alguns dos personagens que aparecem ressignificados. Duplas situações, como nos poemas dos morcegos, a presença de personagens que retomam outros, como “O papo”, que retoma a figura do bicho Papão, o desfazer do lugar comum dos personagens, a exemplo de “Chá de sumiço” e “Camaradagem”, nestes se retira a ideia do elemento amaldiçoado, a Medusa do mundo mitológico apresentada por outro viés: são muitas as ressignificações feitas por meio de recursos técnico-composicionais. Com a poesia lúdica marcada por poemas curtos e bem-humorados, a obra narra, evidencia, propõe e diverte ao mesmo tempo em que indaga sustos, por meio de jogos de palavras que transformam situações terríveis em agradáveis.

Após essa retomada sobre a visão geral que circunda a nossa pesquisa, nos voltamos também à alguns outros teóricos que evidenciam a manifestação do humor na literatura infantil brasileira em sua contemporaneidade. Deste modo, buscamos dialogar, por meio de Duarte (2004), Bortolanza (2011) e Hunt (2010), dentre outros, cujos estudos evidenciam a figura do escritor mais representativo do humor na história da literatura infantil brasileira, o taubateano Monteiro Lobato. Nesses trabalhos, é a visível contribuição da obra lobatiana, que traz ao cenário brasileiro inovação e, talvez por isso não fora compreendido, ou pelos menos não no sentido e proporção devidos, em sua época, visto como uma voz solitária, e hoje tem sua razão de ser atemporal. Segundo Hunt: [...] A possibilidade de o texto receber, posteriormente, um valor de reconhecimento depende das circunstâncias de seu uso (HUNT, 2010, p.101). E era, justamente, um período fortemente marcado pelo elemento pedagogizante na literatura produzida para criança, enquanto o que caracteriza a obra de Lobato, segundo Bortolanza (2011), é o humorístico. Duarte (2004), enfatiza, dizendo que na medida em que:

Evidenciando uma atitude intelectual do autor que produz seu texto com uma postura consciente e reflexiva, o humor na literatura infantil, além de granjear a atenção do jovem leitor seduzido pelo prazer da comicidade, na maioria das vezes, reveste-se também de um papel crítico-reflexivo, manifestado pela inversão e subversão da ordem vigente (DUARTE, 2004, p. 38).

Uma vez que toda e qualquer manifestação de humor sempre está revestida de denúncia, o humor é apenas uma forma de envolvimento, por detrás, temos uma inquietação, uma insatisfação humana sendo elevada. Em conformidade com Duarte (2004):

a utilização do elemento humorístico toma a mistura intimamente complexa, possibilitando a percepção do tragicômico e da densidade da natureza humana em que os opostos jamais se excluem completamente [...] o humor possibilita a confissão de alguma fraqueza humana (DUARTE, 2004, p. 42).

Desde os primeiros trabalhos de caráter crítico aos mais recentes, todos que fazem menção ao humor têm como cerne a obra lobatiana. Figuras como Bandeira, Galeão Coutinho, Cassiano Nunes, Leonardo Arroyo, Nilce Sant'Anna Martins, Marisa Lajolo, Alfredo Bosi, Nelly Novais Coelho, Regina Zilberman, são alguns dos nomes, dentre tantos outros, que tem o criador da saga do *Sítio do Pica-Pau Amarelo* como referência.

Elementos como a preocupação à estética, a condução/criação de situações engraçadas, o uso de imagens, a visão cômica, o imprimir da graça à literatura infantil, o riso, até a sátira, são apenas alguns dos vieses que definem a construção do humor em Lobato e que era contraposta ao que predominava na escrita literária brasileira da época.

Dentre os nomes citados por Duarte (2004) por fazer críticas à obra de Lobato, temos, do escritor carioca João Carlos Marinho, que, ao fazer menção à obra lobatiana, aponta para a constância do humor como habilidade rara. Duarte (2004) ainda traz que, em um primeiro momento, a evidência do humor na obra lobatiana ocorre por inquietações. Depois, busca compreender como esse humor se constitui. Segundo Duarte (2004), será a existência de uma lacuna de respostas para várias questões que compõe o enfoque de seu trabalho. Após apresentar Lobato enquanto responsável pela inserção do humor na Literatura Infantil, busca a análise do texto literário como constituinte estético-composicional; o recorte que realiza corrobora para evidenciar a escrita humorística lobatiana por um viés até então não estudado. A função do humor na Literatura Infantil diante do *Homo Risibilis* como processo de construção nas narrativas infantis, através de elementos como: linguagem, oralidade, recursos semânticos, nonsense, comparações inusitadas, ironia e o cômico.

No trabalho de Ana Maria Esteves Bortoleza, a literatura infantil brasileira contemporânea por um viés que difere do anterior. No texto de Duarte, o enfoque é a figura de Lobato, o elemento humorístico e como este se constitui. Em Bortolanza,

teremos um panorama similar sobre o humor na literatura infantil, ressaltando a obra de Lobato, mas o foco é de; através do autor Edmir Perrotti, com a obra: *O texto sedutor na literatura infantil*, discutir os discursos que circundam a literatura infantil brasileira contemporânea: o estético e o utilitário. Daí, novamente, Lobato, e sua voz isolada na história como aquele a entoar um discurso diferente do que era prevalecido até então. Perrotti, com um texto de 1986, se vale da figura de João Carlos Marinho com o intuito de apontar a obra que considera ser a responsável por trazer ao Brasil a inovação do estético infantil numa perspectiva de revolucionar o discurso utilitário pela presença do discurso estético através da obra *O caneco de prata* (1971). Obra que Marinho teria concebido a partir da paixão por futebol, narra disputa de times, e coincide com o período da copa do mundo; o enredo é cercado por unidade e ação, verossimilhança, quase um realismo, e o símbolo de delírio de toda conjuntura da obra é justamente a busca pelo *Caneco de prata*, objeto que constitui a espinha dorsal do texto. Marinho compôs a obra de forma livre, fugindo do convencional.

Durante muito tempo, a Literatura Infantil era tão somente usada para a propagação de valores morais, depois se instituiu nas escolas como instrumento para doutrinar. A partir do século XIX, autores e obras colocaram o literário acima do pedagogizante, a exemplo de os Irmãos Grimm, Hans Christian Andersen e Collodi, ainda obras como *Alice no país das maravilhas*, *Robson Crusoe* e *As viagens de Gulliver* marcam este período. No Brasil, como dito, o papel pedagógico assumido pela literatura será desconstruído por Lobato, mas, sendo uma voz solitária, que só começará a ser acompanhada pela geração de 1970.

Mesmo com a obra de Lobato, o utilitarismo prosseguia, através da linguagem patriótica, em manuais, escritores como os de Bilac, Bonfim, Júlia Lopes de Almeida e em escolas primárias da época. E, através do literário de Lobato, escritores irão retomar a linha tênue, do texto enquanto estético e ajudar a destituir o discurso utilitarista. É como nos afirma Duarte: “um livro de literatura infantil é, antes de tudo, uma obra literária” (DUARTE, 2004, p.41). E, em um cenário em que temos um sistema social, econômico e político que rege o que temos que fazer, usar e comprar, a literatura deve ser tida como um direito fundamental, como nos lembra Candido:

A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta

do caos e, portanto nos humaniza. Negar a fruição é mutilar a nossa humanidade (CANDIDO, 1995, p. 186).

Em relação, especificamente à Literatura Infantil e ao elemento do humor presente nela, que temos discutido? Conforme Duarte (2004), o humor propõe sempre um recuo, um desdobramento do sujeito por ele afetado que, não se ligando imediatamente à situação narrada, interroga-se sobre ela. É interessante que ao nos depararmos com esta questão da criança e a sua relação com o humor, constatamos que também se vincula ao jogo, que a criança, ao brincar, é inserida no universo da fabulação, uma vez que, o jogo no sentido da linguagem, é indispensável ao construir da Literatura Infantil. De acordo com Duarte:

antes de se assemelhar à distância filosófica, o humor, como elemento ligado aos primeiros prazeres da infância, associa-se também ao jogo, “uma atividade livre, conscientemente tomada como “não-séria” e exterior à vida habitual, mas ao mesmo tempo capaz de absorver o jogador de maneira intensa e total”[...] é pela brincadeira que a criança, definida por numerosos psicólogos como sendo, antes de tudo, e por excelência, “um ser que brinca”, entrará no humor. [...] a presença do humor – já nas primeiras brincadeiras e primeiras leituras – corresponde à presença de um elemento auxiliar no processo de maturação afetiva, favorecendo o desaparecimento progressivo desse egocentrismo (DUARTE, 2004, p. 39- 40).

A estrutura do livro literário teria como cerne trazer à criança a possibilidade de, por meio das personagens, como bem observa Duarte (2004), ter condições de separar o que diz respeito aos mundos, o real e aquele em que o elemento humorístico se faz presente. Tendo em vista que o livro infantil literário é ficcional, recusa linearidade, marca contradições, multiplica visões, vazios do discurso, sendo antes de tudo uma obra artística, como acrescenta a pesquisadora quando diz que:

o autor escreve porque tem algo a dizer, o que faz com que apareça fatalmente na história uma referência adulta, [...] pela inserção sutil de temas (personagens e expressões) com significações e prolongamentos filosóficos, suscetíveis de múltiplas interpretações ou de leituras em vários níveis (DUARTE, 2004, p. 41).

Portanto, que a Literatura Infantil possa ser vista como de fato ela é: plena, ampla, pertencente ao mundo, e não ser apenas um elemento de venda sem conteúdo, utilitarismo, como nos traz a crítica de Perrotti, mas composta de toda uma esteticidade.

Nos direcionando mais uma vez aos elementos que compõe o humor, e vemos em Todorov (1980), este que nos chama a atenção para o “chiste” e mostra que ele apresenta uma espécie de dupla face, de concepções diferentes: uma se limita ao texto; a outra segue o seu caminho pelo inconsciente do ouvinte, e nos faz confirmar que a expressão dos sentimentos no poema depende de uma hábil seleção de recursos, como o jogo de palavras na construção da rima. Valendo-nos destas palavras podemos compreender tamanha contribuição que os jogos terão no sentido literário, seja a partir do mero jogo com as sílabas, por meio da rima e assim por diante, e trarão à estrutura literária uma camada peculiar, contribuindo para a polidez da expressão humana, ainda mais em um gênero como a poesia, que é basicamente construído pela presença da destreza na condução das palavras, pela existência de jogos de palavras. Ainda segundo Todorov (1980), a ideia de que:

a poesia como uma atividade submetida a regras precisas tem múltiplas consequências – tanto para a própria poesia quanto para a vida do poeta que a pratica. [...]. Por não ser um indivíduo isolado que se abandona à inspiração cega, mas um artesão consciencioso, senhor de seu ofício, o poeta participa de um grupo profissional bem estabelecido, e as oportunidades da criação em nada dependem do acaso [...] (TODOROV, 1980, p. 292).

Entre todos os gêneros literários existentes, a poesia acaba por reter o lugar em que o grau mais elevado da linguagem a envolve. Desta forma, Todorov (1980), ao remontar o teor do ofício do indivíduo que lida com a palavra, que sabe conduzi-la, afirma que todo esse trajeto só pode ser realizado por meio de acuidade, destreza, e é nesse nível, nessa categoria em que se insere o indivíduo poeta, e tende a ser comparado ao artesão, pois poesia é arte, é arte inesgotável. E ainda vale salientar que: “A perfeição formal dos poetas atinge, evidentemente, graus desconhecidos antes, ou desde então. Maneja-se tão sabiamente a ambiguidade” [...] (TODOROV, 1980, p. 293).

Na medida em que se tem à disposição uma ferramenta como os jogos de palavras, o poeta é capaz de transformar a palavra ali quieta simples, em pérola. Será por meio do uso hábil do poeta do jogo com as palavras que está passará de uma mera expressão a geradora de sentidos múltiplos, tudo isto de forma sucinta, sem delongas, visto que o jogo de palavras é:

um texto de pequenas dimensões cuja construção obedece a uma regra explícita, que se refere de preferência ao significante. Essa definição comporta três elementos de importância desigual: a regra explícita, as pequenas dimensões, o nível do significante. [...] nenhum elemento do texto é gratuito mas que se acha ligado a todos os outros por múltiplos laços de necessidade (TODOROV, 1980, p. 296).

Desse modo, se torna perceptível que não é brincar de forma descabida com as expressões humanas por meio de palavras, mas fazer uso destas de forma singular, ressignificando a palavra, fazendo-a adquirir uma nova roupagem. Este elemento seria uma das grandes sacadas a partir das quais o poeta paraibano em estudo construiu sua obra, casando ao elemento jogo de palavras, o chiste, provocando o humor.

Ao direcionamos o olhar a construção estética dos chistes, elemento essencial para que haja a compreensão dos poemas, do *corpus* em análise, temos, a contribuição da psicanálise de Freud e os já mencionados estudos do Todorov. De modo específico, os chistes são de estrutura curta, no qual reside o riso, pode ser utilizado para aliviar o mau humor, bem como gerar a gargalhada, a alegria, através da ligeirice transmitida por meio da produção de sentidos que propiciam o sobressalto. Segundo Freud (1905), “o agradável efeito dos *chistes* inocentes é em regra um efeito moderado; um nítido sentido de satisfação, um leve sorriso.” E, ainda de acordo com ele:

A primeira impressão derivada da literatura é que é bem impraticável tratar os chistes, a não ser em conexão com o cômico. [...] o chiste deve, sem dúvida, ser atribuído à formação da palavra e às características da palavra assim formada (FREUD, 1905, p. 09).

Para que de fato haja, nos chistes, está construção estética, este jogo, em sua vinculação com a poesia, temos que a visível concepção da brevidade tem de ser evidenciada, e assim, é interessante nos atermos que:

A brevidade do chiste deve ser de uma espécie particular. [...] é freqüentemente o resultado de um processo particular que deixa um segundo vestígio na verbalização[...] a formação de um substituto. Pela utilização do procedimento de redução, que procura desfazer esse peculiar processo de condensação, verificamos também que o chiste depende inteiramente de sua expressão verbal tal como estabelecida pelo processo de condensação (FREUD, 1905, p. 19).

Ao nos valermos das palavras supracitadas, torna-se perceptível o quanto o constituinte da brevidade é também algo que condiciona o melhor desempenho para a

realização do chiste, este, que segundo Freud (1905), está vinculado ao inconsciente, ao sonho, resultando em tempo curto, breve duração. A presença desse elemento nos poemas que estamos a tratar ocorre justamente pelo modo que vem ser conduzido, por um escritor que, a partir do manejo, circunspecto com a palavra, traz forma a Literatura, de modo particular a poesia, a presença múltipla de significação, constitui nas palavras o efeito de polissemia. Na medida em que os chistes se constituem e tem:

Duplo sentido procedendo dos significados literal e metafórico de uma palavra. Eis uma das mais férteis fontes da técnica dos chistes. [...]. Duplo sentido propriamente dito, ou jogo de palavras. Pode-se descrevê-lo como o caso ideal de 'múltiplo uso'. Nenhuma violência é feita às palavras: não se as segmenta em sílabas separadas, não é preciso sujeitá-las a modificações, nem se tem que transferi-las da esfera a que pertencem (a dos nomes próprios, por exemplo) a alguma outra. Exatamente como figuram na sentença, é possível, graças a certas circunstâncias favoráveis, fazê-las expressar dois significados diferentes (FREUD, 1905, p. 24 - 25).

No entanto, adentrando ainda na obra do pai da psicanálise, não apenas este caráter de duplo sentido, mas também a existência de outras maneiras, outros tipos em que ocorre a manifestação deste elemento estético literário, tendo em vista que, segundo Freud (1905), existe de fato um:

grande número de diferentes técnicas de chiste [...] I - Condensação:(a) com formação de palavra composta;(b) com modificação. II - Múltiplo uso do mesmo material:(c) como um todo e suas partes;(d) em ordem diferente;(e) com leve modificação;(f) com sentido pleno e sentido esvaziado. III Duplo sentido:(g) significado como um nome e como uma coisa;(h) significados metafóricos e literal;(i) duplo sentido propriamente dito (jogo de palavras) ;(j) *double entendre*;(k) duplo sentido com uma alusão. Essa variedade e esse número de técnicas têm um efeito desconcertante. Pode fazer nos sentir perturbados por nos devotarmos à consideração dos métodos técnicos dos chistes, tanto como pode despertar-nos a suspeita de que afinal exageramos a importância destes como meio de descobrir a natureza essencial dos chistes. Se pelo menos essa conveniente suspeita não fosse contraditada pelo fato incontestável de que o chiste invariavelmente desaparece tão logo eliminamos de sua forma de expressão a operação destas técnicas! Portanto, a despeito de tudo, somos levados a procurar a unidade nesta multiplicidade (FREUD, 1905, p. 27-28).

Em meio às definições e caracterizações realizadas, Sigmund Freud ainda acrescenta que a recepção que a criança tem/teria diante nas palavras para que estas tornassem-se chistes, e ainda seria realizado um comparativo delas em relação aos adultos. Dito isto, vejamos:

as crianças, ainda acostumadas a tratar as palavras como coisas tendem a esperar que palavras idênticas ou semelhantes tenham, subjacente, o mesmo sentido - fato que é fonte de muitos equívocos dos quais os adultos se riem. Se derivamos, portanto, inequívoco deleite dos chistes ao nos transportarmos de um a outro círculo de ideias, por vezes remoto, através do uso de palavra idêntica, ou semelhante [...] este deleite deve, sem dúvida, ser corretamente atribuído à economia na despesa psíquica. O prazer em um chiste, emergente de um tal 'curto-circuito', parece ser também maior quanto mais diferentes sejam os dois círculos de ideias conectados pela mesma palavra – quanto mais longe estejam, maior é a economia que o método técnico do chiste fornece ao curso do pensamento. Podemos também notar aqui que os chistes estão utilizando um método de conexão das coisas, rejeitado e cuidadosamente evitado pelo pensamento sério (FREUD, 1905, p. 80).

O chiste, assim como, uma ferramenta que produz o humor, acredita-se, que pode ou não fazer parte do texto literário. O que significa dizer que o chiste não é um elemento visceral, intrínseco à literatura, mas ocasional, podendo ser importante ou não para uma determinada obra, assim como a sonoridade para a construção de sentido para um poema.

Em síntese, a relação com o chiste trazida por Freud (1905) diz que ele advém do inconsciente e elementos como a brevidade estariam em sua composição. O chiste é um gracejo, algo breve, muito ligado ao jogo de palavras, a exemplo dos trocadilhos e do duplo sentido que eles provocam, e, existem a partir de diferentes tipologias, destacando-se, entre elas, o chiste tendencioso e o chiste inocente; se diferenciam, basicamente, pelo efeito que provocam: enquanto o tendencioso traz a gargalhada extrema vinculada ao propósito da piada, o inocente faz surgir o riso mais ameno, mas, ainda assim, atrelado ao humor. Este último é o que está mais presente nos poemas *corpus* do nosso estudo.

E entre o susto e o riso, ao analisar *Chá de sumiço e outros poemas assombrados*, nessa obra de Aguiar, com personagens conhecidos das histórias de assombração muito propagadas no universo infantil para provocar o susto, mas que em simultâneo, foge do que se encontra costumeiramente na Literatura Infantil. Até encontramos livros que abordam a temática do medo, porém, com outro viés. No livro do paraibano, o tema medo é erguido com teor de leveza, um suavizar de temas como susto e medo a partir de expressões e ditos usados no dia a dia.

Ao trazer personagens com elementos advindos dos mais distintos mundos, Aguiar configura um leitor atemporal; sua obra é território em que todo e qualquer leitor caminha, desde que tão somente este se disponha. Por meio de uma brincadeira explícita com a linguagem, longe de ser simplista ou hermética, ele conquista tanto os pequenos

leitores quanto o público adulto. Outro trunfo da obra é a perfeita sintonia entre texto e ilustração. E como diz Ribeiro Neto (2015):

Complementando/completando a poesia, estão as ilustrações de Luyse Costa. Ela dialoga com a palavra e cria um lugar de “ver e imaginar” a poesia. Seu trabalho não se resume à ilustração: é também uma leitura interpretativa sob a forma de linhas e cores. Por vezes as linhas, por vezes as cores, por vezes ambas, dão a tessitura e materializam a sublimidade dos versos na feliz parceria da poesia com a ilustração (RIBEIRO NETO, 2015, p.116).

O projeto gráfico da Editora Autêntica junto com a Luyse Costa traz já na capa o traço da ilustradora, que caminha pelo cenário do infantil com vasta experiência, nos oferece uma poesia lúdica, brincalhona e detentora do universo do medo. O vampiro, escolhido para ilustrar, seria a representação da figura mais popular espalhada ao longo do mundo, uma figura universal, e aparece associada a elementos diversos que vão se impondo ao longo da obra, ressignificando histórias de assombração: como os ossinhos cruzados, fazendo referência à morte, a xícara de café em contraposição ao chá, entre outros.

As rimas, os diminutivos, as metáforas, repetições, paradoxos, corroboram para a estética composicional de Aguiar, juntamente com os recorrentes jogos de palavras, trocadilhos, chistes, que ajudam a romper com os medos infantis e inserir o leitor na brincadeira com o imaginário do medo, reinventando-o por meio do humor.

A obra se destaca no cenário literário por não conter o óbvio, o pedagogizante, mas por investir num leitor atento, bem diferente do leitor infantil rotulado de livro de ensinamentos moralizantes. Há, nela, uma simplicidade enganadora, uma vez que *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* traz algo que vai para além do infantil rotulado, agradando faixas etárias distintas, sensações que vão do susto ao riso por meio de assombrações.

A nossa pesquisa, ambarada em estudiosos, busca evidenciar os efeitos promovidos pelo paraibano ao compor o humor infantil, para que esse possa vir a ser compreendido.

Nos valem do que traz Sigmund Freud (1905) com *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, Tzvetan Todorov (1980) e *Os gêneros do discurso*, bem como o *Estudo analítico do poema*, de Antonio Candido (1996), mencionando que, deste último, observamos os elementos que configuram o poema e que são distribuídos em dois grupos:

em elementos como rima, ritmo, metro, verso, e no outro, em unidades expressivas, como o destino das palavras no poema, à linguagem figurada, modalidades das palavras figuradas, comparações, metáforas, retórica tradicional, tipos e a natureza das metáforas; utilizaremos na estrutura dos poemas, e, ao interpretarmos, estamos considerando a concepção de Candido sobre o estudo da poesia que: “Todo estudo real da poesia pressupõe a interpretação, que pode inclusive ser feita diretamente, sem recurso ao comentário, que forma a maior parte da análise” (CANDIDO, 1996, p. 14).

Ao dialogar com as palavras acima, chamamos a atenção também para a necessidade de nos voltarmos para o ideário imagético, tendo em vista que se trata de um livro com ilustrações, além da linguagem textual, no sentido de presumir as marcas mais recorrentes do escritor, os elementos composicionais e seu processo de resignificação. Com isso, enxergar que, em conformidade com Candido, (1996) seria:

pelo efeito de acúmulo das imagens, que acabam criando uma atmosfera de antítese; [...] pela abstração progressiva das categorias gramaticais básicas que são no caso vocábulos chaves do ponto de vista poético (CANDIDO, 1996, p. 21).

Amparando-nos em Candido (1996), é interessante falar que, de fato, se torna possível enxergar na escrita da obra infantil a presença do teor de contraposição de palavras, no caso do nosso *corpus*, que muito se deve ao uso de trocadilhos, gerando um deslocamento que irá desembocar no efeito de resignificação que buscamos averiguar. Para a construção desta, o trabalho de ilustração de Luyse Costa, em diálogo com o texto, também é fundamental, já que partem do caráter lúdico e também agregam o humor, como, por exemplo, a imagem do lobisomem usando uma bermuda e uma camisa listrada e levando um violão à tiracolo, em acordo com o perfil boêmio que aparece no poema.

Agora com o terceiro poema, “Salário de monstro”

Salário de monstro

O mês inteiro, bicho-papão
tem uma profissão:
dar susto.

No fim do mês,
ele sai do armário
para receber seu ganha-pão

que também é um susto:

o tamanho do salário.
(AGUIAR, 2013, p. 7).

Poema que traz em si uma problemática bem atual, uma vez que, imbuído de certa crítica social para o mundo dos monstros. O poema ressignifica o Papão para um universo de emprego e dá uma nova acepção sobre função remunerada para sustos. Essa concepção do susto pelo pequeno, o tamanho do salário, é o que causa a graça, o chiste.

O quarto poema a ser analisado, que dá título ao livro, é o “Chá de sumiço”.
Leiamos:

Chá de sumiço

Fantasminha
não gosta de tomar café:
pode manchar o lençol.

Não vai correr esse risco.

Ele prefere mesmo
tomar chá
de sumiço.
(AGUIAR, 2013, p. 8).

“Chá de sumiço” baseia-se na representação clássica do fantasma nas brincadeiras infantis, onde as crianças comumente usam o lençol para representá-lo, e, mais uma vez, recorre a uma expressão muito popular para referir-se à ausência de alguém: “Fulano tomou chá de sumiço!”. Quem, mais do que um fantasma, teria o poder de aparecer/desaparecer com facilidade, como se tivesse tomado algum componente “mágico”? E esse jogo entre aparecer/desaparecer também é muito próprio do universo infantil, ora associado ao medo, ora ao riso.

Ainda associado aos jogos de palavras e ideias presentes no poema, temos aquele formado entre café e chá. Geralmente, se é consumido mais de um do que de outro. No caso do fantasma, o café, por ser escuro e poder provocar manchas mais difíceis de sair, é deixado de lado, pois comprometeria a sua “fantasia”, já que ele não é representado como um personagem de assombração que provoca o medo, mas, a exemplo do que acontece nos demais poemas da obra, o medo é amenizado e mesmo revertido, já que tudo pode se transformar numa grande brincadeira de criança. Ele não é um fantasma, digamos, legítimo, pois precisa do artifício do lençol para (des)aparecer e assustar; ele é uma caricatura de fantasma, um fantasma teatral, uma espécie de fantasma camarada. O uso do diminutivo, de fantasminha ao invés de fantasma, vai realçar ainda mais esse sentido.

O café seria utilizado como elemento que irá realizar o contraponto com o elemento chá, o que vai gerar o chiste, o humor, partindo, mais uma vez, de um ditado, de uma expressão popular, como comentamos. O fantasma prefere, claro, chá à café, pois condiz com a sua natureza fantasmagórica: tomando o chá, ele pode sumir, alcançando seu máximo poder: o de desaparecer. Por meio das palavras do crítico de poesia paraibana contemporânea Amador Ribeiro Neto, temos, ainda, sobre o poema:

Inicialmente há a associação da imagem do fantasma com a do lençol, um objeto de uso corriqueiro e que, aqui, tem a função de trazer o sobrenatural para o cotidiano do leitor. Gera-se, a partir daí uma cumplicidade que desmonta e brinca com o sentimento do medo. [...] a imagem, também cotidiana, de tomar café. E, café [...] pode sujar o lençol. Bem, de novo o fantasma fica mais camarada. Nasce então a dúvida: então o fantasma prefere tomar chá? Neste momento, um desvio é inserido na expectativa do leitor: ao café [...], o chá. Sim, diz o poeta, mas “chá de sumiço” [...] a poesia se revela prenhe de humor. O leitor se diverte, maravilhado. O medo sumiu. A festa da poesia-alegria fica em seu lugar (RIBEIRO NETO, 2015, p. 117).

O poema que intitula a obra se apropria de uma situação comum, e atribui ao fantasma uma visão caricata, ou seja, de gente que usa lençol que figurativiza e/ou representa o fantasma e, desta forma, o fantasma ser teatral, isto posto, a presença do café que pode manchar daí tirar a sua condição de fantasma, e o elemento chá em oposição a café, gera o chiste, que surge a partir do ditado popular: chá de sumiço, e seu reaproveitamento.

Temos na sequência, o quinto poema “Uma galinha”, vejamos:

Uma galinha

Quando sua galinha de estimação morreu,
Joãozinho não se conformou:

ficou na esperança de que ela aparecesse
qualquer noite, rondando o galinheiro,
com jeito de alma penada.
(AGUIAR, 2013, p. 9).

Um dos poemas de caráter mais narrativo, do livro, e que segue contando uma história. Nessa história temos que é a atmosfera de interior, de área rural, na área que se tem o hábito de ter esse tipo de ave como mera criação, mas no caso do João(zinho), o diminutivo que aproxima a criança, e que a galinha ao invés de criação, que ocorre pela cultura, para o consumo, a do nosso personagem é de estima(ção). Outro ponto interessante do poema é que a única coisa que liga a galinha ao modo sobrenatural é sua

alma penada, depois de morta. É um dos poemas que a história em si tem mais força do que uma possível estrutura de rima ou musical. O jogo com a expressão alma penada, é o motivador do riso leve.

Indo para o sexto poema, “Três limeriques assombrados”;

Três limeriques assombrados

1. Havia uma velha casa em Bagé
cujos fantasmas dormiam em pê;
por isso, acordavam aborrecidos
e tudo eram correntes e gemidos
na velha casa de Bagé.
2. Havia um senhor em Montevideu
Que insistia em cobrar aluguel
do monstro que habitava o porão
e que emporcalhava todo o chão
daquele pobre senhor de Montevideu
3. Havia um velório em Zanzibar
em que o morto não tinha como se acomodar
com o caixão torto e estreito;
pediu que um marceneiro desse um jeito
para prosseguir o velório em Zanzibar.
(AGUIAR, 2013, p. 10).

Nesse poema, temos a presença dos limeriques que são poemas de estrutura fixa, cujo autor mais famoso é Edward Lear. Aqui no livro, trazem flagrantes mais de espírito livre. No primeiro, uma casa assombrada, no segundo, os problemas de se criar um monstro e no terceiro um velório atrapalhado. Todos têm estrutura recorrente com rimas que voltam ao final de cada estrofe.

Em “O menor vampiro do mundo”, sétimo poema da obra, temos a primeira aparição do vampiro, já que dois poemas trazem este personagem, mas em situações bastante distintas. Vejamos o primeiro:

O menor vampiro do mundo

O menor vampiro do mundo
quando queria morder
sempre usava uma escadinha.

Quase não ia ao banheiro
e fugia – oh, trabalho! –
de espelhos e bafo de alho.

Usava uma dentadura
meio vagabunda de enfeite
pra não perder a compostura.

Até porque o vampirinho
(monstruoso segredo!)
ainda tinha dente de leite.
(AGUIAR, 2013, p. 11).

No poema, tem-se a brincadeira que já parte do tamanho, elemento presente desde o título, que irá gerar toda uma sequência vinculada às dificuldades ou realizações de uma pessoa que tem uma estatura muito pequena. A reversão da figura clássica do vampiro e, por consequência, do medo que ele pudesse provocar, já começa aí, pois que medo poderia despertar um vampiro que não apenas é o menor do mundo, mas que é, na verdade, um vampiro ainda criança, que nem os dentes de leite perdeu ainda?! Assim como o fantasminha do poema anterior, há um processo de infantilização da figura assombrada, que transforma o personagem de assombração em uma criança tal e qual o público-leitor alvo do poema.

Mais uma vez, há uma aproximação, uma espécie de camaradagem estabelecida. Inclusive, a principal “arma” utilizada pelo vampiro para assustar e prender sua presa, os dentes, não têm como funcionar, pois, ainda são de leite, não tem força e poder algum. Bem como o fantasma do “Chá de sumiço”, ele também tem que se utilizar de um artifício: uma dentadura que, ainda por cima, não convence, não assusta, é uma dentadura “vagabunda”, como a que se compra para compor uma fantasia. Esse vampirinho é tão frágil que, mais do que o contato com o alho, ele não suporta nem o bafo deste!

É interessante observar que a maior parte dos elementos que caracterizam a figura do vampiro estão no poema: os dentes, a aversão a alho e a espelhos, entre outros, mas todos são desconstruídos, até o adjetivo “monstruoso”, no poema, não é utilizado para se referir ao pequeno vampiro, mas ao segredo que lhe tira toda a possibilidade de assombrar: o fato de seus dentes serem de leite. Esta imagem, inclusive, é muito significativa, pois reverte a imagem clássica do vampiro com os dentes à mostra cheios do sangue da vítima.

O que compõe a imagem é algo mais suave: a brancura do leite, um contraponto à escuridão do sangue e um alimento muito consumido pelas crianças. É um poema que transforma o vampiro numa criatura fofa, até adorável de certa forma. Ele pode estar tratando, na verdade, de um vampiro de araque, “falso”, de uma criança se passando por um vampiro.

Ao seguir com a análise, temos agora o poema, O morto vivo;

O morto vivo
Do lado de fora, não quis dizer “ó de casa! ”

depois de tantas voltas
à procura da entrada
(e também de solução).
Avistou o coveiro
bem ali no portão, não perdeu tempo
e disse:

- O senhor por favor
faça-me uma caridade, chame a minha família,
Que deve estar mortinha de saudade.
(AGUIAR, 2013, p. 12).

Em “O morto vivo”, temos um poema narrativo cuja graça é essa brincadeira com a expressão “estar morto de saudade”. Daí o uso do ambiente do cemitério, o personagem do coveiro e uma família do outro lado da vida. Neste poema, o “ó de casa”, já no primeiro verso consegue já aproximar o leitor retirando o peso que pode conter o título pois, morto vivo é em certa medida o equivalente a figura de um zumbi, figura essa que também é abordada em outro poema dessa obra; e seguindo essa direção os extremos como ambientação de cemitério em meio a tentativa de um diálogo, em que pretende pedir um favor um tanto quanto carinhoso, que dá a essa história a graça ao invés do medo.

Agora, vamos com o poema Classificados,

Classificados

Vende-se
uma casa assombrada
quase sem mistério.
Varanda, salas e quartos e com os fundos
para o cemitério.

Vende-se
com garantia de sossego.
Só tem uns barulhos
de fato – e não é rato:
é o fantasma que sempre
tropeça nos sapatos.

Vende-se
com portas que rangem,
janelas que batem.
objetos que voam
de supetão.

Tudo no mais perfeito estado
de assombração.
(AGUIAR, 2013, p. 13).

“Classificados”, o poema, é uma simulação de classificados de jornal, jogo com a palavra, usando como produto uma casa mal assombrada. Daí sua estrutura é da mesma

linguagem jornalística, de persuasão. Resulta em uma descrição de coisas que possam ter em uma casa assombrada. E termina com a expressão modificada: em vez de “no mais perfeito estado de conservação” é “no mais perfeito estado de assombração”. O espanto, o medo que essa atmosfera cria posta em um primeiro momento acaba sendo rompida pelo uso do humor que promove a amarração, a chave de ouro ao fim do poema justamente pela permuta provocada entre “conservar” e “assombrar”. Nessa brincadeira inteligente, de fato, é o humor quem se sobressai, ao passo que em conformidade com Abramovich (1989):

nada como espantos para registrar momentos de sacação humorados. [...] E há momentos onde o espanto provocado pelo humor não tem a ver com as personagens, mas com outras acontecimentos/possibilidades (ABRAMOVICH, 1989, p. 55 - 56).

A acontecimento ao brincar com as palavras, em que poetas que brincam com elas dão um modo gostosíssimo para o universo da criança ao ler/ ouvir. Lidam com toda uma ludicidade verbal, sonora, às vezes musical, às vezes engraçada, no jeito como vão juntando palavras. Assim como ocorre em Aguiar.

Na sequência temos, o poema Profissão,

Profissão

Dorme de dia, trabalha de noite
e detecta, como um radar,
tudo ao redor com muito apego.
enquanto estiver no seu turno.

- É o guarda-noturno?
- Não é o morcego.
(AGUIAR, 2013, p. 14).

Seguido, Sono do morcego:

Sono de morcego

Que nó cego
é o sono do morcego
com essa mania de pingente!

É de sua laia
sempre dormir nesse estilo
tomara que caia.
(AGUIAR, 2013, p. 15).

“Profissão” e “Sono do morcego”: Os dois poemas dialogam entre si por ter como personagem o morcego. No primeiro caso, o morcego visto como um cargo, um

emprego, mas apresentado como uma adivinha, um o-que-é-o-que-é. No seguinte, uma outra forma de ver o morcego em seu estado de repouso, lembrando um pingente e terminando como se dormir fosse uma dita peça de roupa.

Por entre os caminhos e tendências utilizados por nosso escritor, o destaque dado, ao jogo com palavras e ideias é evidente, posto que o uso recorrente em suas criações como no *Chá de sumiço e outros poemas assombrados* nos possibilita ter acesso a situações, a exemplo do interagir com:

Os animais-personagens continuam sendo de grande atração para a meninada, principalmente quando colocados em situações cômicas ou insólitas, fora do comum. Situações expressas através de brincadeiras inteligentes com a palavra, seus jogos sonoros, seu duplo sentido, visando o puro entretenimento e prazer ..., mas que fazem ver as coisas comuns por outros prismas (COELHO, 2000, p. 253).

E não só dialoga com os poemas, tendo em vista que essa concepção de jogo também pode ser aludida na prosa de Aguiar, posto que na composição do *O rato que roeu o rei*, a figura do ratinho ao ser personificado ao imitar o rei como anteriormente sinalizamos, e, tomando base nesse ínterim, agora, as palavras da Coelho (2000), também podemos compreender esse personagem com outro prisma. Nos poemas com a presença do personagem morcego, um ser um profissional de carga horária noturna, o outro, que ao invés de trabalhar dorme, todavia, em um estilo diferenciado, e não somente com o rato, e com os poemas duplos dos morcegos, mas com outros personagens animalizados que teremos acesso no decorrer da análise.

Agora seguimos com o A alma do negócio:

A alma do negócio

Não seria um bom negócio
fabricar rolos de esparadrapos
pras múmias que estão só trapos?

E não daria mais lucro
fazer uma linha de protetor lunar
só pra lobisomem usar?

Não seria um sucesso de vendas
tevês de ectoplasma
pra distrair os fantasmas?

E que sucesso estrondoso
bruxas descendo em vassouras
com trem de pouso?
(AGUIAR, 2013, p. 16).

A alma do negócio é um poema de estrutura feita de versos em tercetos com uma série de perguntas sem pé nem cabeça, gerando um humor pela surpresa. Através da atmosfera do mundo assombrado, as figuras que seriam clientes são de assustar, ou, na ótica aguiana, são de sorrir. Múmias, Lobisomens, Fantasma, Bruxas, figuras do universo assombrado sendo ressignificados para o universo do consumo.

O nosso próximo poema remete à figura do bicho-papão e é, ao nosso ver, aquele que leva mais a fundo o uso do jogo de palavras, do trocadilho, de modo a reverter o susto em riso, aproximando o pretense personagem assombrado da criança e estabelecendo uma relação de camaradagem, de amizade até:

Papo

“O susto já está no papo!”
pensa o bicho-papão
ao espreitar o quarto
do menino.

E só a muito custo
sai de fininho
ao ver o menino em altos papos
com o bicho-papinho.
(AGUIAR, 2013, p. 17).

Para a construção do poema, é estabelecido um jogo entre a palavra “papo” e o seu diminutivo e aumentativo: papinho e papão. O trabalho com o sentido é tão múltiplo que, por exemplo, a palavra de origem, papo, aparece no sentido de conversa, como componente de mais uma expressão bastante popular, de algo que está “no papo”, ou seja, que já é certo, consumado, mas também como parte do corpo que abrigaria algum alimento digerido, no caso, a criança. O bicho-papão, espécie de monstro muito usado para assustar as crianças, acha, no poema, que o susto está no papo, ou seja, que é garantido, mas, ao final, ele vê que o papo, que alude a uma boa conversa, já está sendo estabelecido entre o menino, alvo do susto que iria pregar, e o bicho-papinho, muito mais próximo, em sua pequenez, do universo da criança e dos gostos dessa. Aqui, assim como nos poemas anteriores, é estabelecida uma relação de proximidade, de amizade entre a criança e o pretense monstro; na verdade, sempre um monstrinho.

As ilustrações de Luyse contribuem ainda mais para a reversão do susto e para a construção da relação de camaradagem, pois o bicho-papinho se encontra em cima da cama, conversando, ou seja, não está embaixo, lugar onde, na imaginação infantil, ficam as assombrações, querendo papar o menino, ele quer apenas papear com o menino. Entre

eles, aparece um objeto muito presente nas brincadeiras e jogos infantis: uma bola, também elemento de cumplicidade e trocas entre crianças.

De forma geral, neste poema, cujo humor e o jogo de palavras andam em alta voltagem, o poeta conduz o leitor mirim pelo subterrâneo do humor macabro, brincando com as palavras papo, bicho-papão e bicho-papinho. Descontrói, inclusive, o efeito do medo.

Temos três poemas na obra com a temática que envolve o fantasma. Um deles é o “Chá de sumiço”, já analisado. Um outro, que passamos a interpretar agora, é o “Camaradagem”. Vejamos:

Camaradagem

Não há nada o que ver
no fantasma
a não ser ver, através dele,
que dentro e fora
é tudo igual.

Caso haja o que ver
no fantasma,
ainda assim não há motivo
pra tanto assombro.

Só que tem gente
que ainda insiste
em bater no ombro
e dizer:
- Ah, fantasma, você não existe!
(AGUIAR, 2013, p. 18).

O poema “Camaradagem”, mais uma vez, retira do ser fantasma o elemento amaldiçoado, ficando, assim, uma ideia de que não há necessidade de se ter medo, já que o fantasma é uma espécie de miragem, que, portanto, não pode fazer mal. Ele é tão transparente que não irá fazer mal algum e ainda permite que se veja por meio dele, provocando uma inversão, uma brincadeira com o verbo atravessar: não é o fantasma que atravessa cômodos e paredes, mas nós que podemos atravessá-lo.

A camaradagem, título do poema, e característica da relação com o personagem de assombração em diversos textos da obra, como temos visto, é estabelecida, especialmente, nos versos finais, pois o gesto de bater no ombro de alguém denota cumplicidade, proximidade, amizade. Esses sentimentos são ressaltados, ainda, no verso final, com uma expressão que é muito recorrente entre amigos para dizer o quanto o outro

é legal: “você não existe!” Em outras palavras, ao contrário da figura monstruosa, o fantasma seria tão legal e camarada que é difícil mesmo acreditar que ele existe.

Ao seguir adiante, temos o poema, História Natural;

História Natural

Depois de tanto ouvir
“Como você está conservada!”
a múmia sacudiu a poeira
e disse que cansou
de se sentir enrolada.

Chega de histeria!
Vestiu um papel de embrulho
e se deu de presente
para o museu
de Arqueologia.
(AGUIAR, 2013, p. 19).

“História natural” é um poema que insere outro personagem, da cultura do cinema e da história antiga: a múmia. Tem um pendor mais humorístico usando da sua natureza “enrolada”, brincando com o conceito de conservação e museu. E nesses jogos de palavras, jogos esses que em grande medida: “são muito usados em poesias infantis, e as crianças adoram a brincadeira” (ABRAMOVICH, 1989, p. 68), literalmente enviesam esse poema e promove o olhar de ludicidade para com essa personagem tão famosa para além do natural, mas em histórias sobrenaturais.

O poema seguinte é “Almas”:

Almas

Na infância, eu colocava alma onde queria
que florisse um acontecimento.

Casa assombrada tinha alma
correndo de parede a parede.

Pedra com formato de frade ou esfinge
tinha alma lodosa.

Fresta de luz no telhado
era coador de alma no céu.

Caminho perseguindo o mato era alma de matuto.

E eu ainda sonhava com alma de outro mundo
dizendo-se assombrada
com gente do nosso mundo...
(AGUIAR, 2013, p. 20).

“Almas” - É um poema lírico, e um dos mais diferentes do livro, quase brincando com acontecimentos nostálgicos e com um pendor descritivo, usando de imagens do mesmo universo do misterioso e fantástico. Tipos de almas, o poeta nos presenteia com distintas possibilidades de imagens que ao serem postas em verso evidencia algo tão caro ao cosmos do medo, mas que são postas com acuidade, e a escolha da proporção devida para compor as almas de um mundo e até mencionar que no viés do sonho ainda existem as de/do outro mundo. Até esse ponto, o lirismo em alto volume, possivelmente, não traga o riso, mas a leveza desse se faz, nos três últimos versos, que enfatiza que o que assombra as almas somos nós (a)gentes deste mundo. Essa inversão ressignifica quem tem medo de quem.

Na sequência, temos a análise de “O cabeleireiro da Medusa” que traz uma figura mitológica, e é justamente em torno dela que se constituem o principal recurso do poema: os trocadilhos. Leiamos abaixo:

O cabeleireiro da Medusa

Quando Medusa ia pra cidade
com sua cabeleira espantosa
feita de cobras
o cabeleireiro
sempre a atendia.

Pra não ficar no prejuízo
(ser pente de pentear serpentes)
o cabeleireiro da Medusa
fazia vista grossa
pro espelho
e cuidava pra não cortar,
só cobrar.

Ou seria o fim da picada.
(AGUIAR, 2013, p. 21).

Este personagem foi retirado de um padrão cultural, o da mitologia grega. A imagem mítica, que universaliza a ideia, àquela que petrifica ao mirar-se em seu olhar. Sendo assim, esta seria possivelmente a principal referência para André Ricardo Aguiar na construção do poema em questão. Nele, o jogo de trocadilhos é grande, temos muitos, a princípio, com a palavra cobra: animal, réptil, o verbo cobrar e também alguém que pode ser fera num determinado assunto. A cobra enquanto réptil está presente na própria constituição da Medusa, imagem que remete entre o temor e o riso, que é comumente vista com cobras na cabeça no lugar do cabelo, cabelo revolto. Ela ganhou as cobras por

conta do castigo já que sua beleza provocava ciúmes até nas Deusas. Já o cabeleireiro tem pente, um dos seus instrumentos de trabalho, ao gerar outro trocadilho: cobra/serpente. No caso, um pente de pentear serpentes. Outro elemento da Medusa seria que, pela narrativa mitológica, só era possível olhar para ela pelo espelho; quem a olhasse diretamente nos olhos poderia ser transformado em pedra.

Mas espelho também irá remeter ao universo profissional do cabeleireiro, e este não, necessariamente, irá ver a Medusa, pois poderá olhar para ela por meio do espelho, embora até isso ele evite, fazendo “vista grossa”. Por fim, o trocadilho com a palavra picada, que logo nos remete à picada de cobra, mas que é utilizada numa expressão, mais uma vez, bastante popular: “o fim da picada”, ou seja, algo péssimo. Mas, que, no poema, é apresentada, também, em seu sentido literal, denotativo: cortar o cabelo da Medusa, isto é, as cobras, levariam à impossibilidade de picarem: uma das suas grandes características e responsáveis pelo medo que se tem delas.

Em síntese, a figura mitológica da Medusa, a mulher com cabelos de cobra, o poeta tece uma bem humorada história, jogando com as palavras *cobrar*, ou seja, custeio do trabalho e alusão à cobra, a tomar de volta, e o fim da picada, uma referência à picada de cobra.

Prossigamos agora com “Último conselho”:

Último conselho

Se for morar no cemitério
e não se der bem com os vizinhos,
relaxe
melhor fingir-se de morto
(AGUIAR, 2013, p. 22).

A morte biológica na perspectiva da medicina é o encerramento de todas as funções biológicas. Para alguns, não existe uma ideia de continuação, porém para outros acreditar no pós-vida ajuda a aliviar o fardo da perda e até mesmo colabora para dar um melhor sentido, um novo sentido. Aguiar, ao tocar nesse tema recorre ao jogo de palavras aconselhando que caso haja um prosseguimento na vida o melhor a fazer é se adaptar às novas condições. Por esse modo, ao brincar com a linguagem, ao dizer “melhor fingir-se de morto” caso não haja uma integração com a nova “vida” aponta para uma continuação em um outro plano, ao mesmo tempo que ameniza a finitude da vida ao fazer os trocadilhos com a palavra “morto” que na condição de “morto” deve-se “fingir-se de morto” atribuindo um novo sentido conduzindo, assim o leitor ao riso.

Aguiar, ao trabalhar com uma linguagem por meio de trocadilhos com enfoque na morte facilita a aproximação da criança com o tema através de uma quebra da seriedade ao tratar de um tema complexo, ao mesmo tempo que trabalha com o imaginário tornando divertida a circunstância caso uma possível situação venha acontecer ao dizer “relaxe melhor fingir-se de morto”. Para tratar qualquer tema seja ele qual for, conforme Abramovich (2006), é preciso estar atento as mudanças do mundo. Existem temas que à medida que os costumes evoluem deixam de ser polêmicos, enquanto outros irão surgindo aos poucos para se impor, porém, o assunto deve ser tratado de maneira que estimule, incite a criança independente das circunstâncias e as vivências em que se encontram para que de fato haja o envolvimento com a leitura.

Em consonância do constituinte da brevidade, uma vez que, os poemas da obra em estudo, são em sua maioria, de extensão curta, esse aspecto também é algo que condiciona o melhor desempenho, uma melhor realização do chiste, pois, segundo Freud (1905), o chiste está vinculado ao inconsciente, ao sonho, resultando em breve duração. E em igual medida, nos poemas aguianos ocorre justamente pela condução do autor e que é a partir do manejo com a palavra, e desta forma evidencia a literatura e particulariza a sua poesia humorada por chistes. Com isso, ainda é interessante salientar que:

Quanto mais leve a alteração - maior a impressão de que algo diferente está sendo dito pelas mesmas palavras -, melhor será o chiste tecnicamente [...] O chiste é, além do mais, um exemplo de ‘resposta pronta’ (FREUD, 1905, p. 22-23).

O poema a ser analisado agora é o “Lobo by night”, que traz uma figura folclórica assim como nos anteriores, que também giram entorno do imaginário e brinca com o formato de festa chamado luau. Vejamos:

Lobo by night

Aquele lobisomem do litoral
até que gostava
de uma balada.

Pegava seu violão
e saía toda sexta à noite
para o luau.

Em vez de uivar
sempre cantava:

Eu sou o lobo mau!
Eu sou o lobo mau!
(AGUIAR, 2013, p.23).

No poema, lobo e lua vão remeter a lobisomem e a sua aparição; em noite de lua no sexto dia da semana. E, logo na primeira estrofe, há um jogo bem interessante com a palavra balada: que remete tanto às festas noturnas quanto se refere a ser atingido por uma bala. Recordemos, aqui, que uma bala de prata é um artefato que mata um lobisomem. Então, já podemos apreender o processo de ressignificação do personagem: esse lobo, ao invés, de sair nas noites de lua cheia assustando as pessoas com seu uivo, adora uma festa e não é afetado por bala alguma, nem mesmo por uma grande balada. Ele não uiva, canta, se divertindo e divertindo os outros. Inclusive, o refrão final – “Eu sou o lobo mau!” - pode ser referência a uma canção muito famosa da jovem guarda, revertendo o sentido negativo em que aparece nos contos de fadas.

Mas pode, também, dialogar, em termos de construção melódica, com a cantiga infantil “Lobo mau”, de João de Barro, o Braguinha, embora revertendo-lhe o sentido. Na cantiga, o compositor de “Touradas em Madri” diz: “Eu sou o lobo mau, Lobo mau, lobo mau Eu pego as criancinhas Pra fazer mingau!” Já ao que se refere ao de Aguiar, é um seresteiro.

Lembramos, aqui, também que o espaço por excelência do lobisomem é o da floresta, mas o do poema é do litoral. Ou seja, temos um deslocamento, e este ocorre desde o título. Desta forma, a partir de todas as ressignificações citadas, alcançamos o riso ameno e breve, característico do chiste.

Nosso próximo poema é o Fina educação:

Fina educação

Aquele vampiro
era tão fino, tão amável
que não pegava as vítimas
no sopapo, só no papo
e com aquele ar
de *gourmet*

pedia sempre ao criado
antes da vítima morder:
por favor, pode me passar
o guardanapo?

(AGUIAR, 2013, p. 24).

“Fina educação”; poema de vampiro *light*, descreve o ato de horror de morder as vítimas dentro de um universo gourmet. O humor reside aí.

Se compararmos com a versão primeira que concebemos de vampiro, do tradicional vampiro, daquele que vem sendo espalhada mundo a fora através dos séculos, que temos em seu entorno, quando busca suas vítimas, a formação de toda um alvoroço, tendo em vista a necessidade básica, de consumo por sangue, seu alimento de sobrevivência, e nisso, o que indivíduo de grandes presas tende a ir em busca suas vítimas, causando pânico por onde passa rumo ao líquido precioso, e nessa luta por se manter vivo ao mesmo tempo leva alguém à morte. No entanto, essa é a ambientação que pertence, como dissemos, à composição do vampiro na versão veterana. Já na resignificada pelo paraibano, temos um vampiro muito chique, no cenário deste, o ponto alto é a elegância como principal característica, marcada inclusive pelo termo *gourmet*, termo de origem francesa, e seu significado é o designar aquele que é conhecedor e entendedor de boas bebidas e iguarias.

E para, além disso, o diferencial está na imagem criada por Aguiar, ligada ao comportamento, pois ele é de conversar tudo está só no papo com suas vítimas, e não de pegar no “sopapo”, ou seja, num gesto bruto para a tal proeza em sugar, ou impulsionar a separação das vítimas. A brincadeira com essa palavra fazendo o chiste aparecer em alto estilo. Ou seja, os dias de vampiro, os quais se fazia bagunça quando tinha a vítima em mãos acabaram. Atualmente, o vampiro, de fato é adepto do caráter gourmetizado, um diferencial, posto que, nunca linguagem direcionada a clientela, é interessante que se saiba, que se tenha educação, e assim, ganhar o cliente pelo papo, no caso, do nosso vampiro *gourmet*, a vítima. Que conta inclusive com o auxílio de um criado, para que com toda a delicadeza, possa repassar um guardanapo.

Agora, o curtinho, De pai pra filho:

De pai pra filho

O fantasma minha mal saiu das fraldas

E já levando bronca do fantasma pai:

- Cresça e desapareça!

(AGUIAR, 2013, p. 25).

“De pai para filho”; Novamente um poema de fantasmas, explorando uma relação filial, e garantindo mais uma vez uma ressignificação para o dito popular “cresça e apareça”. Ao enfocarmos a partir do título, junto as ilustrações o cosmos de fantasmas, e por serem justamente fantasmas e isso não excluir a relação parental entre pai e filho, ou seja, inevitavelmente traz para diálogo com o entorno comparativo do universo também humano, e aqui surge a brincadeira com a palavra que compõe o trocadilho. A expressão “desapareça” adquire outro viés, pois em se tratando de fantasmas, esse é o trabalho deles, visto que são também transparentes, aqui inclusive podemos reportar um dos fantasmas mais conhecidos, o Gasparzinho, que em certa medida pode servir de elo no quesito de referência para compor o poema. E no cenário humano, nós ao crescermos, de fato, somos “obrigados”, a crescer e desaparecer, ir em busca de trabalho que delinea a responsabilidade do sujeito adulto.

E dando sequência, agora vamos com “Pulga atrás da orelha” (para ler sem olhar pra atrás):

Pulga atrás da orelha (pra ler sem olhar pra atrás)

Que bicho te mordeu?

A cuca, coitada

de tão velha

já tá banguela.

O vampiro, tão frequente,

começa a ter

cárie nos dentes.

O ogro, que esquisito,

diz que em boca fechada

não entra mosquito.

Só sopramos tu e eu.

Então... que bicho te mordeu!?

(AGUIAR, 2013, p. 26).

“Pulga atrás da orelha”; um poema de criação mais livre, sem se mirar em alguma figura específica, mas brincando com a sensação de medo antecipado, pois a ideia de estar com uma pulga atrás da orelha é um modo de estar atento.

Ter uma pulga atrás da orelha numa linguagem de cunho literal, evidencia em certa medida, a máxima de “quem procura, acha”, pois se assim como o eu lírico de poema fica na condição de ter de olhar para trás, ele pode identificar que deixou algo por fazer ou também algo que ocorreu, algum compromisso com uma pessoa, enfim, uma infinidade de possibilidades, todavia, ao olhar para trás, esse olhar, nos possibilita pensar que temos algo por fazer que ficou pelo caminho, ou mesmo, um ato em si de desconfiança com os outros, como o de ser ou está na condição de esperto, de atenção. Por meio de um verso e mais quatro tercetos Aguiar constrói essa anedota e através dos personagens assombrosos nos revela que possivelmente nenhum deles é responsável por provocar a mordida “Que bicho te mordeu? ” ao eu lírico. E quem entre o “eu” e o “tu” teria sido o responsável para tal inquietação! Talvez seja melhor de fato, seguir em frente, e só ler, sem se questionar, “sem olhar atrás” que institui a dúvida exclamativa que faz rir e refletir sobre a situação cômica.

E o poema do “Zumbi” (noite em claro);

Zumbi (noite em claro)

Alguém tem que avisar ao zumbi
nem que seja à porta do cemitério
que pare de gemer, se não sente dor,
que pare de se viciar em filme de terror,
que trate de dormir de uma vez
e que o resto não importa.

Tem quem queira dormir
tem quem queira sonhar
e não se incomodar com gente
que fica em cima do muro a decidir
se é gente viva ou gente morta.

(AGUIAR, 2013, p. 27).

“Zumbi”; um poema que explora outro personagem que o cinema popularizou, e a literatura distópica, o zumbi, também brinca com o tema da morte. Nessa perspectiva,

evidencia-se a figura de um ser como o zumbi que tem seu estado “natural”, literal de habitar nesse ínterim, nesse intervalo junto a morte. Ou seja, é um ser que em sua totalidade nunca poderá deixar de estar preso na condição dual de vida, nem cem por cento vivo nem cem por cento morto, e sua existência se faz desse meio termo. Com isso, o autor trabalha com essa dinâmica da palavra para nos colocar numa situação de nos questionarmos junto ao monstro de sua razão de ser, tal e qual o seu comportamento inusitado. Em linhas gerais, ele não dorme, pois não tem acesso ao sono eterno, mas tem a missão de assustar. Ao ser recontado por esse eu lírico que diz que quer sim dormir, quer sonhar, não ter de se importar com esse tipo de gente “indecisa” ao mesmo tempo, por ficar, no paradoxo de não se decidir numa noite em claro. Brincar com a situação de indecisão e esta ser protagonizada por um ser na condição de zumbi, indecisão que ocorre sobre si numa noite em claro, estaria exatamente nessa perspectiva a dupla genialidade chistosa em trazer o lúdico e desmitificar o medo através universo maravilhoso do zumbi.

Agora temos o poema “Saúde”;

Saúde

“A mula- sem-cabeça
solta fogo pelas ventas.”
Olha o que o povo inventa!
E se espirra, a infeliz...
com que nariz?
(AGUIAR, 2013, p. 28).

“Saúde”; nesse poema, a presença de uma das figuras do autêntico folclore brasileiro, a Mula-sem-cabeça que ilustra uma situação de paradoxo, colocar o espirro em algo que não tem cabeça. Poema de certa forma meio surreal. Ao enfatizar a partir do uma condição que é a saúde, e que também é uma palavra proferida como gesto de educação direcionado a alguém que se encontra em um estado gripal. Mas, como é possível que uma mula, de modo particular, a já tão conhecida “sem-cabeça”, possa realizar a proeza de um espirro? Temos, com o uso das rimas bem como brincadeira com as palavras “venta” e “inventa”, que dão o tom do impossível ser possível, trazendo desse modo, uma possível justificativa para a criação desse poema. A criatividade estética que traz circularidade com termos postos lado a lado e que constituem o jogo, trocadilho, o chiste com a literatura.

E por fim, o poema “Pedido”;

Pedido

Se eu morrer um dia,
se minha sombra não tiver um corpo
para se escorar,
se eu tentar fazer barulho e só sair mímica,
se eu descobrir meu nome apagado,
e se eu me olhar no espelho e não me achar,
se um dia não precisar de maçaneta
pra ir de um cômodo a outro,
se eu passar pela cozinha e não sentir fome,
e se eu não tiver ouvidos para o telefone,
e pé e topada não se toparem,
e se a casa ficar assombrada com minha risada,
mesmo assim, a todo custo,
se eu conseguir chegar até você,
promete, jura que promete,
não levar um baita susto?
(AGUIAR, 2013, p. 29).

No poema acima, encontramos questões que causam dúvidas, indagações que caminham na incerteza sobre o que nos espera após a morte quando descartarmos o corpo físico. A cada nova configuração de possibilidades que podem ocorrer na condição pós morte marcada pela expressão “e se” que se repete ao longo do poema, percebemos que há um jogo de palavras bastante engenhoso que tece uma sequência de ações no imaginário do leitor situações que amenizam a dor, retirando, assim o peso que orbita sobre a morte. Ao direcionarmos o olhar para esse efeito de repetição e que ele(s) pode(m) se torna um elemento chave na poesia, desse modo, é o que temos demarcado pela expressão “se”. Em conformidade com Candido (1996) é possível observar que:

pelo efeito de acúmulo das imagens, que acabam criando uma atmosfera de antítese; [...] pela abstração progressiva das categorias gramaticais básicas que são no caso vocábulos chaves do ponto de vista poético (CANDIDO, 1996, p. 21).

Outro elemento presente a ser destacado é a indicação de um estado fantasmagórico em que a comunicação com o além traz uma série de ações assombrosas para dar o teor da falta ou da presença finalizado com um tom de brincadeira. E, sabendo brincar astutamente com a linguagem, o humor chega e faz com que possamos rir de tudo, inclusive da morte, e que segundo Duarte (2004):

a utilização do elemento humorístico toma a mistura intimamente complexa, possibilitando a percepção do tragicômico e da densidade da

natureza humana em que os opostos jamais se excluem completamente [...] o humor possibilita a confissão de alguma fraqueza humana (DUARTE, 2004, p. 42).

Ao mencionar a condição de fraqueza humana, depreendemos que a morte como a principal delas, e que muito embora seja a condição da qual não podemos escapar, optamos por não falar ou até mesmo ler sobre o que a cerca. Ainda no poema, após algumas possibilidades de acontecimentos serem expressadas em forma de pedido, o último a ser enfatizado, é “promete, jura que promete, não levar um baita susto”? Conforme Bergson (2018), no que se refere ao jogo de palavras, esse por sua vez, desperta “um desvio momentâneo da linguagem”, portando, o torna engraçado. Nesse sentido, o poema discorre sobre situações possíveis após a morte de modo que desconstrói a atmosfera do medo, da dor, da tristeza por meio de uma ruptura através da linguagem com jogos de palavras.

O Pedido, poema que resumidamente trabalha com mais uma situação de possibilidades, com a reiteração do pronome **Se**, indicando um estado fantasmagórico em que a comunicação com o Além traz uma série de ações assombrosas para dar o teor da falta ou da presença. E termina com um tom de brincadeira.

Com esse poema encerramos nosso trajeto pela obra infantil aguiana da qual o tivemos o intuito de apresentar as obras e ao mesmo tempo buscar demonstrar/identificar a presença do humor e que este por sua vez, percorre os três livros. Dito isso, acreditamos que a produção de Literatura Infantil paraibana construída pelo viés do humor, de fato, segue representada, visto que, estamos diante de um escritor, cuja obra apresenta de forma clara, e em conformidade com teorias que nos debruçamos, a presença da estética que é pertencente a literatura em sua magnitude e humor.

E assim depreender também que, escrever para criança, é ter a compreensão de que, a responsabilidade em escrever para esse público é em primeiro lugar enxergar o compromisso de respeito que esse leitor merece e que está a conhecer o mundo e que ocupa seu devido e justo patamar, em um quesito significativo de curiosidade. O escritor por sua vez busca fazer com que essa mesma curiosidade venha a ser refletiva através da criatividade. Colocar a criança numa situação que lhe diz respeito, que ela possa enxergar que na Literatura Infantil é um lugar em que não é apenas o de ler, o de leituras, mas das descobertas, o de desafios e também de risos. E para que esses desafios, descobertas se realizem se faz necessário que a presença da criatividade literária seja real e que dela,

resulte em uma história contada, que pode ser de forma jocosa, mas principalmente, que seja a de uma forma bem contada, com literariedade, com imagens poéticas que podem estar na ilustração ou no texto, e assim como um poema bem escrito, ou quaisquer outros textos, outros gêneros, resultar em prazer, em satisfação literário, que pode ser promovida pelo humor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao nos depararmos com lacunas na produção e crítica literárias sobre a literatura paraibana, nos inquietamos a ponto de sair da zona de conforto, e seguir na busca de forma exacerbada por algo que, aparentemente, não está sendo visto, e este por sua vez, passe ou precise ser notado por mais pessoas. Essa foi a premissa para a realização dessa dissertação que vem tecida sobre a Literatura Infantil, a Literatura Paraibana, sob a categorização do humor na literatura infantil escrita por André Aguiar.

Essa tríade motivou a presente pesquisa, resultante agora nesse material, composto por três capítulos, os quais buscaram mostrar presenças e investigar ausências, e para isso realizamos um percurso em ordem cronológica promovida pelo olhar acerca da Literatura Paraibana e promover acréscimos ao cenário, aparentemente, deficitário ao que tange à crítica e recepção de obras ao público infantojuvenil. Para tanto nos debruçamos sobre um *corpus* composto por três obras literárias infantis escritas por um escritor contemporâneo paraibano, nos dispusemos a fazer com que a completude de cada uma dessas particularidades que as constituem fossem para além do viés temporal e local, e de fato, pudéssemos investigar esse recorte, através da categoria do humor. Nesse sentido, nosso objetivo principal em analisar como esse humor se manifesta na obra aguiana; também, apresentar essa tríade literária ao passo que demonstrássemos por meio de quais ferramentas o escritor utiliza e realiza esse efeito gracioso nas obras estudadas.

Desse modo, para que pudéssemos alcançar esse intento, fizemos a partir do primeiro capítulo uma imersão sobre a conceituação do mutável em nossa sociedade literária de forma ampla e também buscando destacar em seguida a infantil, e assim foi possível caminhar até chegar ao contexto contemporâneo. Intitulamos esse capítulo de “Sobre Mutações da Literatura Contemporânea”, onde passamos pelo “Pós-Modernismo”, e em seguida discutimos a respeito da “Literatura Infantil (e juvenil) Contemporânea”, esse trecho da pesquisa foi motivado com o propósito de trazer o viés histórico até localizarmos o escritor em estudo. No capítulo seguinte, seguimos em direção ao recorte do local, ou seja, da identidade, da origem em caráter biográfico do nosso escritor, e assim construímos o capítulo de número dois, e que nomeamos: “Sobre a Literatura Paraibana e a obra de André Ricardo Aguiar”, neste trecho da pesquisa, realizamos uma investida efusiva direcionada ao contexto do estado da Paraíba, e assim trouxemos o Aguiar. E com ele, “A Literatura Paraibana” através de “breves considerações”, bem como, buscando deixar em destaque o “André Ricardo Aguiar e a

sua obra” em sentido macro, ou seja, coletando dados através das poucas fontes que conseguimos, para que assim realizássemos esse constructo, na intenção de traçar um mapeamento de todas suas obras até então. E, para encerrarmos este segundo momento, demos ênfase para o que o “ André Ricardo Aguiar” traz em sua composição literária para “a literatura para crianças e jovens ”.

E por fim, no último capítulo, chegamos ao “O humor na Literatura Infantil aguiana”. Após fazermos todo um percurso que buscou evidenciar como a Literatura Infantil foi sendo concebida e de modo particular como ela se manifestou em nosso estado, agora, alcançamos o momento em que se faz necessário dizer o porquê de ter sido a produção aguiana e não outras, a escolhida para fomento de nossa análise, e nela, a categoria analítica do humor, na medida em que buscamos comprovar de fato, como esse escritor pinça em suas obras esse elemento tão múltiplo e caro a Literatura em sua demasia. Sobremaneira, traçamos um caminho em que primeiro, objetivamos trazer o humor em sentido histórico, teórico de presença, posto que parte dos textos que nos debruçamos são além de incomensuráveis em se tratando do humor, ou seja, é impossível realizar uma menção do humor se citar por exemplo e Bergson e Freud, este último inclusive com um texto que data de 1905. E a partir de estudos como estes compreendemos que o humor precisa de fato ser levado a sério, ser mais discutido.

Assim, seguimos rumo ao “O humor e suas nuances: uma presença anterior”, e será através de refletir essa presença que data a partir dos textos que em certa medida, antigos, mas que ao mesmo tempo são extremamente importantes para a concepção basilar, para a história do humor de forma ampla, uma vez que, nos deparamos com diversos contextos, conceituações, definições e exemplos. Estes por sua vez, acabam por reforçar, ilustrar e iluminar significadamente nossa inquietação inicial.

E na medida em que temos essa presença anterior, refletimos como o: “O uso do humor na literatura infantil contemporânea” se dá infelizmente num aspecto, numa perspectiva em que nos defrontamos com: “uma lacuna hoje”. Dito de outro modo, temos material em caráter teórico, e até uma significativa produção literária que trata de temas que desembocam no efeito do humor, todavia, esses textos não recebem o atento crítico, e assim o humor acaba por não ser visto com bons olhos, com olhos analíticos, muito embora, assim que utilizamos o recurso de lupa, veremos, que muitas são as possibilidades, as conjecturas que sustentam o humor, ele é capaz inclusive e para além de tudo de dizer a verdade, de denunciar “aparentemente brincando” as mais distintas mazelas humanas, os comportamentos, os arquétipos e assim por diante. E isto sem

intenção de pedagogizar através da obra literária. E é nessa direção que chegamos ao último ponto deste capítulo, em que nos dispomos a trazer as obras infantis do Aguiar em caráter de análise como sendo estas detentoras de elementos, como: chistes, trocadilhos, trava-línguas, e outros constituintes que fazem com que a Literatura Infantil regado pelo humor, e advinda em solo paraibano seja reflexo de uma Literatura que busca, ser antes de tudo Literatura, ser arte, pois, este público é tão merecedor quanto o público adulto, como também é conhecido por ser o mais exigente.

O “O humor infantil paraibano: uma realidade em análise Rindo com Leveza” é o ponto em que realizamos a análise, trazemos também esse aspecto de realidade e leveza, pois, a obra está aí para ser lida, relida, e também analisada, para todo aquele que se dispuser; e leveza pois são obras que tratam de forma lúdica de condições distintas em que nós humanos podemos nos deparar com o medo, a morte, o susto, podemos nos identificar diante dos arquétipos distintos e também refletir e até fabular, ficcionalizar situações próprias do ser humano. Mas, acima de tudo rir, e rir com leveza, não precisamos ecoar com uma gargalhada gigante, mas sentir o incitar daquele riso ameno.

E é assim que chegamos a este momento com algumas constatações a respeito do humor através do processo de resignificação das personagens de André Ricardo Aguiar. A primeira é a certeza de que há muita coisa ainda a ser pesquisada. O trabalho é apenas um passo para demais estudos que podem vir, diante um *corpus* tão rico com muitas possibilidades de investigação. A outra constatação importante é a de que a presença do elemento humor, como havíamos levantado a hipótese, é, sem dúvida, recorrente em toda a obra tomada como *corpus* da pesquisa, além dos chistes, jogos de palavras e ideias, da presença e reinvenção dos ditos populares e das marcas de um refinado humor.

A nossa intenção foi a de apresentar as obras, mostrar que nelas temos a constância do humor, e de compreender o processo de resignificação das personagens dos contos de fadas por meio dos reis e seus reinados, bem como nos versos de assombração, buscando os recursos que dão conta do fazer literário de Aguiar, de sua polidez com a palavra diante um público tão exigente como, de fato, é o infantil, e de com um elemento como o humor, como ele se manifesta. Também nos moveu a inquietação no sentido de buscar contribuir com a visibilidade da literatura infantil paraibana no cenário crítico, pois, ao longo de nossa pesquisa, percebemos que ainda é lacunar.

Outro alcance que esta pesquisa nos trouxe foi a qualidade da obra literária infantil paraibana, que se vale de um discurso estético que, longe de ser utilitário/pedagogizante, se preocupa com a qualidade, tanto que *O rato que roeu o rei* e *Chá de sumiço e outros*

poemas assombrados receberam prêmios importantes e tiveram respaldo da crítica e dos leitores, que as tomam como obras de leituras à construção convidativa à do prazer por meio do riso, do humor. Nelas, temos, como tanto enfatizamos, a ressignificação, o deslocamento dos personagens de assombração, conhecidos universalmente, de um lugar comum para um novo de forma humorada, bem como desse mesmo humor permear as demais do autor para o infantil, as configurações de reis, com seus respectivos reinados).

Acreditamos que, por meio desta pesquisa, estamos contribuindo para que a literatura realizada por paraibanos como André Aguiar seja, de fato, apreendida em seu valor estético para a sedimentação de uma fortuna crítica que dê conta da fruição e da maturação poética advindas de sua bagagem lírica. Acrescentamos, ainda, que se torna indispensável que mais estudos das obras venham a ser realizados no sentido de compreender outros aspectos, de realizar futuras análises.

Por fim, reconhecemos, aqui, que, apesar de certa limitação teórica e crítica com a qual nos deparamos, esta pesquisa segue e outros trabalhos sobre a obra de André Ricardo Aguiar, inclusive nossos, podem surgir a partir dela. De certa forma, estamos principiando uma fortuna crítica de um autor que alarga o cânone literário paraibano.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVICH, Fanny. **Literatura Infantil**: gostosuras e bobices. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

ABRIL, Paco. **De qué te ríes**: El humor em la literatura infantil. CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil, Barcelona: Editorial Fontalba, S. A, 1988. ISSN0214-4123. N171, 22-29, maio 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGUIAR, André Ricardo. **A flor em construção**. João Pessoa: Ideia Editora, 1992.

AGUIAR, André Ricardo. **Alvenaria**. João Pessoa: Editora Universitária, 1997.

AGUIAR, André Ricardo. **O rato que roeu o rei**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AGUIAR, André Ricardo. **Pequenas reinações**. São Paulo: Girafinha, 2012.

AGUIAR, André Ricardo. **Chá de sumiço e outros poemas assombrados**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

AGUIAR, André Ricardo. **A idade das chuvas**. São Paulo: Editora Patuá, 2012.

ARTELETRA LITERATURA – Digerindo Penas & Idade das chuvas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4wv8cCKZuiM&feature=youtu.be>> Acesso em: 02/11/2017

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o conceito de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. **As ciladas da escrita**. João Pessoa: Ideia, 1999.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. **Arrecifes e lajedos**: breve itinerário da poesia na Paraíba. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2001.

BARRICHELLO, Andressa. **Fábulas Portáteis**, André Ricardo Aguiar. Aguiar, 2020. Disponível em: < (https://medium.com/@andre_ricardo/em-f%C3%A1bulas-port%C3%A1teis-andr%C3%A9-ricardo-aguiar-d%C3%A1-prefer%C3%A2ncia-ao-ambiente-da-casa-e-as-pessoas-comuns-50b2e8816fdc)> . Acesso em :23/05/2021.

BERGMANN, Leila Mury; SASSI, Renata Gonçalves. **O humor na Literatura infantil**. Educação Unisinos, v. 11, n. 3, 200-205, set/dez. 2007.

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre a significação do cômico**. Tradução e notas de Maria Adriana Camargo Capello; introdução de Débora Cristina Morato Pinto. São Paulo: Edipro, 2018.

BONIN, Iara Tatiana; SILVEIRA, Rosa Maria Hessel. **O humor na literatura infantil: Um estudo sobre leitura e apropriação de recurso humorísticos por crianças dos anos iniciais**. Literatura, Infância e Ensino, Perspectiva, Florianópolis SC, v. 30, n. 3, 869-890, set/dez. 2021.

BORTOLANZA, Ana Maria Esteves. **O texto sedutor na literatura infantil: Aparentamentos para uma literatura infantil brasileira contemporânea**. Universidade de Uberaba, 2011.

BOSI, Alfredo. **Leitura de poesia**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

CANDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. Vários escritos. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CÂNDIDO, Gemy. **História crítica da literatura paraibana**. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1983.

CARROL, Lewis. The Annotated Snark. Harmondsworth: Penguin, 1973, .p.22. apud HUNT, Peter. 2010, p. 232.

COSTA, William. André Ricardo Aguiar explora o humor filosófico e nonsense nos contos de “**Fábulas Portáteis**”, livro com lançamento em São Paulo. A União, João Pessoa, 26 de dezembro 2014. 2º Caderno Diversidade, p. 12.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil**: teoria, análise e didática. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Teresa. **A formação do leitor literário**. São Paulo: Global, 2003.

COLOMER, Teresa. **Introdução à literatura infantil e juvenil atual**. São Paulo: Global, 2017.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos**: novos olhares para a literatura infantil e juvenil. São Paulo: Editora Humanitas; Paulinas, 2009.

DUARTE, Léila Parreira Duarte. Ironia, humor e fingimento literário. Sn Cadernos de Pesquisa, n. 15 Belo Horizonte, 1994.

DUARTE, Leila Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006. 17-67p.

DUARTE, Lia Cupertino. **Homo Risibilis**: Ensaio sobre o processo de construção do humor nas obras infantis de Monteiro Lobato. Assis- UNESP, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

EAGLETON, Terry. **Humor: o papel fundamental do riso na cultura**. Rio de Janeiro: Record, 2020.

FÉLIX, Renato. Correio Cultura. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fb-Hv8YVALw&feature=youtu.be>> Acesso em: 01/11/2017.

FERRAZ, Expedito. Em torno das **Fábulas Portáteis**, de André Ricardo Aguiar. Musa Rara, São Paulo. 23/05/2021. Disponível em: < (<https://www.musarara.com.br/um-elogio-da-leveza>)>. Acesso em: 22/05/2021.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Nova York: RandomHouse, 1905.

GARCIA, Adrienne. **Da existência enquanto gato** - André Ricardo Aguiar. Os livros que li. (Minas Gerais), 2019. Disponível em: <

(<http://adrianegarcialiteratura.blogspot.com/2019/08/da-existencia-enquanto-gato-de-andre.html?m=1>)> Acesso em : 23/05/2021.

GUEDES, Linaldo. As reinações de André Ricardo Aguiar. Correio das artes, João Pessoa, Outubro de 2007, nº44, p. 22-26.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2000. 359p.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1985.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil brasileira: uma outra /nova história**. Curitiba: PUCpress, 2017.

LETRAS PARAIBANAS. André Ricardo Aguiar. Disponível em: <<https://youtu.be/YoHpHdsKtYo>> Acesso em: 06/11/2017.

MARIANO, Antônio [Orelha do livro]. In André Ricardo Aguiar. **A idade das chuvas**. São Paulo: Editora Patuá, 2012.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MONTE, Alfredo. Monte de Leituras, 2013. Disponível em: <<https://armonte.wordpress.com/2013/09/27/destaque-do-blog-a-idade-das-chuvas-de-andre-ricardo-aguiar/>> . Acesso em: 22/04/2021

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

REVERBERA COM O POETA ANDRÉ RICARDO AGUIAR. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dzkBpuPpxQM&feature=youtu.be>> Acesso em: 02/09/2017.

RIBEIRO NETO, Amador. **Lirismo com siso: notas sobre poesia brasileira contemporânea**. João Pessoa: Editora Ideia, 2015.

RIBEIRO NETO, Amador. **A Linguagem da poesia**. João Pessoa: Editora UFPB, 2014.

PINTO, Sérgio de Castro [Orelha do livro]. In André Ricardo Aguiar. **A idade das chuvas**. São Paulo: Editora Patuá, 2012.

PINTO, Sérgio de Castro. **O leitor que escreve**. Cajazeiras: Arribaça, 2020.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cutrix, 2013.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, Glória Correia Botelho de. **A literatura infanto-juvenil brasileira vai muito bem, obrigada!**. São Paulo: Editora DCL, 2006.

STRAUSZ, Rosa Amanda [Contra capa]. In André Ricardo Aguiar. **Chá de sumiço e outros poemas assombrados**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

TAVARES, Bráulio. **O flautista misterioso e os ratos de Hamelin**. São Paulo: Editora 34, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.