



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**DIÁLOGOS ENTRE NARRATIVAS LATINO-AMERICANAS PARA JOVENS  
ADULTOS: “ALMAKIA: A VILASHI E OS DRAGÕES” E “TIEMPO DE  
DRAGONES: LA PROFECÍA IMPERFECTA”**

**ELISA INÊS CHRIST DILL**

Foz do Iguaçu  
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,  
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

**DIÁLOGOS ENTRE NARRATIVAS LATINO-AMERICANAS PARA JOVENS  
ADULTOS: “ALMAKIA: A VILASHI E OS DRAGÕES” E “TIEMPO DE  
DRAGONES: LA PROFECÍA IMPERFECTA”**

**ELISA INÊS CHRIST DILL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Prof. Dra. Mariana Cortez

Foz do Iguaçu  
2019

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

D578

Dill, Elisa Ines Christ.

Diálogos entre narrativas Latino-Americanas para jovens adultos: "Almakia: A vilashi e os dragões" e "Tiempo de dragones: La profecía imperfecta" / Elisa Ines Christ Dill. - Foz do Iguaçu, PR, 2019. 116 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada. Foz do Iguaçu-PR, 2019. Orientador: Mariana Cortez.

1. Literatura latino-americana. 2. Jovens - Livros e leitura. 3. Análise do discurso. 4. Literatura brasileira. 5. Literatura argentina. 6. Literatura comparada. I. Cortez, Mariana. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 821.134.2(8)

ELISA INÊS CHRIST DILL

**DIÁLOGOS ENTRE NARRATIVAS LATINO-AMERICANAS PARA JOVENS  
ADULTOS: “ALMAKIA: A VILASHI E OS DRAGÕES” E “TIEMPO DE  
DRAGONES: LA PROFECÍA IMPERFECTA”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Prof. Dra. Mariana Cortez  
UNILA

---

Prof. Dr. Jocenilson Ribeiro dos Santos  
UNILA

---

Prof. Dra. Clarice Lottermann  
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, 06 de Setembro de 2019.

## AGRADECIMENTOS

A presente dissertação de mestrado não poderia chegar a bom porto sem o precioso apoio de várias pessoas.

Em primeiro lugar agradeço a minha professora orientadora Dra. Mariana Cortez, não só pela constante orientação neste trabalho, mas, sobretudo pela sua amizade, pelo carinho e dedicação, por toda a paciência, empenho e sentido prático com que sempre me orientou neste trabalho e em todos aqueles que realizei durante os seminários do mestrado. Muito obrigada por ter me corrigido quando necessário sem nunca me desmotivar.

Ao Programa de Bolsa de Demanda Social da UNILA, sem o qual, provavelmente não teria sido possível chegar até aqui.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada – PPGLC. E ao secretário do Programa, Cledison Ignácio, que sempre trata de resolver tudo da melhor maneira possível.

A todos os professores do PPGLC da UNILA pelas aulas, discussões, leituras e conversas informais, sanando dúvidas e estimulando questionamentos.

Aos professores membros da banca de qualificação e defesa, Prof.<sup>a</sup> Dra. Clarice Lottermann, Prof. Dr. Felipe dos Santos Matias, Prof. Dr. Jocenilson Ribeiro dos Santos, pelos pertinentes apontamentos que engrandeceram este estudo.

Minha gratidão especial, ao professor Dr. Antonio Rediver Guizzo pelo carinho e amizade pelos seus ensinamentos que foram sem dúvida de grande valia e que, sobretudo, é um querido amigo, pela pessoa maravilhosa e profissional que é. Obrigada pela sua dedicação.

Desejo igualmente agradecer a todos os meus colegas do Mestrado em Literatura Comparada pela colaboração e convivência, especialmente a Sandra Ferreira, Micheli Martini e Patrícia Librenz, obrigada pelos conselhos, apoio e amizade.

Aos funcionários da instituição pelo carinho, e sua dedicação em proporcionar a todos da universidade momentos de bem estar e que contribuíram com este trabalho, direta ou indiretamente.

Também quero dedicar este trabalho especialmente aos Anjos. Não aos

anjos celestiais, criaturas aladas, citados na Bíblia como mensageiros e executores das obras de Deus, mas sim aos anjos da terra que nos proporcionam momentos de alegria e felicidade quando estamos deprimidos, pessoas especiais que estão ao nosso lado.

Como meus anjos pais que me deram a vida, foram pacientes, me deram educação e carinho, ao meu anjo irmão que sempre me amou e esteve ao meu lado nos piores e melhores momentos da vida, ao meu anjo companheiro, Giordano Tito Angeli, que sempre esteve ao meu lado, foi compreensivo nas horas em que estive trabalhando em minha dissertação.

A todos os meus anjos amigos, que me apoiaram na realização da pós-graduação *stricto sensu*. E a todos os anjos que entraram em minha vida de uma forma especial e não foram nomeados, amo a todos, pois, de alguma maneira deram suas contribuições.

Agradeço a todos que, pela energia da amizade, sempre me subsidiaram de alguma maneira.

A todos, muito obrigada!

*As ficções fantásticas se sustentam no questionamento de nossa própria noção de realidade e tematizam, de modo muito mais radical e direto que as demais ficções literárias, o caráter ilusório de todas as “evidências”, de todas as “verdades” transmitidas em que o homem de nossa época e de nossa cultura se apoia para elaborar um modelo interior do mundo e situar-se nele.*

*David Roas.*

## RESUMO

Este estudo tem o objetivo de colocar em diálogo duas obras destinadas a jovens: “Almakia: a vilashi e os dragões”, de Lhaisa Andria (autora brasileira) e “Tiempo de Dragones: la profecia imperfecta”, de Liliana Bodoc (autora argentina). Propôs-se fazer a revisão bibliográfica da categoria de gênero do discurso através de teorias advindas da análise do discurso e das teorias da literatura com o intuito de identificar as marcas textuais e discursivas que autorizam a identificação de um gênero. Em seguida foi necessário recuperar as discussões já realizadas acerca do gênero “literatura para jovens adultos” – *Young Adult* (YA), termo cunhado por investigações desenvolvidas em língua inglesa. Tal revisão teve o propósito de entender a relação das obras com o seu público. Posteriormente foi descrito o contexto de produção das obras analisadas, isso para refletir sobre o modo como as duas autoras teceram as narrativas, interessando principalmente desvendar como a atmosfera fantástica pode metaforizar a realidade em que o relato foi realizado. Compreende-se, portanto, que, apesar de serem narrativas ambientadas em mundos ficcionais, elas são como todo texto, um “pronunciamento de uma dada realidade” – conforme o linguista José Luiz Fiorin. Isso significa que todo discurso é uma construção social, não individual, e que só pode ser analisado considerando seu contexto histórico-social, as suas condições de produção. Significa ainda que o discurso reflete uma visão de mundo determinada e necessariamente vinculada aos autores e à sociedade em que vivem. Para fundamentar a análise, a pesquisa recorreu aos estudos de Mikhail Bakhtin ([1975], 2016) e aos aportes teóricos de Luiz Antônio Marcuschi (2008), Daniel Faima (2015), Irene Araújo Machado (2015) e de Diana Luz Pessoa Barros (2015) para entender como um gênero se constitui. E a partir do conceito de gênero foram discutidas as definições de “literatura para jovens adultos” como abordadas pelo pesquisador Jeffrey S. Kaplan (2005), bem como por Mike Alves (2016), Tereza Colomer (2003) e Hannah Niemeyer (2006), que tratam das características do gênero literatura para jovens adultos. Com o propósito de identificar se as obras pertencem ou não a este gênero e compreender o papel do leitor, buscamos pelo suporte teórico advindo da estética da recepção, e as teorias de Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1999). Diante da análise a hipótese de pesquisa foi confirmada, as obras “Almakia” e “Tiempo de dragones” pertencem à literatura para jovens adultos, pois apresentam características que definem o gênero, através do percurso de amadurecimento dos protagonistas, já o papel do leitor no ato da leitura, compreende-se que quando ele aceita o “pacto narrativo” as obras a partir de sua temática comprem sua função a de emocionar, de sensibilizar e permitir uma reflexão sobre sua vida e sobre a sociedade.

**Palavras-chave:** Literatura para Jovens Adultos. Protagonismo. Recepção. Narrativas Latino-Americanas.



## RESUMEN

Este estudio tiene como objetivo poner en diálogo dos obras dirigidas a los jóvenes: "Almakia: la vilashi y los dragones" de Lhaisa Andria (autora brasileña) y "Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta" de Liliana Bodoc (autora argentina). Se propuso revisar la categoría de género del discurso a través de teorías derivadas del análisis del discurso y las teorías de la literatura para identificar las marcas textuales y discursivas que autorizan la identificación de un género. Luego fue necesario recuperar las discusiones ya mantenidas sobre el género "literatura para jóvenes adultos" - Young Adult (YA), un término acuñado por investigaciones realizadas en inglés. Esta revisión tiene la intención de comprender la relación de las obras con su público. Posteriormente, se describió el contexto de producción de las obras analizadas, con el fin de reflexionar sobre la forma en que las dos autoras tejieron las narraciones, principalmente interesados en desvelar cómo la atmósfera fantástica puede metaforizar la realidad en la que se hizo la historia. Por lo tanto, se entiende que, a pesar de ser narraciones ambientadas en mundos ficcionales, son, como todo texto, un "pronunciamiento de una realidad dada", según el lingüista José Luiz Fiorin. Esto significa que todo discurso es una construcción social, no individual, y solo puede analizarse considerando su contexto histórico-social, sus condiciones de producción. También significa que el discurso refleja una cosmovisión determinada necesariamente vinculada a los autores y la sociedad en la que viven. Para apoyar el análisis, la investigación utilizó los estudios de Mikhail Bakhtin ([1975], 2016) y las contribuciones teóricas de Luiz Antônio Marcuschi (2008), Daniel Faita (2015), Irene Araújo Machado (2015) y Diana Luz Pessoa Barros. (2015) para entender cómo se constituye un género. Y desde el concepto de género se discutieron las definiciones de "literatura para jóvenes adultos" abordadas por el investigador Jeffrey S. Kaplan (2005), así como por Mike Alves (2016), Tereza Colomer (2003) y Hannah Niemeyer (2006, que abordan las características del género literario para jóvenes adultos. Para identificar si las obras pertenecen o no a este género y comprender el papel del lector, buscamos el apoyo teórico de la estética de la recepción y las teorías de Hans Robert Jauss (1979) y Wolfgang Iser (1999). Dado que se confirmó el análisis la hipótesis de investigación, los trabajos "Almakia" y "Tiempo de dragones" pertenecen a la literatura para jóvenes adultos, porque tienen características que definen el género, a través de la ruta de maduración de los protagonistas, ya el papel del lector en el acto de leer, se entiende que cuando acepta el "pacto narrativo", las obras basadas en su tema adquieren su función de emocionar, sensibilizar y permitir una reflexión sobre su vida y la sociedad.

**Palabras-Clave:** Literatura para Jóvenes Adultos. Protagonismo. Recepción. Narrativas Latinoamericanas.

## ABSTRACT

This study aims to bring into dialogue two works aimed at young people: "Almakia: the vilashi and the dragons" by Lhaisa Andria (Brazilian author) and "Time of Dragons: The Prophecy Imperfecta" by Liliana Bodoc (Argentine author). It was proposed to review the discourse gender category through theories derived from discourse analysis and literature theories in order to identify the textual and discursive marks that authorize the identification of a genre. Then it was necessary to recover the discussions already held about the genre "literature for young adults" -Young Adult (YA), a term coined by investigations conducted in the English language. This review was intended to understand the relationship of the works with their audience. Subsequently, the context of production of the analyzed works was described, in order to reflect on the way the two authors weaved the narratives, mainly interested in unraveling how the fantastic atmosphere can metaphorize the reality in which the story was made. Therefore, it is understood that, despite being narratives set in fictional worlds, they are, like every text, a "pronouncement of a given reality" - according to linguist José Luiz Fiorin. This means that all discourse is a social construction, not individual, and can only be analyzed considering its historical-social context, its conditions of production. It also means that the discourse reflects a determined worldview necessarily linked to the authors and the society in which they live. To support the analysis, the research used the studies of Mikhail Bakhtin ([1975], 2016) and the theoretical contributions of Luiz Antonio Marcuschi (2008), Daniel Fanta (2015), Irene Araújo Machado (2015) and Diana Luz Pessoa Barros. (2015) to understand how a gender is constituted. And from the concept of gender were discussed the definitions of "literature for young adults" as addressed by researcher Jeffrey S. Kaplan (2005), as well as by Mike Alves (2016), Tereza Colomer (2003) and Hannah Niemeyer (2006). , which deal with the characteristics of the literature genre for young adults. In order to identify whether or not the works belong to this genre and to understand the role of the reader, we seek theoretical support from the aesthetics of reception, and the theories of Hans Robert Jauss (1979) and Wolfgang Iser (1999). Given the analysis the research hypothesis was confirmed, the works "Almakia" and "Tiempo de dragones" belong to the literature for young adults, since they have characteristics that define the genre, through the protagonists' maturation path, already the reader's role in The act of reading, it is understood that when he accepts the "narrative pact" the works based on his theme buy their function to thrill, sensitize and allow a reflection on their life and society.

**Keywords:** Literature for Young Adults. Protagonism. Reception. Narrativ Latin American

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>2 REFERENCIAL TEÓRICO</b> .....	15
2.1 DEFINIÇÕES DE GÊNERO EM LITERATURA E SUAS IMPLICAÇÕES NO OBJETO DA PESQUISA .....	15
2.2 AUTOR X OBRA X LEITOR – POR MEIO DO CONCEITO DE GÊNERO .....	19
2.3 CONTRIBUIÇÕES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO NA CENTRALIDADE DO LEITOR .....	27
2.4 CONTRIBUIÇÕES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO NA COMPREENSÃO DO PAPEL DO LEITOR .....	29
<b>3 PROBLEMATIZAÇÃO DO OBJETO</b> .....	37
3.1 DEFINIÇÕES: DA LITERATURA JUVENIL À LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS .....	37
3.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DE LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS .....	49
3.3 ENDEREÇAMENTO DA LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS .....	50
<b>4 ANÁLISE DO CORPUS</b> .....	54
4.1 AS AUTORAS LILIANA BODOC E LHAISA ANDRIA NO CENÁRIO DA LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS .....	54
4.1.1 Liliana Bodoc .....	54
4.1.2 Lhaisa Andria .....	60
4.2 A SAGA E SUA ESTRUTURA .....	67
4.3 “TIEMPO DE DRAGONES: LA PROFECÍA IMPERFECTA” .....	70
4.4 “ALMAKIA: A VILASHI E OS DRAGÕES” .....	84
4.5 DIÁLOGOS ENTRE AS OBRAS: LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS NA AMÉRICA LATINA - A PARTIR DE DOIS EXEMPLOS .....	98
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	105
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	108

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste em colocar em diálogo duas obras destinadas a jovens adultos. Especificamente, duas sagas latino-americanas: 1) “Almakia I: a vilashi e os dragões” (2012), primeira obra de uma tetralogia ficcional da autora Foz-Iguaçuense Lhaisa Andria e 2) a obra da escritora argentina Liliana Bodoc, natural de Mendoza, intitulada “Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta” (2015), também primeira obra de uma tetralogia. Vale destacar que apenas a primeira obra de cada saga serão analisadas devido ao tempo de pesquisa que requer mais profundidade. E ainda, porque são obras de uma história toda e o nó narrativo está na primeira obra de cada saga que contextualiza o ambiente, já os outros volumes fazem parte do desenvolvimento e cada obra toma rumos distintos, por tais razões não seria possível a análise das tetralogias como um todo, nesse sentido optou-se por analisar apenas a primeira obra de cada saga.

De modo geral, a Literatura para jovens adultos é um gênero muito recente na América-Latina, e se expandiu a princípio nos Estados Unidos e no Reino Unido na década de 1960. Por tais razões essa pesquisa busca definir as características do gênero, e compreender o papel do leitor. Para isso, foram recuperados os aspectos da literatura para jovens e jovens adultos, engendrando um diálogo entre as obras latino-americanas que compõe o corpus a partir de dois exemplos.

A literatura em geral possui uma função que geralmente se constitui em: emocionar possui uma função social serve de instrumento de fuga da realidade, veículo de análise e de crítica em relação à sociedade e à vida, entre outros. E para envolver o leitor e alcançar o objetivo cria estratégias estilísticas, como: com um protagonismo cativante ou com temáticas que tratam de questões do cotidiano. Por tais razões, buscou-se reunir dados/informações com o propósito de responder ao seguinte problema de pesquisa: Em que medida as sagas "Tiempo de Dragones" e "Almakia" pertencem à literatura para jovens adultos ou não?

Esta investigação visa, então, atingir dois objetivos, a saber: o primeiro diz respeito a discutir o gênero "literatura para jovens adultos" a partir de dois exemplos e o segundo buscará identificar, nas narrativas mencionadas, convergências e divergências no que concerne ao contexto de produção

plasmado nas obras. Para cumprirmos o primeiro objetivo, pretendemos fazer a revisão bibliográfica do gênero por meio de concepções e procedimentos incorporados da análise do discurso e das teorias da literatura e relacioná-las à definição para "literatura para jovens adultos", gênero definido em inglês como Young Adults Literature - YA, com o propósito de entender como o texto está endereçado ao jovem leitor. Para atingir o segundo objetivo, pretende-se refletir acerca das condições de produção dos discursos em que as narrativas foram produzidas, especificamente, a atenção estará voltada para o tempo e o lugar de enunciação e problematizar se as obras podem ser definidas pelas características atribuídas ao gênero e quais são suas implicações na produção literária das autoras brasileira e argentina.

A pesquisa busca ainda apresentar as autoras Lhaisa Andria e Liliana Bodoc, (visto que ambas são latino-americanas) e entender se há similaridade ou características distintas no Brasil e na Argentina na produção do gênero com que trabalham: a literatura para jovens adultos. A justificativa para a escolha destas duas autoras dá-se pelo fato de as obras serem pouco conhecidas nos dois países, sendo que merecem atenção da crítica acadêmica uma vez que possuem um nicho de mercado e um público alvo, o jovem adulto.

A seleção do corpus se justifica pelo fato de ambas as autoras apresentarem similaridades na construção de suas narrativas, fazendo uso de elementos simbólicos e míticos, e, sobretudo, destaca-se o modo como as duas autoras mulheres (Lhaisa Andria e Liliana Bodoc) caracterizam suas formas de construir a atmosfera propícia para o relato de um acontecimento fantástico, tais como: mundos possíveis, atmosfera ficcional, além de as duas se dedicarem ao público jovem, como revelado por elas mesmas. Outro ponto importante a ser destacado é que as obras apresentam características do gênero discursivo, as sagas apresentam uma riqueza nos detalhes, vocabulário acessível ao público jovem e temas envolventes ao leitor. Além disso, possui narrativa linear e fluída, não apresentando obstáculos do ponto de vista interpretativo. Estes seriam alguns dos aspectos característicos da modalidade e que merecem maior definição ao longo desta investigação.

Para atingir os objetivos propostos, a dissertação está organizada da seguinte maneira: para o referencial teórico, no segundo capítulo, definir-se-á como se constitui um gênero discursivo, quais as características necessárias

para que surja um novo gênero, conforme as teorias formuladas por Bakhtin (1997) em sua obra “Estética da criação verbal” em que demonstra que um gênero surge da necessidade de uma sociedade em se comunicar, em seu tempo e espaço. Para Bakhtin (1997), o enunciador ao fazer uso da língua produz um enunciado o qual reflete as condições específicas e as finalidades de todas as esferas da atividade humana em seu conteúdo temático, estilo e construção composicional.

Além disso, abordar-se-á os esquemas linguísticos envolvidos na estruturação dos discursos, as várias possibilidades de que o narrador dispõe para registrar a fala dos personagens, tendo como base teórica o ensaio de Bakhtin que compõe a obra “Marxismo e filosofia da linguagem” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006), que discute as variantes discursivas do discurso Direto, Indireto e Direto livre.

Nos subcapítulos seguintes, buscamos pelas contribuições da "Estética da Recepção", uma vez que se entende que os estudos bakhtinianos centram-se na construção de sentido do texto e com os avanços da crítica literária a perspectiva de análise passa a considerar a importância do leitor para a compreensão do texto, tendo como suporte teórico Hans Robert Jauss (1979) e Wolfgang Iser (1999) e Regina Zilberman (2004). Estudos que buscam compreender como o leitor se aproxima da obra, assumindo a perspectiva de dialogar com o leitor e para compreender os estudos teóricos da estética da recepção é fundamental entender o papel do leitor no ato da leitura.

No capítulo seguinte, será traçado o histórico de literatura infantojuvenil, juvenil e para jovens adultos, bem como o conceito de literatura juvenil e para jovens adultos, para compreender quais as características que determinam os gêneros, já que não se definem da mesma maneira, possuem características distintas, e essa distinção precisa ser traçada e compreendida para que os gêneros não sejam confundidos e para os estudos buscamos pelas contribuições dos pesquisadores Tereza Colomer (2003), Nely Coelho (2000), José Gregolin Filho (2011) e Sônia Khénde (1986) e ao final do subcapítulo se traçara uma tabela de comparativo dos gêneros para um melhor panorama do período histórico e suas características. Na sequência, investiga-se a literatura de massa e de entretenimento para entender como ela está endereçada ao jovem adulto, Pesquisadores como Sodré (1988), Bosi (2009) e Eco (1994) auxiliam no

entendimento das características da cultura de massa.

No quarto capítulo apresentamos as autoras Liliana Bodoc e Lhaisa Andria, seu percurso como leitoras, sua formação até se tornarem escritoras, o que pensam sobre a literatura em geral, e especificamente, sobre a literatura para jovens adultos. No subcapítulo seguinte define-se o que é uma saga e qual a sua estrutura, uma vez que as escritoras optaram por produzir sagas. Os estudos estão pautados pelas pesquisas de Barth (2016) e Jackson (1986) e Matos García (2009). Na sequência, iniciamos as análises das obras, primeiramente, “Tiempo de Dragones: La profecía imperfecta”, em seguida analisar-se-á a obra “Almakia: a vilashi e os dragões”; com o objetivo de responder o problema apresentado acima, de que maneira as obras pertencem a literatura para jovens adultos e para confirmar tal hipótese buscamos pelas características que marcam o gênero literário, definimos como chave de leitura a trajetória do protagonista em ambas as sagas e verificamos se o ambiente ficcional nas obras permite uma reflexão por parte do leitor. Formação que visa amadurecimento, e autoconhecimento, os quais colocam o leitor numa determinada situação emocional que possibilita uma ampliação de seus repertórios, provocando o leitor a buscar por novas experiências literárias.

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 DEFINIÇÕES DE GÊNERO EM LITERATURA E SUAS IMPLICAÇÕES NO OBJETO DA PESQUISA

Nesta seção, há quatro subcapítulos de referencial teórico, sendo que o primeiro fala do conceito de gênero discursivo alicerçado na teoria de Bakhtin ([1975], 2016) e dos colaboradores que compuseram o chamado Círculo de Bakhtin (1920), bem como outros estudiosos que se dedicam aos estudos bakhtinianos como: Luiz Antônio Marcuschi (2008), Irene Machado (2015), Diana Luz pessoa de Barros (2015). Na sequência, será abordada a tríade autor, obra e leitor por meio do conceito de gênero discursivo e as variantes discursivas propostas por Bakhtin em sua obra “Marxismo e filosofia da Linguagem” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006). A terceira seção busca compreender a partir da estética da recepção os critérios de análise que surgiram para avaliar as obras literárias após a Segunda Guerra Mundial, sob os estudos de Teresa Colomer (2003) e Peter Hunt (2010). A quarta seção tratará da teoria da recepção cunhada por Hans Robert Jauss (1967) e Wolfgang Iser (1999) que aponta para a mudança do paradigma da investigação literária e discursiva, remetendo o ato de leitura a um duplo horizonte: o implicado pela obra e o projetado pelo leitor de determinada sociedade.

É interessante esclarecer que a análise do *corpus* corresponde aos estudos literários, os quais oferecem importantes elementos para refletir acerca da estética e da recepção das obras literárias, mas neste primeiro momento fazemos uso dos estudos da língua para compreender os recursos (estratégia, mecanismo) da criação poética e a constituição de um gênero, pois nos interessa identificar a maneira que usamos para saber, compreender, interpretar, expressar, comunicar e produzir conhecimento no mundo.

De modo geral, a linguagem é o *locus* privilegiado da constituição das identidades e das relações sociais, e a interação verbal, por sua vez, constitui “a realidade fundamental da língua” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p. 123). Dessa forma, os sentidos e a forma dos enunciados não resultam somente do sistema abstrato de formas linguísticas, mas, sobretudo, do contexto sócio-histórico e



ideológico e da situação comunicacional em que foram produzidos.

Ademais, conforme ressalta Bakhtin (1997), a comunicação humana se manifesta por meio de gêneros discursivos que, associados a práticas sociais e históricas de uma comunidade e a particularidades do campo da atividade humana, determinam e/ou restringem o conteúdo temático, o estilo e a construção composicional. Nas palavras do autor,

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros do discurso. (BAKHTIN, [1975], 2016, p. 11-12).

Em outras palavras, podemos dizer que tanto a produção como a legitimidade dos enunciados produzidos dependem de circunstâncias que se relacionam com a estrutura do gênero e com o contexto social em que está inserido, em seu tempo e espaço.

Conforme Luiz Antônio Marcuschi, em referência à proposta bakhtiniana, é “[...] impossível se comunicar verbalmente a não ser por algum gênero” (2008, p. 22). Isto é, como vimos, todo enunciado é construído a partir de um gênero do discurso. Ademais, conforme Bakhtin, os enunciados “[...] refletem as condições específicas e as finalidades em todas as esferas das atividades humanas, em seu conteúdo temático, estilo e construção composicional” (1997, p. 262). Corroborando esse entendimento, também Fiorin (2015, p. 184) destaca que todo enunciado “[...] é regado, é social, é produzido, quando um sujeito toma a palavra instituindo-se como eu e, ao fazê-lo, erige um tu, num dado tempo e num dado espaço”.

Pode-se dizer que todo enunciado pertence a um gênero discursivo, possui conteúdo temático, estilo e construção composicional, relacionado ao campo de atividade humana no qual foi veiculado, ou seja, refere-se a um contexto sócio-histórico e ideológico particular e apresenta um enunciado e um enunciatário específico. Entende-se, portanto, que esses gêneros são dinâmicos e proliferam-

se de acordo com as necessidades comunicativas dos grupos sociais e suas culturas.

Compreende-se que todo gênero discursivo, é a materialização de um sentido e neste caso particular, está endereçado à imagem de um sujeito e possui um objetivo, o de comunicar “algo” ou “alguma coisa” e é essa peculiaridade que constitui um enunciado. E é o sujeito da enunciação (categoria que comporta enunciador e enunciatário) quem determina os limites dos enunciados. Quando alguém discursa, projeta a imagem do “outro”, do leitor (possível) jovem adulto, criança, adolescente... E então busca construir estratégias discursivas para se relacionar, para interagir. Além de transmitir valores, ideologias, tem por objetivo persuadir, expor uma ideia, entre outros, através de, por exemplo: identificação, protagonismo, ação, envolvimento amoroso, temas caros, neste sentido, ao gênero que estudamos.

Quando um sujeito autor produz um enunciado, ele precisa pensar no seu contexto enunciativo e em sua organização retórica. Trata-se de textos “formadores”, que vinculam valores de toda ordem – éticos, morais, ideológicos –, os quais fornecem elementos para a reflexão e para a construção do sujeito, criados com a finalidade explícita de influenciar comportamentos. Inspiram ações por opção de seus leitores, como a ponderação, reflexão, entre outros. Incluem-se, a esses gêneros, textos de ficção, textos de opinião, textos humorísticos, textos filosóficos e textos líricos. Esses textos tendem a ser elaborados numa espécie de negociação entre o autor e o leitor.

Quando o enunciador produz “o para quem”, ou seja, para que tipo de leitor ele escreve, é aí que o estilo é determinado. Pode-se dizer que, quando o autor opta por este ou aquele gênero literário (romance, ficção, fantasia, entre outros), também cria um enunciado para um determinado público, endereçado a um grupo de leitores.

Podemos dizer que é no processo de produção que o autor tenta dar forma a uma ideia, ou seja, o autor materializa suas ideias e, através da linguagem artística, o seu pensamento irá manifestar-se. É possível entender que toda obra de arte, todo gênero, carrega uma intenção, processo que pode ser consciente ou não.

Com relação ao estilo literário, Bakhtin ([1975], 2016, p. 17) entende que “[...] todo estilo está indissolivelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de

enunciado”. Diante disso, cabe entender que o estilo representa qualquer conjunto de tendências formais e estéticas que indicam ou distinguem uma obra. Bakhtin conceitua duas categorias de estilo: “[...] o estilo geral e o estilo individual”. Os gêneros que requerem uma forma mais padronizada fazem parte do “estilo geral” e, em síntese, é a composição estética. Um exemplo são os gêneros da literatura de ficção, outro são os documentos oficiais – calcados em formalismo e que possuem uma estrutura concreta. O estilo individual, diferentemente, refere-se ao estilo de linguagem individual do enunciador, refletindo a individualidade do falante.

Todas as formas de entrada nas referências que compõe partes de documentos de capítulo de livros, segundo a ABNT 6023/2018 (usa-se *in*) e todas as citações a seguir respeitaram as normas de citação. Acompanhando as ideias de Faita *in* Brait (2015), portanto, este texto pertence a Daniel Faita que destaca a noção de estilo individual, entende-se que o enunciador (autor) produz o enunciado “representando sua própria relação com a língua” (p. 156), neste caso, carrega uma subjetividade. E ambos os estilos de gênero – geral e individual – se formam nas determinadas esferas da atividade humana e da comunicação.

Com relação ao estilo, Bakhtin afirma:

[...] o estilo é indissolúvel de determinadas unidades temáticas e o que é de especial importância de determinadas unidades composicionais: de determinados tipo de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva. [...] o estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento. (BAKHTIN [1975], 2016, p. 18).

O que determina, portanto, o estilo são as estratégias linguísticas e funcionais e as condições de comunicação discursivas adotadas pelo enunciador, e são essas atividades que geram determinados gêneros. É importante ressaltar que o enunciado é uma unidade da comunicação discursiva. Por conseguinte, observa-se que o enunciado está repleto de matizes dialógicas, nas quais os nossos próprios pensamentos se constituem na interação dialógica com os pensamentos alheios.

Conforme as ideias de Bakhtin (1997), essa experiência discursiva se configura desde que autor e leitor pertençam ao mesmo universo linguístico. Nesse universo, o leitor compreende e decodifica, relaciona o que está sendo dito com o que ele presume, ou seja, seu entendimento se dá a partir de seu

repertório cultural (de outras experiências dialógicas).

Fica evidente que, ao apreciarmos uma obra de arte, nós a ressignificamos, nós a atualizamos, sobre ela produzimos interpretações, de acordo com a nossa sensibilidade cultural. Ou seja, independentemente da época de produção de uma obra de arte, cada sujeito em seu tempo cronológico atribui significado, sentidos provocados pela sutileza da linguagem.

Do leitor se espera, portanto, uma compreensão dos significados e que exprima reações diante do enunciado, pois, quando se ouve um discurso alheio, é possível aprender a moldar os próprios discursos. Essa possibilidade decorre do fato de que toda palavra procede de alguém como também se dirige a alguém, constituindo o produto da interação verbal entre o autor e o leitor.

Conforme Bakhtin ([1975], 2016, p. 63), “Cada gênero do discurso em cada campo da comunicação discursiva tem a sua concepção típica de destinatário que o determina como gênero”. Parece aceitável considerar que os gêneros são necessários para a interlocução humana e que funcionam como uma espécie de modelos da comunicação e que representam um conhecimento social e surgem como práticas culturais rotineiras.

Essas reflexões acerca da noção de gênero nos permitem compreender as novas construções dos gêneros discursivo que surgem no âmbito de uma dada época e numa dada cultura, além de uma concepção específica de destinatário da obra literária. Isso nos leva a pensar na relação do leitor com a obra, pois é possível afirmar que é no caráter criativo que acontece o intercâmbio comunicativo do autor com seu leitor. Logo, esta seção teve por objetivo conceituar o gênero do discurso, por isso interessa-nos com este conceito refletir sobre o gênero literário, pois buscamos compreender o papel do leitor e seu modo interpretativo.

## 2.2 AUTOR X OBRA X LEITOR – POR MEIO DO CONCEITO DE GÊNERO

Bakhtin, em sua teoria análise do discurso dialógico, entendendo o homem como um sujeito social e histórico, preocupou-se especialmente com questões como ideologia, luta de classes, instituições sociais. Ele anunciou uma teoria discursiva capaz de entender a linguagem verbal numa realidade interacional e

dialógica. Sempre interessado na compreensão da cultura, deu destaque ao sujeito na perspectiva dialética, valorizando a interação entre o eu e o outro. Enfim, reconheceu o sujeito enquanto voz e o texto como a manifestação desta voz ou vozes, como já exposto.

No entendimento de Bakhtin ([1975], 2016), o texto (oral ou escrito) é a fonte para o pensamento, é o resultado de uma ação linguística, uma entidade de comunicação e um artefato sócio-histórico: “[...] opera com textos (obras de arte). São pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos” (idem, p. 71-72), sendo, afinal, o texto o ponto de partida para investigações literárias. É possível afirmar que a obra ou o “texto literário” pode ser analisado como se tudo se resumisse nela/ nele, como se o objeto de estudo é a obra em si. Nesse sentido, a obra só se torna arte no processo de interação entre autor e leitor.

Partindo dessa premissa, Bakhtin, em seu ensaio “O autor e o herói na atividade estética”, que faz parte de seus manuscritos iniciais (BAKHTIN, 1997), apontou que qualquer enunciado é expressão e produto da interação social de três participantes: o falante (autor), o interlocutor (leitor) e o tópico da fala (o herói); portanto, é possível pensar que o enunciado concreto nasce, vive e morre no processo de interação social entre os participantes da enunciação.

Para Bakhtin, todo texto verbal é uma proposta de sentido aberta para várias compreensões e exige um falante (autor) que produza um ato enunciativo vinculado à comunicação discursiva em que a relação do autor com a representação de sentido faz parte de uma composição constitutiva de uma imagem do autor:

Encontramos autor (percebemos, compreendemos, sentimos, temos a sensação dele) em qualquer obra de arte. Por exemplo, em uma obra de pintura sempre sentimos o seu autor (pintor), contudo nunca vemos da maneira como vemos as imagens por ele representadas. Nós o sentimos em tudo como um princípio representador puro (o sujeito representador) mas não como imagem representada (visível). Também no autorretrato não vemos, é claro, o autor que representa, mas tão somente a representação do pintor. Em termos rigorosos, a imagem de autor é um *contradiction in adjecto*. Em verdade, a chamada imagem do autor é uma imagem de tipo especial, diferente de outras imagens da obra, mas é uma *imagem* e este tem o seu autor, que a criou. A imagem do narrador na narração na pessoa do eu, a imagem da personagem central nas obras. (BAKHTIN [1975], 2016, p. 80).

O autor-pessoa é aquele que produz um texto, (escritor, artista, é a pessoa

física) sob certas condições com certo conhecimento e determinados objetivos e intenções sendo aquele que produz um enunciado. Desse ângulo, faz sentido pensar que o enunciado é, portanto, uma totalidade de sentidos na qual o autor imprime a sua visão de mundo, ou seja, o enunciado representa um mundo real que, por sua vez, é um produto da vida social inteira do autor-pessoa e que perpassa para a obra.

Nesta perspectiva, é imprescindível mencionar a imagem do autor-criador (isto é, a função estético-formal engendrada na obra), a qual Bakhtin se referia como tópico (herói) trata-se de um constituinte do objeto estético, um elemento imanente ao todo do artista. O autor-criador é quem dá forma ao conteúdo, ao objeto estético (obra), é o pivô que sustenta a unidade arquitetônica e composicional da obra. E, apesar de poder separar a imagem do autor da das personagens, essa imagem sempre será criada pelo autor. Com relação a essa imagem, Bakhtin menciona que:

Os diferentes planos do sentido, nos quais estão os discursos das personagens e o autor. As personagens falam como participantes da vida representada, falam, por assim dizer, de posições privadas, de uma forma ou de outra os seus pontos de vista são limitados (elas sabem menos que o autor). O autor está fora do mundo representado (e em certo sentido criado por ele). Ele aprende todo esse mundo a partir de outras posições qualitativamente distintas. Por último, todas as personagens e seus discursos são objetos da relação do autor (e do discurso do autor). Entretanto, os planos dos discursos das personagens e do discurso do autor podem cruzar-se, isto é, entre eles são possíveis relações dialógicas [...] (BAKHTIN, [1975], 2016, p. 90).

Desse modo, pode-se afirmar que a voz do autor-criador é uma segunda voz, um elemento estético-formal imanente à obra e que, por sua vez, seu discurso é um ato de apropriação refratada de uma voz social qualquer que ordena um todo artístico. E sobre ambos, autor-pessoa e autor-criador, recaem reflexos de outras vozes, que entram no campo das relações dialógicas, e neles entra a voz do próprio autor como enunciador.

Conforme Bakhtin ([1975], 2016, p. 89), “[...] o autor de uma obra literária (romance) cria uma obra (enunciado) discursiva única e integral. Mas ele cria a partir de enunciados heterogêneos, como que alheios”. Embora o autor seja o produtor do enunciado, o sujeito que articula linguisticamente/esteticamente as ideias, os sentidos e se posiciona ideologicamente, Bakhtin entendia que o autor não controla o sentido que sua produção pode suscitar. Por tais razões, no

próximo subcapítulo abordaremos a teoria da estética da recepção, para compreender de que forma o leitor atribui sentidos no ato da leitura, pois o papel do leitor é a de compreender e interpretar o discurso literário.

Apesar de Bakhtin enxergar no autor dois entes (autor-pessoa e autor-criador), os quais não são o mesmo, há um fator que se sobrepõe: a seleção das palavras para compor a obra, o enunciado, é selecionado em primeiro lugar pelo contexto da vida social do enunciador, impregnadas de julgamento de valor. Dessa forma, o enunciador adquire suas palavras e aprende a entoá-las ao longo de sua vida no contato com o meio ambiente, com o exterior, com as vozes alheias. Por todas essas razões, podemos pensar que o enunciador, no ato da criação, cria com estilo individual ainda que com base em um código linguístico comum a muitos; que, portanto, mesmo utilizando palavras e entonações aprendidas do universo humano em que vive ou viveu, ele consegue engendrâ-las em um estilo próprio no ato da criação. Esse estilo narrativo, por sua vez, é produto de sua vida social, que se manifesta nos atos e no mundo dos personagens.

Ao procurar compreender a relação entre material, forma e conteúdo na expressão artística, Bakhtin ([1975], 2016) menciona que o autor, no ato da criação, é orientado pelo conteúdo (pela tensão ético-cognitiva do herói em sua vida), ao qual ele dá forma e acabamento por meio de um material determinado – a linguagem verbal. Para Bakhtin, a forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, pois ela depende de dois aspectos: de um lado, do próprio conteúdo e, de outro, das particularidades do material e da relação que este implica.

Segundo Bakhtin ([1975], 2016), a fala, as condições de comunicação e as estruturas sociais estão indissoluvelmente ligadas. E o conteúdo e o seu sentido (tema) exprimem essa estrutura axiológica. E a relação do autor com a língua é um reflexo impresso no dado material pelo estilo artístico, e esse estilo artístico não trabalha com a linguagem verbal, mas, sim, com os componentes do mundo da vida. E são esses componentes axiológicos, imanentes na obra, que definem o conjunto dos procedimentos de formação e de acabamento do homem e de seu mundo; esse estilo determina também a relação com o material, com a palavra:

Chamamos estilo à unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao mundo e pelos

recursos determinados por esse procedimento, empregados para elaborar e adaptar um material. (BAKHTIN, 1997, p. 220).

Vale refletir sobre a realidade estética na qual o autor insere a forma e a imagem do herói, pois o herói não é criado do nada pelo autor; ele é preexistente – "pré-existente" –, possui uma forma artística que corresponde, conforme Bakhtin, a um "dado homem-outro". As características do herói são familiares para o homem. Nesse sentido, a forma e o acabamento dado ao herói e ao seu mundo são preexistentes, porém é o autor quem determina que características lhe convém inculcar, isso baseado em sua vivência social. Bakhtin menciona que essa realidade do herói tendo recebido forma, toma seu lugar na obra como algo já constituído.

Ainda, segundo Bakhtin ([1975], 2016, p. 213), "Devemos sentir na obra a resistência da realidade do acontecer da existência. [...] quando não desemboca nos valores dos acontecimentos do mundo, temos uma obra inventada e carente de força artística de convicção". Em outras palavras, significa que por trás do acabamento e da forma artística deve-se sentir o significado da criação, a beleza, o valor. É, portanto, a verossimilhança que confere seriedade à obra.

Nesse sentido, o autor-criador cria combinações literárias a partir de elementos literários (dialógicos) onde seus valores axiológicos, aprendidos ao longo de sua realidade, se tornam elementos recriadores para compor a obra na forma de resistência ético-cognitiva do herói e de seu mundo. Nesse caso, são as formas da visão artística que determinam os processos literários; formas nas quais o leitor é solicitado a "sentir" o ato criador através dos limites do seu contexto axiológico, sendo a literatura entendida como uma realidade material.

Pode-se dizer que o leitor, em sua contemplação artística, é dirigido e guiado pelo ato criador (herói). E é nessa proximidade que ocorre a inter-relação entre autor, obra e leitor. Cabe deduzir, portanto, que autor, herói e leitor, em tese, devem ser compreendidos como entidades da própria percepção de uma obra artística, como constitutivos essenciais dela. Os frutos desse processo nos levam a pensar que autor, leitor e obra são participantes constantes da comunicação do evento artístico.

É possível observar que uma obra de arte é resultado de uma elaboração única, exclusiva de quem a fez, seja um artista consagrado ou não e no ato criador trás discursos (repertórios) de outros. O mais importante, ora, é observar



que tanto a produção artística quanto a leitura dessa criação carregam todas as referências pessoais e culturais presentes nos autores e nos leitores.

Cabe aqui uma discussão referente às variantes discursivas que podem ser expressas na transmissão de outrem, entrelaçado aos apontamentos de Bakhtin, sobre os participantes da enunciação: autor, leitor e obra. Trazemos a baila o ensaio sobre o “discurso direto, discurso indireto e suas variantes”, que compõe a obra “Marxismo e Filosofia da Linguagem” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006). Na qual aborda a importância dos esquemas linguísticos envolvidos na estruturação do discurso, envolvendo os tipos: direto, indireto e direto livre, bem como suas variantes que servem para a transmissão das enunciações de outrem.

Em seus estudos, Bakhtin menciona que “[...] as fronteiras dos discursos se encontram nas variantes da gramática e da estilística [...]” (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p.158) e demonstra quão importante são as citações para a interpretação discursiva e para a construção dos efeitos de sentido, preocupa-se, basicamente, com a sintaxe e a estilística.

Bakhtin (2006, p. 164) resume suas concepções sobre a citação indireta dizendo que é possível adotar duas direções ao construir o discurso indireto: a) admitir a enunciação de outrem como tomada de posição com o conteúdo semântico por parte do falante; ou b) apreender e transmitir de forma analítica a enunciação de outrem, como expressão que caracteriza não somente o objeto do discurso, de menor importância, mas ainda o próprio sujeito, isto é a maneira de falar (individual, tipológica ou ambas), seu estado de espírito, expressão ou não do conteúdo, mas nas formas do discurso, bem como a escolha da ordem das palavras, a entonação expressiva, sua capacidade ou incapacidade de expressar-se bem.

Esses dois objetos de análise da transmissão indireta são profunda e fundamentalmente diferentes. Num caso, o sentido é decomposto em constituintes semânticos, em elementos objetivos; no outro, a própria enunciação, enquanto tal, é analisada em níveis linguístico-estilísticos. A segunda tendência, levada ao seu extremo lógico, corresponderia a uma análise linguística técnica do estilo. Entretanto, simultaneamente com o que poderia parecer uma análise estilística, opera-se também, nesse tipo de transmissão indireta, uma análise objetiva do discurso de outrem; disso resulta, portanto, uma decomposição analítica do sentido objetivo do mesmo modo que da sua forma de representação verbal. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p.164).

Em relação a essas variantes, Bakhtin, destaca que a primeira forma

diagnóstica o plano do conteúdo e a denomina “discurso indireto analisador do conteúdo” enquanto a segunda, referente ao plano da expressão de outrem, qualifica como “discurso indireto analisador da expressão”.

Conforme Bakhtin (2006, p. 164) a variante analisadora do conteúdo apreende a enunciação de outrem no plano temático, limita-se a significação temática, neste caso, é necessária a compreensão da posição semântica do falante, que são integrados no contexto narrativo como uma característica formulada pelo autor, abrange possibilidades às tendências a replica e ao comentário no contexto narrativo. Em relação a está variante Bakhtin ainda menciona que:

[...] só pode desenvolver-se de maneira razoavelmente ampla e substancial num contexto enunciador suficientemente racional e dogmático, no qual, de qualquer forma, se manifesta um forte interesse pelo conteúdo semântico, e onde o autor afirma através de suas próprias palavras, com sua própria personalidade, uma posição de forte conteúdo semântico. (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p.165).

Já a variante analisadora da expressão está integrada na construção indireta de outrem, conforme Bakhtin (2006) na maneira de dizer do discurso que caracterizam a configuração subjetiva e estilística enquanto expressão e são claramente percebidas, pois são postas entre aspas, e segundo Bakhtin (2006, p.166) “sofrem um estranhamento” que ocorrem justamente na direção que convém às necessidades do autor/orador. Neste caso, elas passam a ter um novo relevo, outra colocação e servindo para o autor exprimem a sua ironia, humor, insatisfação e desconfiança de outrem.

Há uma terceira variante do discurso indireto, Bakhtin (2006) a denomina “impressionista”, e se encontra no meio das outras duas variantes, é usada para transmitir o discurso interior, os pensamentos e sentimentos dos personagens. Nesta variante as palavras e o modo de dizer se organizam claramente na mente do herói, é possível perceber com nitidez, por exemplo, a ironia do autor e a atividade empregada para organizar e abreviar o conteúdo (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p.169).

Ao resumir suas concepções sobre o discurso direto (BAKHTIN, 2006, p. 169) atem-se, principalmente a duas variantes “o discurso narrativo” e o “discurso citado”. Este primeiro caracteriza-se pela imposição do autor, pode ser chamado de “discurso direto preparador” ele emerge do indireto. Os temas básicos são

antecipados pelo contexto e pintados pela entonação do autor, neste caso a narrativa é conduzida pelo autor dentro dos limites do horizonte dos personagens. Já a segunda variante, destaca-se sobre uma perspectiva que pertence metade ao autor e metade ao herói. Entretanto, fica claro a infiltração do autor pelas entonações, esse discurso é acompanhado por um enfraquecimento da objetividade do contexto narrativo.

O discurso direto livre é uma tendência mais bem elaborada, Bakhtin (2006) consagra um capítulo somente para explicar suas variantes. A principal analisada é a variante do “discurso direto retórico” que conforme Bakhtin (2006, p. 174) situa-se entre a fronteira do discurso narrativo e do discurso citado, pode ser interpretada como uma pergunta ou exclamação por parte do autor e ao mesmo tempo da personagem dirigida a si.

O discurso indireto livre, segmento do discurso direto livre, supõe um paralelismo de entonações, conforme Bakhtin (2006, p. 176) nela “a narrativa é construída na tonalidade do herói, o discurso do herói na tonalidade do autor”. Nesse sentido a característica mencionada por Bakhtin é a de que o discurso contenha apostrofe na segunda pessoa que acentua do autor com o herói do ponto estilístico e semântico.

Sendo assim, o narrador ao adotar uma ou outra forma, abre múltiplas possibilidades semânticas pragmático-interpretativas e por extensão, seja ele leitor ou ouvinte. Por fim em seus estudos, ao concluir a tipologias das citações de outrem, registra variantes discursivas e encerra suas reflexões expondo a necessidade de se atentar para a mais importante de todas as variantes – o discurso direto retórico.

Nós nos interessamos, até o momento, apenas pelas variantes com duplo sentido, com duas faces, do discurso direto tal como é utilizado na literatura, e por isso é que não tocamos numa das suas variantes “lineares” mais importantes: o *discurso direto retórico*. Essa variante de valor persuasivo”, com suas diversas variações, tem grande significação sociológica. Não podemos demorar-nos nessas formas mas vamos dar atenção a algumas manifestações associadas com a retórica (BAKHTIN/VOLOCHINOV, 2006, p.174).

Podemos chegar à conclusão de que a tipologia dos discursos, as formas e suas variantes são evidentes mostras da necessidade da retórica e a possibilidade da sua utilização como objeto de persuasão, bem como as vozes enunciativas delimitarem o estilo adotado pelo autor-pessoa para criar o

enunciado, ou seja, as tipologias discursivas criam efeitos de estilo. Nesse sentido, é possível afirmar que através dos tipos discursivos enunciativos podem-se disfarçar opiniões e sentidos, que pairam no imaginário social (é o que se chama polifonia), ora o narrador pode servir-se dos discursos: direto, indireto e do indireto livre para criar seu ponto de vista, mas representam, também, compromissos com a escolha de palavras, com a adequação sintática e com as formas gramaticais a serem empregadas, tudo envolvido na escrita da fala que se quer reproduzir.

### 2.3 CONTRIBUIÇÕES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A CENTRALIDADE DO LEITOR

Ao dissertar sobre a concepção de gênero de Bakhtin, vimos que o discurso e a construção de sentido são imanentes ao texto. Entende-se, portanto, que a perspectiva teórica bakhtiniana centra as análises literárias somente no texto. Diferentemente, porém, do surgimento da estética da recepção proposta pelo teórico Hans Robert Jauss, a análise literária de texto passa a se construir a partir da maneira como o leitor se aproxima da obra.

Com as fortes ondas de estudos e pesquisas sobre as obras de literatura infantil, juvenil e para jovens adultos, foram surgindo polêmicas sobre o caráter literário desses gêneros literários. Colomer (2003) assegura que, nos anos 1960, em meio a debates sobre literariedade, surgem questões como “[...] que critérios deve-se ter em conta para a crítica e avaliação dos livros destinados a crianças e jovens” (p. 46). Para resolver essa questão, os estudos se distribuíram em dois grupos. O primeiro grupo aplicava os mesmos critérios utilizados da literatura adulta, baseando-se em análises de qualidade literária, avaliando o texto. Já o segundo grupo se propunha a avaliar o êxito dos livros entre os destinatários, reivindicando uma avaliação a partir dos livros que agradavam os leitores crianças e adolescentes, ou seja, consideravam o leitor, e esse instrumento de análise foi possível graças aos estudos teóricos advindos da estética da recepção.

Colomer (2003) lembra que até certo ponto a crítica se inclinava por escolher livros de “qualidade”, mas lentamente surgiu o reconhecimento da

importância de incluir o “destinatário”, leitor, na avaliação dos textos, e essa forma de análise foi considerada a mais relevante, isso por julgar que a “[...] análise empírica parecia destinada a dar livros apenas para entreter” (p. 47). Extraía-se do texto apenas seu significado, e o leitor era aquele que recebia, reconhecia e traduzia o sentido do texto. Já a perspectiva oriunda da estética da recepção afirmava que é o leitor que atribui um significado ao texto e então o leitor é visto como o principal sujeito no processo da leitura. É a partir dessa perspectiva que foram sendo definidos, ao longo das épocas, os traços específicos da literatura para jovens.

É certo que toda obra de arte é uma forma sensível que chega a cada um pela criação de formas simbólicas: “Os significados literários são frequentemente emotivos ou impressionistas, tanto conotativos como denotativos; e, assim, os significados literários são quem os leitores são” (HUNT, 2010, p. 106). A linguagem da arte propõe um diálogo de sensibilidade, uma conversa prazerosa entre os leitores e as formas de imaginação e o sentimento que ela oferece.

O fato é que toda produção artística ou literária é o resultado de uma elaboração sócio-cultural que revela quem a criou, e é o leitor quem completa sua existência, também com a sua visão de mundo e repertório. Quando se entra em contato com os livros, mais se aprofunda o conhecimento, enriquecendo seu repertório, conhecendo atores/artistas, e se tem acesso à compreensão da produção estética da humanidade e suas muitas culturas.

Cabe apontar ainda que, quando se aprecia uma obra, cada ser humano a ressignifica, a atualiza e produz interpretações de acordo com sua sensibilidade. Essa interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma sintonia, um encontro entre os infinitos pontos de vista e a perspectiva pessoal de quem lê, ou seja, a interpretação provoca em cada sujeito emoções e sensações, ressonâncias provocadas pela sutileza da própria linguagem.

Conclui-se que, para uma avaliação da literatura para jovens adultos, faz-se necessário, além da análise focada no texto, uma análise que se centra no leitor, no seu conhecimento prévio, pois uma obra de arte revela o comportamento social e cultural e o sentido é atribuído através do repertório do leitor. Vejamos agora como se define a estética da recepção, quais são as suas características e os seus precursores, além da sua contribuição na compreensão dos leitores, salto importante para análise do *corpus*, uma vez que a estética da recepção ajuda a

compreender o papel do leitor.

## 2.4 CONTRIBUIÇÕES DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO NA COMPREENSÃO DO PAPEL DO LEITOR

A perspectiva da valorização da figura do leitor como instância responsável por atribuir sentido àquilo que lê tem origem ainda na segunda metade do século XX, quando críticos passaram a observar a importância do leitor no contexto da literatura. Em suma, trata-se de vislumbrar uma estética fundada na experiência do leitor, daí a denominação de estética da recepção.

Efetivamente, a relação entre texto e leitor e a noção de sujeito começaram a ser discutidas a partir da década de 1960, momento em que surgem teorias que reivindicam a participação do leitor para a compreensão do texto (LIMA, 1979). Os anos seguintes reservaram à estética da recepção um êxito inesperado com os pressupostos teóricos apresentados por Hans Robert Jauss, em 1967, na Universidade de Konstanz, Alemanha, numa conferência com o tema - O que é e com que fim se estuda a história da literatura? Nela Jauss revelou sua intenção de criticar a forma como a teoria literária abordava a história da literatura.

Conforme verificado, Hans Robert Jauss propõe uma mudança metodológica a respeito das abordagens interpretativas de obras artísticas, sugerindo que o foco central da interpretação textual recaísse sobre o leitor e seus processos de recepção, recuperando a imagem do leitor como um produtor de interpretações e significações, ou seja, a experiência do leitor que pertence a um dado tempo e a dado espaço, que sofre influências culturais e sócio-históricas.

E preciso ainda, destacar que a pesquisadora Regina Zilberman (2004) menciona que a década de 1960 caracterizou-se por transformações que afetaram a vida universitária devido às investigações literárias, e em particular a sociedade ocidental, uma vez que o jovem passa a constituir uma força política até então desconhecida. Conforme Zilberman (2004) os padrões inusitados dos jovens movidos por revolta e inconformismo acabaram por mudar seu comportamento e assim conferindo direções singulares para a vida cultural.

Vale destacar que para Zilberman (2004, p. 9) “[...] a universidade foi uma das instituições mais atingidas, pois a revolta começou dentro dos muros, entre os estudantes [...]” os resultados desse quadro mostram que os cursos foram questionados a fundo e novas propostas curriculares para a educação superior emergiram, e a proposta de Jauss abriu um novo ano acadêmico. Conforme explica Zilberman (2004) a pesquisa de Jauss levou a um questionamento dos métodos que consideravam a análise de um texto literário e que estavam ligados a padrões herdados do “idealismo ou do positivismo do século XIX” (p.9).

Nesse caso, a estética da recepção muda o foco do texto quanto estrutura imutável e passa ao leitor. E para Jauss (*Apud* LIMA, 1979), a concepção de leitor se baseia em uma característica essencial: “no horizonte de expectativa”. Esse horizonte de expectativa é uma soma de experiências sociais acumuladas com os códigos vigentes de uma determinada obra. O teórico relata que a função social estará realizada quando a experiência do leitor adentrar o horizonte de expectativa de sua vida prática, pré-formando seu conhecimento de mundo e, assim, retroagindo sobre seu comportamento social.

Desse modo fica evidente que o modelo de leitor proposto por Jauss é o de um leitor específico, com habilidades leitoras refinadas. Um leitor “modelo” necessita de um sistema prévio de referências, uma enciclopédia, que abarca desde linguagem, conhecimento de gênero, de temática, estética, entre outros aspectos sociais e históricos.

Outro importante teórico da estética da recepção, Wolfgang Iser (1999), contemporâneo de Jauss, preocupava-se em entender como se dá o efeito em cada obra de arte nos leitores. O estudioso analisa os princípios da estética da recepção e concepção teórica de Jauss em sua obra intitulada “O ato da leitura uma teoria do efeito estético” e, com isso, analisa os efeitos do ato da leitura, ou seja, os efeitos da leitura de uma obra literária provocados por ela no leitor.

A abordagem teórica de Iser (1999) sobre o ato da leitura caracteriza-se pela existência dos lugares indeterminados ou lugares vazios. Iser (1999) cita o pai da estética da recepção – Ingarden –, que, por sua vez, conceitua dois tipos de lugares indeterminados: a) os objetos reais e b) os objetos ideais, isso no intuito de descrever a maneira específica como a obra de arte é dada ao sujeito. De acordo com a sua concepção, os objetos reais podem ser aprendidos, enquanto os objetos ideais precisam ser desenvolvidos e daí resulta uma

constituição esquemática apresentada na obra de arte.

Já o “não-dito” ou “lugar vazio” do texto são as cenas aparentemente triviais e os lugares vazios de diálogos, cuja finalidade é incentivar o leitor a ocupar as lacunas com suas próprias projeções. Nesse caso, o “não-dito” estimula os atos de construção de sentido vindos do próprio leitor. Para Iser (1999, p. 106), “[...] o lugar vazio são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor. [...] quando isso acontece, inicia-se a atividade de construção do leitor”. Com base nesse ponto, é possível observar que, já que o texto é passível de preenchimento, então o leitor, no ato da leitura, cria algo novo a partir de sua própria construção, individualizada por sua própria identificação pessoal com a narrativa.

O leitor, no ato da leitura, sofre uma transformação, que é efetivada pelo texto. Por exemplo, o leitor pode obter experiências que modifiquem seu ponto de vista. Pode também obter prazer estético ou apenas “entretenimento” para aproveitar o ócio, passar o tempo, pois uma obra literária pode levar o leitor a um universo paralelo em que possa refletir e relaxar, descontrair e, depois, voltar ao seu mundo real sem que haja qualquer maior relevância em sua percepção do mundo ou, ao contrário, pode voltar com uma nova postura influenciada pela leitura e pela compreensão do texto.

É preciso lembrar, ainda, que Iser (*Apud* LIMA, 2002) em seus estudos aponta que o texto literário se caracteriza pelo seu caráter ficcional, não no sentido de mentira, oposto ao real, mas como um meio de caminho. O fictício para Iser (*Apud* LIMA, 2002) é construído com elementos extraídos do discurso real, e quando reestruturado possibilita o imaginário. Ou seja, o texto ficcional é composto por fragmentos dos acontecimentos do cotidiano, da realidade o que possibilita a imaginação, a manifestação do imaginário. Nesse caso o imaginário é um espaço aberto que sem indicar limites permite a invenção do possível como um caminho para outra realidade. Na composição deste texto ficcional, o autor escolhe sem regras claras os elementos que o abarcarão.

É indiscutível que essa seleção produz discursos que alteram a percepção do leitor, ora real ora fictícia. Conforme Iser (*Apud* LIMA, 2002) através do ato de fingir a realidade é repetida no texto e transformada em signo configurando o imaginário, e para tal, o leitor precisa se dar conta do jogo do texto. Nesse momento o leitor vive uma experiência, pois ao penetrar no imaginário do texto,



conhece os sentidos, capta os significados da “realidade imaginária” e assim o texto literário estabelece um pacto com o leitor. Em outras palavras, autor e leitor estabelecem um contrato dado que o leitor vive a realidade estabelecida pelo texto, mas sabe que possui um limite, ao fechar o livro ela desaparece.

Nas palavras de Stierle (*Apud* Lima, 1979):

A recepção da ficção como ilusão é uma etapa primária da recepção, que pode reivindicar para si um direito relativo próprio. Seu objetivo é, empregando-se um termo reatualizável da estética, [...] que está ligado à eficácia da ilusão e que coloca o leitor em uma perspectiva específica de identificação. [...] Ela encontra, sobretudo, nos contos infantis, a concretização da experiência elementar e pré-conceituais de angústia, de esperança, de felicidade, e desgraça, do mistério e do apavoramento. (p. 133)

Nesse sentido, é possível pensar que o caráter formal do texto ficcional é determinado pela qualidade que ela possuiu de representar e de ordenar as formas possíveis de experiências, através da identificação com o protagonista, e a concretização pré-conceitual de angústia, esperança, entre outros; exigindo que o leitor participe mais ativamente na construção de sentidos, e assim o texto propõe um contrato de leitura, um pacto subentendido à forma de ler, que atua sobre o repertório do leitor.

Ao investigar as artimanhas que o narrador utiliza para seduzir o leitor e estabelecer o contrato narrativo ou ‘pacto narrativo’, (na sequência usaremos contrato narrativo) no romance, Peron e Rodrigues (2017), destaca que para obter o efeito narrativo o narrador conduz o leitor pelas mãos, nesse sentido, o narrador utiliza-se de vários recursos tais como:

Recapitulação para manter o espectador atento, promessa de contar a história, [...] estreitamento da cumplicidade, sendo o leitor uma figura para quem se conta um segredo, cuja técnica funcionava como se o narrador estivesse a dizer que o cliente tem sempre razão. (PERON e RODRIGUES, 2017, p. 87).

Não é difícil entender que o contrato narrativo depende do narrador e da forma como ele manipula o discurso. Para Peron e Rodrigues (2017) o narrador é o verdadeiro arquiteto e executor de uma obra. É ele quem escolhe os personagens o espaço, o tempo, a temática a ordem narrativa, “escolhas que transmitem uma série de valores ao leitor” (p. 89). E assim fica evidente que ao passo que o narrador costura o texto utilizando uma série de estratégias, estabelece relações com o leitor e assim constrói o contrato narrativo, e é o leitor

quem preenche os espaços vazios do texto.

Os princípios da estética da recepção, como pode ser observado, estão presentes tanto nas teorias de Jauss (*Apud* LIMA, 1979) como nos estudos de Iser (1999). E ambas as teorias se assemelham e se completam. Jauss fundamenta sua teoria na metodologia para uma história literária baseada no leitor, como já fora mencionado, na qual os textos literários e a arte se convertem em um processo histórico quando intervêm na experiência daqueles que a recebem, disfrutam e julgam a obra. Iser analisa o efeito estético da leitura de uma obra literária e sua provocação no leitor, bem como a composição do texto ficcional e a forma com que o leitor estabelece o contrato narrativo. Aportes teóricos que conduzem à construção de sentido.

Para a estética da recepção, o leitor é o pivô central, porém o texto permite inter-relação entre autor-texto-leitor e essa inter-relação conduz a uma dinâmica final, que é o resultado do jogo. Isso ocorre de tal forma que uma interpretação possível é que a captação do significado da obra pode ser o resultado de um jogo textual diferente para cada leitor. Nesse caso, o texto é um tabuleiro que precisa ser explorado de modo a incitar o leitor a imaginar e a interpretar as jogadas, conforme declara:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. Pois não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. (ISER *Apud* LIMA, 2002, p. 107).

O campo é o mesmo, mas os “jogadores” leitores são diferentes e, portanto, cada um tem uma experiência com a leitura. O jogo é diferente devido à forma como cada qual recria, de acordo com suas vivências, a história em seu imaginário, e a transmite ao seu mundo real.

Por todas essas razões é possível pensar que a recepção que cada um faz através dos sentidos, percepção, imaginação, intuição e intelecto não é, portanto, passiva; o leitor não é um mero receptáculo de informações, influências, conhecimentos, etc. Na verdade, cada um seleciona o que o toca, uma vez que o

texto é um espaço vazio a ser completado; o leitor complementa os espaços vazios com seu repertório e é nesse jogo dialógico entre autor-texto-leitor que se formam as representações pelo leitor.

É possível perceber uma aproximação das abordagens teóricas de Bakhtin (1997) com a estética da recepção, pois Bakhtin entendia o texto como uma fonte para o pensamento, e ainda, em seu ensaio “O autor e o herói na atividade estética” (BAKHTIN, 1997) menciona que qualquer discurso é resultado da interação de três participantes: o autor - leitor – protagonista, este último, fio condutor para a interpretação do conteúdo da obra, o problema é que o enunciador não controla o sentido que seu enunciado suscita no enunciatário. Nesse caso, é por meio da recepção, possível saber como a obra será compreendida pelo enunciatário. “A recepção abrange cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ele provocadas” (STIERLE *Apud* LIMA, 1979, p. 121).

Segundo Stierle (*Apud* LIMA, 1979), a estratégia de situar o leitor numa temática e num horizonte de expectativa abre a inesgotável riqueza de significados à sua formação. O texto oferece suporte e oportunidade para que o “receptor” possa entender o modo intuitivo de estar no mundo, em resumo o leitor compreende os signos através da linguagem.

Naturalmente, Zilberman (2004) ao aprofundar sua pesquisa menciona que outros membros da Universidade de Constança, ao lado das teses de Jauss e Iser, elencam as tendências da crítica que lidam com o leitor, enquanto peça importante da teoria. “[...] alude: à retórica, à semiologia e ao estruturalismo, na medida em que se preocupam com o processo de decodificação do texto pelo destinatário.” (ZILBERMAN, 2004, p.15).

Não menos importante que essa consideração, entretanto, é entender que nem sempre o leitor, o processo da leitura ou a experiência estética são considerados elementos centrais para o conhecimento e a interpretação da obra literária. Conforme Zilberman (2004) através de uma gradual aproximação à psicanálise e à hermenêutica, por lidarem com a questão da interpretação; e o campo da sociologia da literatura a qual analisa a interação da obra com o público, são igualmente critérios para melhor delimitar a campo da recepção.

Além do mais, Zilberman (2004) menciona que a catarse apresenta da

Poética de Aristóteles, elemento presente no texto para definir a qualidade de uma obra enquanto experiência vivida pelo sujeito. É um conceito recuperado por Jauss com a finalidade de compreender as relações entre a arte e o espectador.

Apesar de não ser teórica na área da estética recepção, Colomer (2003) também ressalta a importância dos referidos estudos para os livros juvenis, e propriamente ao leitor literário.

[...] o leitor literário compreende as obras segundo a complexidade da sua experiência de vida e da sua experiência literária. [...] o que o leitor traz para o texto é tão importante quanto a contribuição inversa, no sentido em que ele se acomoda à leitura através da mescla de suas experiências literárias e vitais até o momento. Seu próprio conhecimento das analogias que o texto estabelece com o mundo primário e das relações entre o texto e as outras manifestações do mundo da ficção, o levam a estabelecer seu significado próprio e único. (COLOMER, 2003, p. 133).

Com base nesse ponto, é possível pensar que a recepção proporciona uma articulação entre a obra e a realidade, no processo de reconstruir a realidade. É uma maneira de o leitor reconciliar-se com os seus conflitos mediante uma experiência pessoal e subjetiva.

É indiscutível que, no ato da apreciação estética da obra, ocorrem duas circunstâncias: a) ocorre a fruição, individual e única – um exemplo é a emoção – e b) as mudanças sociais e culturais, axiológicas, educativas e literárias que nos últimos anos têm sido intensificadas, pois, quando representadas nas obras literárias, podem favorecer a educação social e cultural mediante narrações ordenadas da interpretação do mundo. E são esses traços que contribuem para a formação do sujeito leitor, por sua estrutura narrativa ser interessante a ele, completando, assim, os espaços vazios (MARTINS, PICOSQUE, GUERRA, 1998).

Desse ângulo, faz sentido pensar que a obra não é meramente uma reprodução dos reflexos dos eventos sociais, ela se comunica com o leitor, passando normas, padrão de atuação por parte do leitor porque a recepção representa um envolvimento intelectual, sensorial e emotivo com a obra, e o leitor tende a identificar as normas, e as transforma em modelo de ação influenciando o leitor, quando veicula normas reproduzindo padrões vigentes.

O objetivo desta parte da dissertação foi compreender o gênero literatura para jovens adultos através dos estudos de Colomer (2003), Zilberman (2004) entre outros e os teóricos Jauss e Iser. Cabe observar que é necessário indagar

as estratégias que os autores utilizam no texto para se aproximar do leitor, e firmar o contrato narrativo, além de o leitor ter de perceber a realidade construída no texto.

### 3 PROBLEMATIZAÇÃO DO OBJETO

#### 3.1 DEFINIÇÕES: DA LITERATURA JUVENIL À LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS

Nesta seção abordamos a definição de literatura infantojuvenil, juvenil e literatura para jovens adultos. Buscamos compreender a evolução histórica de cada gênero literário, pois cada gênero foi produzido a partir de um contexto social. Dessa forma, pretende-se abordar o percurso dos gêneros para mostrar que a literatura para jovens adultos constitui-se, também, como gênero, possui uma estrutura, classificado como um romance. E os nossos principais aportes teóricos para essa conceituação são: Teresa Colomer (2003), Khéde (1986), Coelho (2000) entre outros. E na última subseção se abordará o endereçamento da literatura para jovens adultos, buscando compreender o que se pensa da literatura de massa e de entretenimento e como essa literatura está endereçada ao jovem adulto, tendo por base teórica os estudos de Sodré (1988), Umberto Eco (1994) e (LARSEN apud BOSI, 2009).

Para atingirmos nosso objetivo, buscaremos entender como surgiu a literatura juvenil e quais características que compõe tal gênero e na sequência buscamos definir a literatura para jovens adultos, e a pergunta que se deve fazer neste caso é: Quais são as características desse gênero? Como esse gênero é definido?

A noção de "infância" como uma fase diferenciada das outras fases da vida humana surgiu no século XVII na Europa – isso em termos ocidentais. Ressaltamos dois fatores essenciais para o surgimento dessa noção: o primeiro, com o reconhecimento e a legitimação de que a criança necessitava, para o seu adequado desenvolvimento, de maiores cuidados e de atenção diferenciada em relação ao adulto e, mais tarde, com a incorporação da ideia de que os adultos são os responsáveis pela aprendizagem das novas gerações.

Em suas observações José Gregorin Filho (2011) sustenta que nas sociedades mais antigas, o jovem entrava na vida adulta por meio de enfrentamentos de rituais e competências para o convívio social, uma passagem da puberdade para a vida adulta, e, superadas as tarefas, o jovem estava pronto para assumir sua nova condição social, trabalhar, escolher um companheiro ou

parceira de relacionamento e prosseguir participando na sociedade.

Portanto, a adolescência é uma construção histórica e social, desde a idade antiga se tem o entendimento de uma fase transitória distinta entre a infância e a idade adulta. Conforme Hoppen (2011, p. 19), “A forma como ela é concebida socialmente é que está intimamente ligada a caracterizações culturais e em como cada geração se autodefine – formação da identidade individual e do grupo”. Hoppen (2011) aponta que, até o século XIII, a adolescência continuava a ser confundida com a infância o conceito de adolescência começa a se delinear apenas no século posterior com o conceito de família e dos papéis de seus respectivos membros. A ideia de Juventude, fase que abrange a adolescência, se constitui principalmente a partir da primeira guerra mundial, conforme (REGO *Apud* HOPPEN, 2011).

Após a Primeira Guerra, com o enfrentamento entre os jovens combatentes das frentes de batalha e as velhas gerações das retaguardas, a consciência e a valorização da juventude tomam força, de tal forma que a noção de adolescência aí incluída afirma-se e se expande, empurrando a infância para trás e a maturidade para frente. Nada mais a interromperia, nem o casamento. Passamos de uma época sem adolescência a outra em que esta é a idade favorita. Muitos desejam chegar a ela cedo e nela permanecer por muito tempo (p. 20).

Para Gregorin Filho (2011), a literatura para jovens misturava-se a infantil até o século XIX é a partir dessa data que a literatura juvenil passa a ser sistematizada na Europa, expandindo o gênero. E para entender o percurso histórico da literatura juvenil é necessário compreender o contexto sócio-histórico no qual ela está inserida.

Durante o século XVIII, ao conquistar um poder político e uma crescente capacidade econômica, a classe burguesa europeia passou a impor os seus valores e a sua cultura, e no centro está uma ênfase especial dada à criação e à educação das crianças e dos adolescentes. Emergiu, assim, o fenômeno da idealização da criança e da infância, e sua existência não pode ser compreendida sem que seja vinculada à nova posição que ocupa a burguesia da sociedade europeia na época.

Para Khénde (1986), a infância tornou-se, a partir dessa época, um dos eixos em torno do qual a burguesia se organizou. Com isso, se fez necessária a organização concomitante de instituições e de produtos culturais que não apenas divulgassem as novas propostas, mas que condicionassem as crianças ao novo

papel a ser desempenhado, pois, ocorreu ao mesmo tempo uma reformulação dos conceitos de família, de vida privada e de lugares sociais para os homens e para as mulheres, o que fez com que a literatura infantil se tornasse pedagogizante e mais tarde adquiriu outras funções como a de emocionar, gerar admiração pelo belo, estética, ludicidade – para relaxamento. Nesse caso, a concepção de infância e de juventude permitiu a criação de uma literatura específica para crianças e para jovens.

Conforme Khéde (1986), este fator exigiu da crítica que formulasse meios de refletir aspectos educacionais e literários, pensando no gênero literário e no período histórico, para consolidar os estudos literários sobre livros infantis e juvenis, assunto que ganhou maior força no século XVIII, com o pensamento iluminista, que se estendeu até o século XX.

Depois da Segunda Guerra Mundial, pesquisas no campo da formação do leitor literário começaram a se desenvolver devido à crescente alfabetização do mundo ocidental, a progressiva ampliação da escolaridade e um período de vida cada vez mais prolongado, ou seja, a expectativa de vida aumentou, estabelecendo novos padrões. No pós-guerra, no mundo civilizado, aconteceram muitas alterações, em especial mudanças no mundo do trabalho, pois as atividades até então exigiam árdua mão de obra, tendo, daí para frente passado a ser desenvolvidas por meio de produção industrial, conforme Colomer (2003) e Coelho (2000).

Para a pesquisadora catalã Teresa Colomer (2003), a partir dessas mudanças, os livros infantis e juvenis passaram a ser objeto de atenção e de polêmica. Colomer aponta que, nos anos 1960, ocorreu uma etapa sem precedentes de desenvolvimento econômico e cultural na sociedade ocidental, a qual se converteu, definitivamente, numa sociedade pós-industrial. Com todas essas mudanças, seria normal que surgisse uma nova visão de mundo, bem como, uma nova visão em relação à infância e à adolescência – fatores que ampliaram os debates em torno do gênero literário.

O desenvolvimento pós-industrial aumentou a demanda por variadas formas de literatura e proporcionou à indústria editorial um aumento da oferta de seus produtos, juntamente com a aparição de instâncias dedicadas ao incentivo da leitura pelo governo. Esses dois fatores permitiram que crianças e adolescentes entrassem em contato com a literatura infantil e juvenil. Como



resultado, as pesquisas e os estudos em relação à formação literária e análises críticas, vêm desenvolvendo-se até os dias atuais (COLOMER, 2003).

Colomer (2003) menciona que foi na classe média que se gestaram os valores sociais que caracterizam as sociedades atuais. A principal mudança ocorreu no âmbito dos valores morais, éticos e familiares, que afetaram o modo de vida, baseando-se principalmente no consumismo. Nesse sentido é possível perceber que nessa época que se define o sujeito leitor que está associado ao consumismo (sujeito capitalista a moral individual) e as transformações que a sociedade enfrentou de analfabeta à alfabetizada e letrada geraram uma comunidade leitora. E os livros passarão a serem pensados e produzidos para os grupos como, crianças, adolescentes, mulheres, adultos entre outros.

Desde que as crianças e os jovens assumiram um lugar de destaque no contexto social, pois a sociedade passou a considerar a infância como um período especial na vida do indivíduo, várias áreas do conhecimento – como a psicologia, a pedagogia e linguística, entre outros – demonstraram que a criança é diferente do adulto em muitos aspectos. A partir desses estudos, a literatura infantil e a literatura juvenil foram se constituindo como uma área legítima da ciência. Colomer (2003) cita que:

Neste período as diferentes disciplinas de seu quadro de referências – psicologia, teoria literária, sociologia, didática, etc. – realizaram importantes avanços teóricos, que oferecem a possibilidade de utilizar métodos de análise dos livros infantis que não se prendem a uma ou a outra disciplina, mas supõem sua inter-relação. O estudo da literatura para a infância e a adolescência se propõe a descrever a relação entre os textos, os leitores e as funções educativas, culturais e literárias deste fenômeno. (COLOMER, 2003, p. 142).

Nos anos 1970, em meio a uma série de debates em torno da literatura destinada a crianças e a jovens, questões como com que critérios se deveriam avaliar os livros, foram consideradas. Conforme Coelho (2000), ainda, em meio aos diálogos, dois debates foram realizados: o primeiro em relação à função literária e o outro em relação à função educativa das obras infantis e juvenis.

Vale ressaltar que nessa época, ainda, a literatura infantojuvenil ocupava um lugar periférico nos sistemas literários nacionais, ao lado da literatura policial, escrita por mulheres e a literatura produzida por uma minoria e nessa medida, durante um longo período a literatura infantojuvenil não mereceu especial atenção. Por isso o gênero foi considerado polêmico e complexo, por implicar o surgimento

de uma produção que estabelece limites entre a cultura de massa e a ficção. Possui características próprias difíceis de classificar, já que pende muitas vezes ora para a literatura infantil ora para a juvenil. Considera-se a faixa etária do pré-adolescente. Para Khéde (1986, p. 11) é “[...] um gênero que se articula na dinâmica de um novo público e de uma nova forma de linguagem”.

Antes da década de 70 a literatura infantojuvenil carregava marcas de um gênero que foi pensado partindo da necessidade histórica da revisão de como lhe foi imposto o ato de ler. Khéde (1986) menciona que este gênero por ter nascido sob o signo da sociedade burguesa, via na criança e no adolescente uma forma de consolidação da norma familiar, em consequência, o discurso é um autoritarismo presente sob forma pedagógica, lúdica e moralista, nesse sentido a principal característica deste gênero foi o reconhecimento da autoridade como força essencial da prática social.

Como houve uma alteração dos paradigmas sociais, como: mudança nas classes sociais, novos critérios de conduta social, evolução da tecnologia e das formas de trabalho, e principalmente novas formas de organização familiar, a literatura se torna um conforto, um lugar onde os problemas são resolvidos. Sendo considerado um guia para tais problemas, para que os leitores compreendessem e aceitassem essa situação de vida moderna, a literatura passa a ter, então, uma função integradora na formação infantil e juvenil, em seu processo de aprendizagem, devido as contribuições da psicolinguística que abrangem o lúdico e a socialização da criança.

Quando à discussão referente a este gênero literatura infantojuvenil ganhou força nos anos seguintes, coube o seguinte questionamento: “qual é o lugar do leitor” (KHÉDE 1986, p. 10). Os autores da literatura infantojuvenil conscientizaram-se das peculiaridades dessa produção e buscaram meios de não mais repetir as formulações autoritárias dos textos precursores, mas segundo Khéde (1986) não deixaram de tematizar o autoritarismo, em geral fazem projeções das expectativas que a sociedade adulta produz na criança e no adolescente. Já na década de 1990, outros apontamentos foram delineados como: a capacidade de fomentar a competência leitura dos pré-adolescentes e adolescentes.

Conforme aponta Lancini *in*: Grazioli (2019), em relação às mudanças de paradigmas referentes ao processo criativo nas obras de arte, hoje, os escritores

de literatura infantojuvenil prezam mais pela compreensão imagética, como as brincadeiras contagiantes, os passatempos e divertimentos, as músicas, tudo o que possa ser adicionado ao texto. Ainda, Lancini *in*: Grazioli (2019) afirma que o texto literário infantojuvenil necessita auxiliar na construção do próprio eu. Nesse sentido é possível pensar que a literatura infantojuvenil caracterizasse, também, por possuir signos mais fáceis do leitor decodificar.

Portanto, os livros mostravam a intenção clara de se dirigirem às crianças e aos jovens com o intuito a princípio de educar e moralizar e mais tarde com os avanços da crítica literárias e as teorias da estética da recepção de provocar emoções, estranhamento no sentido de que desestabilizar o leitor, sensibilizar provocar sensações como: ira, angústia, amor e felicidade. Para Colomer (2003), a literatura infantil e literatura juvenil possuem um propósito de fazer as crianças e os jovens encararem seus problemas, e exerce uma função educativa através do conhecimento de todo tipo de conflitos. Ao mesmo tempo, as obras oferecem instrumentos capazes de superá-los, bem como oferecem prazer estético e aguçam a imaginação.

Colomer (2003) afirma que as obras juvenis, a princípio, saíram da literatura adulta para se incorporarem a literatura juvenil, como por exemplo, “As viagens de Gulliver”, “Senhor das Moscas” entre outros: “[...] através de um processo de absorção das características” (p. 235). Mediante essa absorção, os traços da literatura adulta foram se combinando com outros modelos literários, como: a aventura, diário de bordo, novelas triviais, solidificando e enraizando-se no gênero literário por um processo de hibridismo, ou seja, acoplando vários gêneros, por exemplo: romance mais aventura, ou romance mais lendas, mais mitos, entre outros, até adquirir características próprias.

Uma forte característica da literatura juvenil, segundo Colomer (2003), são as novelas que se centram no protagonismo de um adolescente, nas quais os leitores acabam estabelecendo seu pacto com a leitura, ou “pacto ficcional” com a narrativa. O leitor compra a história e prossegue a leitura até o final, conduzido pela identificação. Nesse caso, as obras (juvenis) centram-se no destinatário, “[...] com uma forte temática adolescente” (COLOMER, 2003, p. 149).

Temáticas em torno do contexto social foram surgindo, como violência devida ao período ditatorial na América-Latina, desigualdade social entre outras, ou seja, são obras que retratam a realidade. E desde as pesquisas e os debates

que se ampliaram em torno do gênero nos últimos cinquenta anos, surgiam gêneros que melhor se adequaram à faixa etária da adolescência, como: a ficção científica, a épica, a fantasia, o sobrenatural, enfim, houve uma transgressão das fronteiras de gêneros literários que se juntaram à literatura juvenil.

Os debates realizados em relação à literatura juvenil levaram a questionamentos sobre a recepção das obras e sobre a literariedade, ou qualidade da obra, visto que, a literatura tem um papel relevante na formação do sujeito crítico e reflexivo. É importante, ademais, considerar que a literatura é imprescindível para compreender a dinâmica entre a cultura e a sociedade, para perceber o mecanismo social em seu tempo e espaço, e, principalmente, para saber como agem na construção do sujeito.

Quanto à abordagem relacionada à literatura para jovens adultos, trata-se de um segmento da literatura juvenil e surgiu no final dos anos 1960. Porém ela teve seu *boom* a partir dos fins dos anos 1990 e início do século XXI. O termo "literatura para jovens adultos" se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos da América e no Reino Unido, conforme verificado por Freitas (2005), isso decorreu da influência das próprias concepções recentes de adolescência e de juventude, que se desenvolveram a princípio nos países europeus, onde a literatura para jovens adultos está muito mais desenvolvida do que em outros países.

Essas concepções sobre literatura juvenil e sobre literatura para jovens adultos correspondem a uma construção social, histórica e cultural a qual vêm ganhando espaço e importância - no mundo literário. Uma vez que ocorreu uma transformação de nível global nas últimas décadas, e o jovem adulto obteve um maior espaço no meio social, pois, ele também se tornou um consumidor de arte.

O termo "adulto jovem" foi cunhado pela Associação de Serviços de Bibliotecas para Jovens Adultos durante a década de 1960 para representar a faixa etária de 12 a 18 anos. Novelas da época, como "The Outsiders", de Hinton, ofereceram um realismo contemporâneo maduro dirigido aos adolescentes. O foco na cultura e temas sérios em jovens adultos abriu o caminho para os autores escreverem com mais franqueza sobre questões adolescentes na década de 1970. (STRICKLAND, 2015, p. n.p).

*Young Adults Literature*, traduzindo do inglês, significa "literatura para jovens adultos", expressão para a qual já está consagrada a abreviação YA ou

YA-LIT<sup>1</sup>. Trata-se de um gênero literário destinado, portanto, a jovens adultos. Esse tipo de literatura é definido por várias características, como, por exemplo: i) o protagonista é jovem, ii) o conteúdo enfatiza a experiência e o sofrimento emocional do protagonista e iii) concentra-se em temáticas mais adultas, inadequadas para crianças, considerados temas mais profundos que os infantis, mas muito explicativos para jovens (RYBAKOVA *et al.*, 2016).

A primeira característica do gênero certamente é a de que os protagonistas desses livros são, na maior parte dos casos, jovens que se deparam com as mais extraordinárias dificuldades. Os enredos tanto podem ser fantásticos quanto realistas, mas são centrados, quase sempre, em problemas com os quais a faixa etária pode identificar-se: a adaptação a novos grupos e a novas situações, as dificuldades relacionais, os perigos de substâncias como álcool e drogas, *bullying*, sexualidade, racismo, depressão e morte. São livros sobre problemas sérios escritos de forma simples. Trata-se de uma fórmula que constitui uma das principais tendências literárias do momento (ALVES, 2016).

Após o ano de 1990 surgiu uma variada oferta de sagas, com trilogias, tetralogias, livros com numerosas páginas, tudo movido por seu público específico e crescente. Cita-se o exemplo da saga "Harry Potter" (1997), da escritora Joanne Rowling, que coleciona a série de sete romances, alcançando o ápice da fama com a sequência cinematográfica. Livros que figuram entre os êxitos de vendas, que são muitas vezes considerados de "entretenimento", recebem um grande apreço do público em geral. A literatura para jovens adultos é frequentemente escrita de modo intencional para adolescentes, no entanto, acaba caindo no gosto do público de todas as idades. (STRICKLAND, 2015).

A respeito desta temática, vejamos o entendimento de Noronha (2017):

A obra de JK Rowling abriu também caminho para o gênero Young Adult (YA), ou jovem adulto, caracterizado por obras infantojuvenis com temática mais séria, por vezes ligada a *bullying*, doença, e suicídio – gênero que, na prática, atrai leitores de todas as idades. (NORONHA, 2017, p. n.p).

Apesar das pesquisas sobre esse gênero terem crescido muito nas últimas décadas, ainda existem "pré-conceitos", fundamentados na visão de que a literatura para jovens adultos seja de menor qualidade, sendo, muitas vezes,

---

<sup>1</sup> *Literature Young Adult* abrevia-se YA ou YA-LIT, abreviação YA mais usual em revistas e em periódicos. (VILELA, 2017).

marginalizada. Todavia a grande procura por estas obras pode indicar que a literatura para jovens adultos envolve muito mais que apenas entretenimento, sendo portadora de características que identificam o leitor com a obra.

Paralelamente à mencionada marginalização, a literatura para jovens adultos pode, sim, carregar a marca de representante do seu tempo e espaço, e possuir qualidades como: potencializar reflexões sobre a experiência do destinatário, uma vez que o conteúdo temático pode ser considerado o fio condutor do gênero; ainda, reproduz a linguagem do mundo, pode ser uma obra produtora de sentido, produtora de representação simbólica de objetos e ideias de um determinado momento sócio-histórico vivenciado. Conforme Karen Coats (2010, p. 316)

Esses romances "dialógicos" criam um diálogo vivo entre uma variedade de vozes, estilos e referências intertextuais e alusões que aumentam a riqueza da experiência de leitura permitindo que os leitores compartilhem a produção de significado e encorajando-os a situarem-se dentro dos temas sob consideração.

Gregorin Filho (2011) retoma as ideias de Lopes (1993) e lembra que os textos literários são carregados de vozes e que dialogam com os conflitos sociais:

A estrutura literária, como qualquer outra estrutura ideológica, refrata a sociedade socioeconômica que a gera, mas o faz a seu modo. Ao mesmo tempo, porém, em seu "conteúdo", a literatura reflete e refrata as reflexões e refrações de outras esferas ideológicas (éticas, epistemológicas, doutrinas, políticas, religião, etc.) o que quer dizer que, em seu "conteúdo" a literatura reflete a totalidade do horizonte ideológico de que ela própria é uma parte constituinte. O conteúdo da literatura reflete [...] outras formações ideológicas não artísticas (éticas, epistemológicas, etc.). Mas ao refleti-las, a literatura engendra novas formas, novos signos de intercurso ideológico. E tais signos são obras de arte, que se tornam parte real da existência social que rodeia o homem. Refletindo algo externo a elas, as obras literárias constituem ao mesmo tempo fenômenos singulares. (GREGORIN FILHO, 2011 p. 46).

Por esta perspectiva, os textos literários carregam contextos axiológicos que podem ressignificar os discursos do âmbito social.

O pesquisador estadunidense Jeffrey S. Kaplan (2005), em seu artigo "*Young Adults Literature in the 21st Century: moving beyond traditional constraints and conventions*"<sup>2</sup>, afirma que estamos no princípio de nos reinventar, pois os livros para *Young Adults* – YA estão constantemente em busca do novo e do revelador; livros nos quais a ficção científica, a literatura fantástica e o épico

---

<sup>2</sup> "Literatura de Jovens Adultos no Século 21: deslocando restrições e convenções tradicionais".

narrativo fornecem temáticas e discussões férteis sobre ideologias e valores estabelecidos pela sociedade num mundo em movimento. A literatura para jovens adultos reflete, portanto – como toda expressão artística – a sociedade, a história do nosso presente.

O argumento é que, por meio da construção dos textos destinados a jovens adultos, o leitor pode refletir sobre a formação de sua identidade. Para Kaplan (2005), as temáticas abordadas na YA se camuflam com o fantástico, mas são bem realistas, independentemente de a narrativa ocorrer no tempo presente, no passado ou no futuro. São temáticas de busca pela identidade emocional e reflexão sobre as suas angústias.

Para Niemeier (2006), os adolescentes querem escapar das ansiedades da adolescência através do que ele chama de "devaneios glorificados", isto é, batalhas entre o bem e o mal, mas as obras precisam ofertar mais que refúgios mentais. É preciso levar o jovem adulto a uma jornada que o ensine a viver, transportando o leitor para uma aventura em que os personagens crescem, aprendem e vencem as lutas. Essas obras podem ser, portanto, uma poderosa expressão de descobertas e de esperanças.

Com base nesse ponto, entende-se que a literatura para jovens adultos, da mesma forma que a literatura juvenil ou a literatura em geral, vinculada a determinada prática social, que se impõe ao longo das épocas e na formação do sujeito leitor. E a melhor maneira de compreender esse processo é considerar que a literatura se expressa ou se materializa em gêneros discursivos, expondo as vivências, a ética de nosso tempo.

Por esta perspectiva, a literatura para jovens adultos não pode ser considerada de menor qualidade, pois é um gênero comunicativo, possui estrutura, estilo, e composição e através do conteúdo temático transmite um discurso conforme entendimento do círculo de Bakhtin.

Na sequência, apresenta-se um quadro comparativo entre os três gêneros literários, literatura infantojuvenil, juvenil e para jovens adultos. Neste quadro é possível observar, a data de início de cada período, as principais características de cada gênero e a forma de como os textos foram pensados a luz da crítica literária.

Pelo quadro é possível ainda perceber que após a segunda guerra mundial a estética da recepção tornou-se o método de análise para os textos literários.

**QUADRO 1:** Comparativo dos Gêneros Literários

	<b>LITERATURA INFANTOJUVENIL</b>	<b>LITERATURA JUVENIL</b>	<b>LITETARTURA PARA JOVENS ADULTOS</b>
<b>Surgimento / períodos</b>	<p><b>1-</b> A noção de infância surgiu no <b>séc. XVII</b> na Europa; <b>2-</b> Os fatores essenciais para o surgimento dessa noção são: o primeiro, com o reconhecimento e a legitimação de que a criança necessitava, para o seu adequado desenvolvimento, de maiores cuidados e de atenção diferenciada em relação ao adulto e, mais tarde, com a incorporação da ideia de que os adultos são os responsáveis pela aprendizagem das novas gerações. <b>3-</b> Estudos literários sobre livros infantis e juvenis ganharam maior força no século XVIII, com o pensamento iluminista, que se estendeu até o século XX. <b>4-</b> Década de 1970, a literatura infantojuvenil é considerada periférica. <b>5-</b> Já na década de 1990, outros apontamentos foram delineados como: a capacidade de fomentar a competência leitura dos pré-adolescentes e adolescentes.</p>	<p><b>1-</b> A ideia de Juventude, fase que abrange a adolescência, se constitui principalmente a partir da primeira guerra mundial. <b>2-</b> Depois da Segunda Guerra Mundial, pesquisas no campo da formação do leitor literário começaram a se desenvolver. <b>3-</b> Estudos literários sobre livros infantis e juvenis ganharam maior força no século XVIII, com o pensamento iluminista, que se estendeu até o século XX. <b>4-</b> A sociedade se converte em pós-industrial e na década de 1960 surge uma nova visão de infância e adolescência. <b>5-</b> Desde as pesquisas e os debates que se ampliaram em torno do gênero nos últimos cinquenta anos, surgiam gêneros que melhor se adequaram à faixa etária da adolescência, como: a ficção científica, a épica, a fantasia, o sobrenatural, enfim, houve uma transgressão das fronteiras de gêneros literários que se juntaram à literatura juvenil.</p>	<p><b>1-</b> Quanto à abordagem relacionada à literatura para jovens adultos, trata-se de um segmento da literatura juvenil e surgiu no final dos anos 1960. Porém ela teve seu <i>boom</i> a partir dos fins dos anos 1990 e início do século XXI. Desenvolveu-se, principalmente nos Estados Unidos da América e no Reino Unido. <b>2-</b> Após o ano de 1990 surgiu uma variada oferta de sagas, com trilogias, tetralogias, livros com numerosas páginas, tudo movido por seu público específico e crescente o jovem adulto.</p>



<b>Características</b>	<p><b>1-</b> Antes da década de 70 as principais marcas do gênero formam às pedagógica, lúdica e moralista, a principal característica deste gênero foi o reconhecimento da autoridade como força essencial da prática social. <b>2-</b> Como houve uma alteração dos paradigmas sociais, como: mudança nas classes sociais, novos critérios de conduta social, evolução da tecnologia e das formas de trabalho, e principalmente novas formas de organização familiar - a literatura passa a ter, então, uma função integradora na formação infantil e juvenil, em seu processo de aprendizagem. <b>3-</b> após os anos 90 passou a considerar-se o papel do leitor no ato da leitura. <b>4-</b> hoje os escritores de literatura infantojuvenil prezam mais pela compreensão imagética, como as brincadeiras contagiantes, os passatempos e divertimentos, as músicas, tudo o que possa ser adicionado ao texto.</p>	<p><b>1-</b> As obras juvenis, a princípio, saíram da literatura adulta para se incorporarem a literatura juvenil, como por exemplo, “As viagens de Gulliver”, “Senhor das Moscas” entre outros: <b>2-</b> Antes da década de 1960 as obras possuíam a intenção de moralizar e educar. Após os anos 60 com os avanços da crítica literárias e as teorias da estética da recepção passaram a ter a função de provocar emoções, estranhamento no sentido de que desestabilizar o leitor, sensibilizar provocar sensações como: ira, angustia, amor e felicidade. <b>3-</b> Outra característica é que a literatura juvenil possui um propósito de fazer as crianças e os jovens encararem seus problemas e exerce uma função educativa através do conhecimento de todo tipo de conflitos, mas ao mesmo tempo, as obras oferecem instrumentos capazes de superá-los, bem como oferecem prazer estético e aguçar a imaginação. <b>4-</b> Temáticas em torno do contexto social foram surgindo, como violência devida ao período ditatorial na América-Latina, desigualdade social entre outras, ou seja, são obras realistas.</p>	<p><b>1-</b> A literatura para jovens adultos corresponde a uma construção social, histórica e cultural e vêm ganhando espaço e importância na literatura devido as transformações de nível global que ocorreram nas últimas décadas. <b>2-</b> Principais características: i) o protagonista é jovem, ii) o conteúdo enfatiza a experiência e o sofrimento emocional do protagonista e iii) concentra-se em temáticas mais adultas, inadequadas para crianças, considerados temas mais profundos que os infantis, mas muito explicativos para jovens. <b>3-</b> Os enredos são centrados em problemas com os quais a faixa etária pode se identificar: a adaptação a novos grupos e a novas situações, as dificuldades relacionais, os perigos de substâncias como álcool e drogas, bullying, sexualidade, racismo, depressão e morte, busca pela identidade emocional e reflexão sobre as suas angústias.</p>
------------------------	--	---	---

**FONTE:** Gráfico desenvolvido para demonstrar as principais características dos gêneros literários Lit. Infantojuvenil, juvenil e para jovens adultos (2019)



### 3.2 CONTEXTUALIZAÇÃO DE LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS.

No que tange à discussão de Rybakova et al. (2016), Kaplan (2005), Alves (2016), em diálogo com Bakhtin (1998) sobre o gênero literatura para jovens adultos, é possível perceber que a estrutura do gênero *Young Adult* - YA deve ser entendida como um meio de armazenamento e de transmissão de experiências e de conhecimentos humanos, enfatizando a representação da vida humana, na qual prevalece a visão particular de mundo do autor-criador, pensado e destinado para o público leitor.

No entendimento do linguista Fiorin (2007), todo texto é produzido por um determinado sujeito num dado tempo e num determinado espaço. Esse sujeito, por pertencer a um determinado grupo social num tempo e espaço, expõe, em seus textos, as ideias, os anseios, os temores, as expectativas de seu tempo e de seu grupo. Para Fiorin (2007, p. 27-28), “[...] todo texto tem um caráter histórico, não no sentido de que narra fatos históricos, mas no de que revela as ideias e as concepções de um grupo social numa determinada época”. Cada período histórico coloca para os homens certos problemas e os textos se pronunciam sobre eles.

Fica evidente, conforme as teorias de Bakhtin e as reiteraões das análises de Fiorin, que é possível observar que os acontecimentos históricos de uma dada época perpassam para as obras, já que podem relatar, informar e dar indicaões até, precisas sobre o lugar e o tempo de sua realização.

Bakhtin foi o primeiro a trazer para os estudos literários a ideia de uma abordagem indissolúvel de tempo e espaço à junção dessa categoria narrativa, chamou de cronotopo. Segundo o teórico “[...] o próprio cronotopo fornece um terreno substancial à imagem-demonstração dos acontecimentos [...]” (BAKHTIN,1998, p. 355), graças aos indícios do tempo – tempo da vida humana, tempo histórico – que serve de ponto principal para o desenvolvimento das cenas de uma obra literária.

Resta ao leitor assimilar o contexto de produção, atribuindo sentido ao texto, através dos elementos discursivos, no plano social e histórico, propiciando uma maior reflexão a respeito desses processos envolvidos na produção de enunciados. E, além disso, refletir sobre as essências de sua realidade cotidiana, pois, como se pode observar por meio das teorias elencadas, é dado ao leitor um

texto que ocupa um lugar definido no espaço, mas a sua criação, as informações que se tem do autor, fluem no tempo e cada acontecimento é uma unidade de diálogo.

Bakhtin (1998) discute esse processo da seguinte maneira:

[...] a obra e o mundo nela representado penetram no mundo real enriquecendo-o e o mundo real penetra na obra e no mundo representado, tanto no processo da sua criação como no processo subsequente da vida, numa constante renovação da obra e uma percepção criativa dos ouvintes-leitores. (BAKHTIN, 1998, p. 358).

Nesse caso, o mundo representado na obra de arte, mesmo que pertença à ordem do fantástico, penetra no mundo real, e pode ser assimilado pelos leitores por meio do seu cronotopo. As imagens de representações históricas, de acontecimentos, de fatos e até mesmo as peripécias do cotidiano e os valores do autor-criador, entre outras questões a ele ligadas, estão contidos na obra ficcional.

É possível afirmar, diante do quadro teórico esboçado, que a literatura para jovens adultos se constitui como um gênero discursivo. Essa afirmativa é possível mediante as características que definem um gênero literário conforme elencado por Mikhail Bakhtin e as definições trazidas de estudos da área da literatura em relação à constituição e à estrutura que compõem a literatura para jovens adultos, mencionadas anteriormente.

### 3.3 ENDEREÇAMENTO DA LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS

A criação literária seja para crianças, jovens adultos ou adultos, deve atender alguns critérios que definem a natureza da literatura, mas vale ressaltar que o objetivo primeiro da leitura, não é a formação de leitores literários, mas sim a formação de leitores competentes e críticos. Zilberman e Ezequiel (2008) afirmam que é uma atividade completa, estimuladora do diálogo, alargadora do conhecimento e que induz às práticas socializantes.

Para Bettelheim (1996) a literatura deve enriquecer a vida do leitor, estimular-lhe a imaginação, ajudar a desenvolver o intelecto e a tornar claras suas emoções. Além disso, deve harmonizar-se com as suas ansiedades e aspirações, permitir o reconhecimento de suas dificuldades e, ao mesmo tempo, sugerir soluções para os problemas que a perturbam.

Para Sodré (1988) há uma divisão feita pelos críticos entre a literatura culta e a literatura de massa. Segundo ele, a literatura de massa   a manifesta o de um discurso específico e para ser considerada culta precisa passar pelo reconhecimento da academia, mas claro que essa defini o   muito mais abrangente, mas nesse sentido cabe um questionamento, o que se pensa da literatura de massa e de entretenimento?

Historicamente, a comunica o por meio da literatura de massa surgiu na sociedade industrial do século XX, fundamentada na proposta de democratizar a informa o, tornando-se acessível a várias classes sociais e não apenas   nobreza e alta burguesia. Esse movimento da comunica o de massa abrange largas faixas de comunica o não acadêmica como: a oes do rádio, TV, cinema, jornais, revistas e livro de bolso, entre outros. Estes materiais frequentemente aproximavam os meios de comunica o e os meios de cultura, de forma mais contundente nos países mais desenvolvidos (BOSI, 2009).

Para início de conversa, Sodré (1988) alerta para a existência de dois tipos de literatura: a literatura culta (que, para ser reconhecida deve ser aprovada pelas academias) e a literatura de massa (não utiliza de forma medíocre o discurso literário, mas   a manifesta o de um discurso específico. Sua produ o e consumo partem do jogo da oferta e da procura, ou seja, do mercado consumidor). A diferença das regras para a cria o das obras e consumo faz com que cada uma dessas literaturas gere efeitos ideológicos diferentes.

Entre os adjetivos utilizados por Sodré (1988) para se referir ao que a literatura de massa desperta no leitor, encontram-se expressões como: envolvimento e deleitamento emocionante. Por este motivo, pode-se afirmar que as obras classificadas como sagas podem ser consideradas como literatura de massa, visto que se caracterizam pelo seu fundamento na fruic o e no entretenimento. Ainda para Sodré (1988, p. 16) a busca por este estilo de literatura iniciou-se no século XIX, a partir da paulatina identifica o do homem social como um ser voltado para o prazer, como uma forma de gratificar-se ou na ânsia de se divertir. A ado o da literatura voltada para o prazer ou fruic o se configura num imperativo social fortemente influenciado pelo consumo.

Para a crítica literária, a literatura de massa   vista como inferior, sobre a qual pesa a acusa o de nada exigir do leitor. Portanto,   considerada como leitura de entretenimento, fruic o e mero desfrute. No entanto, para Umberto Eco

(1994) a produção literária é classificada por dois grupos distintos, sendo a literatura de entretenimento e literatura de proposta. O estudioso propõe que tanto a literatura de proposta como a literatura de massa ou de entretenimento sejam fundamentadas pela originalidade e o esforço.

Na literatura de entretenimento, o aspecto da qualidade relativa e a originalidade se respaldam no fato de explorar caminhos originais, o que aproximam o leitor, isso é demonstrado por uma maior aproximação de um “gosto médio” estando delimitado entre a inovação e o senso comum. Para a literatura de proposta a originalidade estaria ligada a busca pelo singular, por uma variação na expressividade e leitura. Em relação ao esforço, a literatura de entretenimento está voltada para a minimização do esforço do leitor, com a apresentação de uma linguagem mais corrente e com uso de recursos gramaticais que possam facilitar a leitura e compreensão, tornando os textos mais acessíveis. Por outro lado, a questão do esforço na literatura de proposta se concentra em desafiar o leitor, exigindo conhecimentos anteriores referentes ao vocabulário e acuidade cognitiva que possibilitem a percepção do texto (ARANHA; BATISTA, 2009).

Eco (1994) defende que ambas devem ser compreendidas mediante os critérios que as diferenciam. Neste sentido, a literatura de proposta apresenta características como afastar-se do senso comum, prima pela originalidade e inovação (personagens, enredo, cronotópos, temas) com uma linguagem mais elaborada. Já a literatura de entretenimento não exige muito esforço o leitor, carece de originalidade, enquadra-se no gosto médio para alcançar um público mais amplo.

A cultura de massa refere-se à exposição simultânea, de ampla audiência, relativamente dispersa e heterogênea, há estímulos repassados por meios impessoais, oriundos de fonte organizada para a qual os membros da audiência são anônimos (LARSEN apud BOSI, 2009, p. 36).

Aranha e Batista (2016) afirmam que a literatura de massa é dirigida às grandes massas, com ampla disseminação estimulada pela ampla capacidade de reprodução e distribuição dos bens culturais. Muitas vezes é vista como inferior pela crítica literária. Por outro lado, apresenta aspectos singulares, permitindo uma experiência diferenciada do leitor. Desta forma, a literatura de massa surge para democratizar a produção literária que estava direcionada a apenas alguns segmentos da sociedade.

Entre as principais características da literatura de massa podem ser apontados os conteúdos fabulosos os quais se concentram na perspectiva de modificar a consciência do leitor, buscando aguçar a sensibilidade. A literatura de massa se fundamenta na construção de textos que apresentam personagens com características fortemente marcadas em que o enredo está pautado nos diálogos. Os diálogos entre os personagens permitem uma maior adesão do leitor a trama mediante a estimulação da curiosidade do público (SODRÉ, 1988).

Dessa forma a literatura de massa está endereçada ao jovem adulto através do seu tema, não especificamente pelo tema, mas pela forma como o tema é apresentado ao leitor do ponto de vista linguístico e semântico e o que prende a atenção do leitor não é somente o tema, o enredo seja ele comovente, chocante, excitante é a trajetória do protagonista que abala o leitor ou não.

## 4 ANÁLISE DO CORPUS

### 4.1 AS AUTORAS LILIANA BODOC E LHAISA ANDRIA NO CENÁRIO DA LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS

#### 4.1.1 Liliana Bodoc

A escritora Liliana Bodoc nasceu em Santa Fé, na Argentina, em 21 de julho de 1958 e, com cinco anos, mudou-se com a família para a cidade de Mendoza. Somente aos quarenta anos de idade Liliana iniciou a publicação de sua primeira trilogia – “*Los Dias del Venado*” (2000), “*Los Dias de la Sombra*” (2002) e “*Los Dias del Fuego*” (2004). A trilogia tornou-se um sucesso de vendas na Argentina e, em 2002, a escritora ganhou o prêmio *White Ravens*, esse que é um importante prêmio internacional de literatura infantil e juvenil.

Em 2004, Liliana Bodoc publicou um livro de contos infantis intitulado “*Sucedió en Colores*”, pelo qual recebeu o prêmio literário Konez – diploma ao mérito na área de literatura juvenil. E, no ano de 2014, ela recebeu novamente o Konez, na área de literatura juvenil, pelo conjunto de obras publicadas. Escritora profícua, Liliana Bodoc publicou ainda “*Reyes y Pájaros*” (2007), uma coletânea de contos infantojuvenis. No mesmo ano, outro conto infantil foi publicado e integrou o planejamento de leitura do Ministério da Educação da Argentina: “*Amigos por el Viento – mejor luna*”.

Em 2008, o público conheceu a obra infantojuvenil “*Cuando San Pedro viajó en tren*”. No mesmo ano, ela publicou uma aventura juvenil intitulada “*El mapa imposible*”. Cabe mencionar também “*El espejo africano*” (2008), “*Presagios de carnaval*” (2009), e ainda a novela publicada em 2010: “*El rastro de la canela*”. Em 2012 publicou a novela juvenil “*La entrevista*”. Já a narrativa ficcional juvenil “*El perro del Peregrino*” foi lançada em 2013, obra com temática religiosa e que remete, de forma simples, à caminhada de Jesus Cristo pela terra. Cabe mencionar ainda “*Memorias impuras*” (2013) e “*Elisa: la rosa inesperada*” (2017).

Em sua coletânea de publicações, as obras juvenis/adultas que compõem a sua escrita são mencionadas como “*Elementales – Ondinas – Salamandras – Silfos – Nomos*” (2016). No mesmo ano, ela publicou “*Simi Titi*” e “*Aprendiz de Dragón*”. Em 2017 lançou a novela “*Un Mar para Emilia*”.



As obras de Bodoc foram traduzidas para vários idiomas, como inglês, alemão, entre outros, incluindo o português. E em 2010 sua saga “Os dias do cervo” foi publicada pela editora Planeta do Brasil, mas é pouco conhecida no meio acadêmico, não há artigos sobre suas obras no Brasil; já na Argentina há dissertações e teses que foram produzidas, conferindo-lhe assim, uma importância crítica<sup>3</sup>.

A obra “*Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta*” foi publicada em 2015 e faz parte de um projeto maior. Essa saga se constitui como tetralogia. O primeiro livro foi intitulado “*Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta*”. O segundo, lançado em 2017, foi intitulado “*Tiempo de Dragones: el elegido en su soledad*”. O terceiro livro não tem data de lançamento. Bodoc faleceu de um infarto, em Mendoza, em 6 de fevereiro de 2018, aos 59 anos. Assim, portanto, não há expectativas para o lançamento dos dois últimos livros.

Em uma entrevista cedida à Raquel Garzon (2016) do Jornal “El País”<sup>4</sup>, a escritora Liliana Bodoc menciona que as suas obras literárias são do tipo épico fantástico<sup>5</sup> e destaca que escreve sobre um universo fantástico cujos objetos, elementos e lugares estão enraizados na cultura indígena latino-americana, explorando divindades, crenças, deuses, poderes místicos e o imaginário de povos indígenas como o povo inca e o deus Popol-Vuh. Conforme Bodoc: “[...] basada aquí en la concepción de los mapuches, aztecas y mayas y en libros como el Popol Vuh. Hay, también, seres fantásticos como las mujeres pez o los lulus, criaturas de cola luminosa” (p. s/n).

A escritora afirma ainda que, para criar os mundos fantásticos, leu outras obras fantásticas, como “Alice no País das Maravilhas”, “Crônicas de Narnia”, “O Hobbit”, “Harry Potter”, “As Viagens de Gulliver”, entre outros. Ela explica que, graças ao realismo mágico de Gabriel José García Márquez, a América Latina

<sup>3</sup> Artigo publicado por María Susana Lucía Sagrillo - la saga de los confines de Liliana Bodoc. diálogo con la épica fantástica. Disponível em: <[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49615/documento\\_completo.pdf?sequence=1&isallowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/49615/documento_completo.pdf?sequence=1&isallowed=y)>. \* Dissertação de Mestrado publicado por Felipe París - El chamán en “la saga de los confines” de Liliana Bodoc. Disponível em: [https://doaj.org/article/da1ee66d5e504\\_b9786b42da7e6f7cc1f?gathstaticon=true](https://doaj.org/article/da1ee66d5e504_b9786b42da7e6f7cc1f?gathstaticon=true).

<sup>4</sup> Dados da entrevista: BODOC, Liliana. Lo fantástico es mi espacio de compromiso y rebelión: entrevista [19 de ago. de 2016]. Argentina: **Revista El País**. Entrevista concedida a Raquel Garzon. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2006/08/19/babelia/1155944350\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/08/19/babelia/1155944350_850215.html)>. Acesso em: 26 jun. 2018.

<sup>5</sup> O gênero épico fantástico é um subgênero do fantástico. Trata-se de uma narrativa moderna, que surgiu em meados do século XX. Conforme Sagrillo (2012, p. 229), “La fantasía épica o heroica se caracteriza por la creación de un mundo maravilloso, alejado temporal y espacialmente del mundo actual, de ambiente generalmente medieval, en el que actúan personajes heroicos”.

passou a se preocupar com o compromisso social, algo que ela aborda em suas obras, apesar de elas serem fantásticas. Ela destaca, ainda, que os jovens são os maiores consumidores de suas obras, porque, segundo Bodoc, são mais “generosos”, mas também acaba agradando adultos por causa do viés histórico que aborda:

*Los jóvenes reciben mejor estas historias porque son más generosos, más claros y más libres a la hora de no exigirle a la literatura un plus. La literatura vale, para ellos, por sí misma. Yo he escuchado a muchos adultos decir: - Leo literatura histórica porque además aprovecho para aprender sobre tal o cual cosa<sup>6</sup>. (BODOC, 2016, p. s/n. Entrevista concedida a Garson).*

Em entrevista concedida a Sandra Comino, da revista “Imaginária”<sup>7</sup> (2004), Liliana Bodoc alega que, entre a coleção de leituras da infância, estão presentes os clássicos literários: “A influência veio de casa” (p. s/n). Liliana diz que “[...] foi criada pelos seus avôs e seu pai viúvo, com mais quatro irmãs” (p. s/n). Ela conta que sua leitura favorita era: “As Travessuras de Narizinho”, do escritor brasileiro Monteiro Lobato. Gostava especialmente do volume dedicado à mitologia portuguesa e brasileira, contidos na obra o “Sítio do Picapau Amarelo”.

A escritora relata que adorava as histórias maravilhosas, que gostava de fábulas, que gostava muito da obra “As Viagens de Gulliver”. Conta que a fantasia a impressionava, pois “podia ser livre” (p. s/n). Mais tarde – narra – conheceu as obras de Horácio Quiroga, de Lewis Carroll, de Jack London, entre outras, que também a influenciaram. Com essas informações, observamos que as leituras que compunham a formação literária da autora foram ecléticas.

Já quanto a suas leituras prediletas como adulta, ela dizia gostar de absolutamente tudo, porém há obras favoritas, como, por exemplo, “El Cid (1043-1099)”, por envolver o gênero épico que sempre a atraiu muito. Ela também faz referência a obras que marcaram época nos anos 1970, dos escritores Júlio Cortázar, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Herman Hesse, além de Gabriel José García Márquez, Juan Rulfo, entre outros, que fazem parte do “boom” do realismo

---

<sup>6</sup> Os jovens recebem melhor essas histórias porque são mais generosos, mais claros e livres quando se trata de exigir da literatura um grande salto. A literatura vale para eles, por si só. Eu ouvi muitos adultos dizerem: - Eu li literatura histórica porque eu também aproveito a oportunidade para aprender sobre isso ou aquilo. (Tradução minha).  
- As próximas traduções do espanhol são minhas.

<sup>7</sup> BODOC, Liliana. **Imaginária**: revista quinzenal de literatura infantil e juvenil. Entrevista concedida a Sandra Comino. Nº: 132, dia 7 de julho de 2004. Disponível em: <[http://www.imaginaria.com.ar/13/2/bodoc\\_lecturas.htm](http://www.imaginaria.com.ar/13/2/bodoc_lecturas.htm)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

mágico na América Latina, incluindo Jorge Luis Borges.

Em entrevista ao jornal [on-line] “Ojos de Café: información despierta” (2017)<sup>8</sup>, a escritora declarou que, em sua biblioteca, havia muita literatura, livros de antropologia, de psicologia, de filosofia, de sociologia, livros de poesia etc. e, principalmente, livros de literatura infantil e juvenil. Seus “pupilos” ou favoritos são os livros *pop-up*, ilustrados, livro álbum, livro objeto, que ela comprava para compartilhar com os seus netos.

Entrevistada por Rojas (2012) à revista “Planetario la guía de los chicos/ literatura infantil”, a escritora diz que no início foi difícil publicar, pois ouviu muitas negativas das editoras. Quando por fim chegou à “Norma Editorial”, o editor de literatura infantil e juvenil Antônio Santa Ana abriu-lhe as portas para várias publicações. Liliana desconhecia a classificação “literatura para jovens adultos”. Imaginava que sua obra pertencia ao gênero épico fantástico. O editor lhe explicou que a sua saga – “La saga de los confines” – pertencia, ademais, ao gênero da literatura para “jovens adultos”, algo novo no mercado argentino.

Antônio Santa Ana disse-lhe ainda que os editores não a levariam a sério, pois suas obras continham fantasia. O editor, então, emprestou-lhe livros teóricos que permitiram entender a estrutura de cada gênero; e ela conta que se apaixonou por esses livros teóricos, e a forma de criação literária. Com essa editora, mais tarde, publicou obras voltadas para um público que vai do infantil ao adulto.

A escritora diz que não produz, especificamente, para um ou outro tipo de público; tanto crianças como jovens são um epíteto em sua concepção, ou seja, são postos de lado, pois ela cria arte e acredita que a literatura é uma “[...] proposta transformadora, especialmente para um leitor em crise que busca na arte um refúgio” (BODOC, 2012, p. s/n). Em entrevista concedida a Rojas, a escritora Liliana Bodoc relata que a arte precisa ser provocativa, precisa desestabilizar o leitor, precisa tirá-lo de sua zona de conforto – caso contrário a literatura não atinge o seu objetivo. Conforme destaca Bodoc: “*Yo no creo en el arte que no le produzca a quien lo recibe crisis... y eso incluye a los chicos. A los niños el arte que no les produce crisis, ni les va ni les viene. Pero el niño*

---

<sup>8</sup> ARRIAZA, Queique. QUINTANA, Mauro. **Ojos de Café**: Información desperta. Entrevista con Liliana Bodoc: Cultura. 10 de Outubro de 2017. Disponível em <<http://www.ojosdecafe.com/cultura/entrevistas/entrevista-a-liliana-bodoc-los-detalles-de-una-vida-de-escritora.html>> Acesso em: 22 dez. 2018.

*enfrentado a la crisis del arte, es otro niño. Es un niño creativo*<sup>9</sup> (p. s/n).

Entrevistada por Guzzante da revista “Los Andes 135” (2017)<sup>10</sup>, a escritora argentina mencionou que iniciou a sua escrita depois que os filhos saíram de casa e ficou sozinha, pois nessa época tinha muito tempo ocioso e resolveu aplicar em algo que sempre a atraiu: escrever, especialmente literatura épica fantástica. O estímulo surgiu com Tolkien, aliado a muita pesquisa, interesse sobre o povo mapuche, sobre a pachamama e “aborígenes”, (cultura indígena), da América Latina. Relata ainda que, em muitas de suas obras, o leitor encontrará abordagens da história de vida da escritora as de uma jovem sonhadora que gosta de conhecer novos lugares e são esses repertórios de viagens, conhecimento geográfico a auxiliam no contexto de suas produções.

A escritora Liliana Bodoc diz que escreve sobre mistério e sobre a cultura de seu povo, sobre maravilhas e sobre as dores que permeiam as ruas. Explicita a exploração tanto sexual, como de mão-de-obra, por falsas agências de modelo ou de emprego, denuncia a exploração de mão de obra barata “sistema escravo” do povo que vive na América Latina, lamentando a desinformação que leva as pessoas a essas situações. Todas essas questões são abordadas pela escritora em suas obras. Isso nos releva a sensibilidade de Bodoc, ao discutir tais temas de interesse, denúncias sociais que nos fazem refletir. Promovendo, a formação do sujeito leitor para um olhar crítico sobre a cultura, e sobre a vulnerabilidade humana.

Quando questionada sobre a literatura em geral, sobre seu ponto de vista, a escritora é enfática: “Todos nós deberíamos voltar à literatura”. Reforça ainda, que toda sociedade está muito distante da arte, de tudo que a arte é capaz de nos ensinar e que esse distanciamento é um problema que afeta toda sociedade, mas que afeta principalmente os jovens emergentes. Segundo a escritora Liliana Bodoc, para atrair os jovens à leitura é necessário muito esforço dos adultos; é preciso que a obra seja atrativa, com texto poético, metafórico, pois estão fartos do unívoco; que, quando o texto propõe isso, os jovens dão valor e se interessam, porque também se sentem valorizados, envolvidos.

---

<sup>9</sup> Não acredito numa arte que não produza crise a quem a receba... E isso inclui crianças. Para as crianças, a arte que não produz crises nem vai nem vem. Mas a criança que enfrenta a crise da arte é outra criança. É uma criança criativa.

<sup>10</sup> GUZZANTE, Mariana. **Los andes 135'**: La última entrevista con liliana bodoc: “fui una voraz soñadora”. Agosto de 2017. Disponível em: <<https://losandes.com.ar/article/view?slug=la-ultima-entrevista-con-liliana-bodoc-fui-una-voraz-sonadora>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

A escritora Liliana Bodoc também destaca que a obra “Tiempo de Dragones” pode ser lida por jovens e adultos, mas não é recomendada para crianças, pois é cruel e, às vezes, diz a autora “[...] *se surpreende com tamanha crueldade, narrada por ella*”<sup>11</sup> (SOTO, 2016, p. s/n. Em entrevista cedida à revista *Ámbito.com*). Dessa maneira, ela autoriza sua obra com a tarja do gênero YA – Literatura para jovens adultos que são direcionadas a esse público.

Seu processo criativo em relação a essa saga foi algo único, ela avalia, tão raro quanto os dragões. Tudo começou com o artista plástico Gustavo Cabral, de fama internacional, conhecido como Ciruelo, e que vive na Argentina, tentando fazer um filme dirigido por Pablo Helman. Ciruelo trouxe para a Argentina a “Hobswyllwin”, a famosa dragoa branca, protagonista em seu livro “Fadas e Dragões”. Ela relembra que lhe soou como um estalo a ideia de misturar e explicar o modo como os dragões chegaram à América, pois percebeu que a serpente emplumada dos maias<sup>12</sup> era um dragão. E lhe ocorreu que os dragões que cruzavam o espaço temporal vieram para o continente americano, e que aqui eles tomaram outra forma, outro comportamento, outros pensamentos. Observou que, em todas as culturas, o mito do dragão é equivalente, semelhante, onipresente. Então convidou Ciruelo para desenhar “Hobswyllwin”, a dragão branco da saga “Tiempo de Dragones”.

Para Soto (2016), da revista “*Ámbito.com*”, a escritora Liliana Bodoc relatou que a obra “Tiempo de Dragones” nasceu de um impulso cinematográfico, que parecia muito forte, muito encaminhado, mas que, ao longo da escrita, percebeu que necessitava da experiência de um roteirista, pois carecia da gestão dos espaços da narração que os roteiristas fazem – algo difícil para quem não possui experiência, pois a construção da ficção à maneira cinematográfica requer conhecimento específico e menciona que todos esses problemas foram muito trabalhosos para compor a obra.

A escritora Liliana Bodoc menciona que a obra exigia muito trabalho dela e quando deveria ser o processo final e ordenar a documentação para os produtores, ainda estava escrevendo o romance, atrasando os prazos. Ela menciona que a saga será uma tetralogia, porém o filme foi gravado apenas com

---

<sup>11</sup> Surpreende-se com tanta crueldade, narrada por ela.

<sup>12</sup> O nome “Quetzalcóatl” remete a uma divindade das culturas mesoamericanas. É um deus cultuado especialmente pelos astecas e pelos toltecas. O nome significa “serpente emplumada”.

o primeiro volume da saga. Não se sabe se haverá uma sequência cinematográfica. Conta que teve que ser interrompido, se esvaziou porque era muito caro, um risco grande.

Sobre o processo criativo da obra, a escritora revela que a saga tetralógica mescla o tempo passado, presente e futuro, e que isso foi trabalhoso, coisa que a obrigou a ter cautela, para amarrar o esqueleto e completar a saga sem deixar datas perdidas, situações que não fechassem ao final; relata que levou muito tempo para organizar a tetralogia, mas que já pode contar a história segmento por segmento. Tecemos aqui uma observação: o primeiro volume da saga ocorre no tempo passado, e nosso *corpus* de análise será sobre esse volume específico.

A escritora comenta que seu objetivo ao escrever é falar da realidade deste mundo, mesmo que as obras retratem mundos paralelos, fantásticos. Ela escreve sobre tudo o que acha ser certo e o que deveria ser mudado na sociedade. Revela que o gênero épico fantástico com o qual compôs a saga “Tiempo de Dragones” lhe permite rever o passado, rever a conquista da América e pensar que os povos originários poderiam ter resistido e inclusive ainda resistir. A saga também lhe permitiu trabalhar com o símbolo, com o mítico, com a magia; mas a magia da descoberta, que permite perceber, conhecer o mundo, e não com o mágico do “abracadabra”, inverossímil. Menciona que essa produção, deu-lhe um prazer maior com a sua criação.

Em entrevista a Soto (2016), a escritora Liliana Bodoc asseverou que há muitas pessoas trabalhando com literatura fantástica épica, gênero já universalizado, em cujo campo também há muitos jovens publicando, reconhecidos ou não pela crítica. Ela acredita que são as mulheres as maiores produtoras de literatura fantástica. Cita Laura Escudero, Margara Averbach – dentre as pioneiras do gênero na Argentina, acrescentando que esse gênero é algo novo no mundo das Letras.

#### **4.1.2 Lhaisa Andria**

A escritora Lhaisa Andria, nasceu no dia 19 de agosto de 1986, em Santa Catarina, na cidade de Xanxerê, e cresceu em Foz do Iguaçu, onde cursou Letras. Junto com uma amiga, durante a escola, criou o grupo "Lhaisa Andria e

Paula Vendramini" – LAP, faz parte de Academia de Letras de Foz do Iguaçu – ALEFI e coordena a "Selo Lumus", da Modo Editora.

Ao todo, a escritora tem seis livros publicados, sendo um em *e-book*, intitulado "Minta Comigo", publicado em 2016. Em suas palestras deixa bem claro que começou a escrever *fanfics*<sup>13</sup> com 14 anos de idade, que publicou a sua primeira antologia com 22 anos e, depois, que publicou o seu primeiro livro solo aos 24 anos. Ela gosta de falar sobre essas idades, pois antes de publicar pensava que publicaria apenas aos 40 anos e fala sobre essas datas acreditando ser uma forma de incentivar o público a escrever.

Em 2010 publicou o volume I da obra "Tratado Secreto de Magia" e, em 2011, publicou o volume II. No mesmo ano lançou a obra "Bola de Pelo" e, ainda em 2011, publicou a obra "Histórias Envenenadas: conto de fadas e de terror". Em 2015 publicou a obra "Conta Comigo". Em parceria com a amiga Paula Vendramini, em 2015, publicou a obra "Princess Vs Witch". E se tornou conhecida pela tetralogia "Almakia".

O primeiro livro da saga "Almakia I: a vilashi e os dragões", que compõe a tetralogia foi lançado em 2012. O segundo livro, "Almakia II: além dos segredos", foi publicado em 2014. Já a obra "Almakia III: Instituto Dul'Maojin", em 2016. E, em 2017, o público conheceu o "Almakia IV: domínio de Almakia", última narrativa da saga. A escritora Lhaisa Andria participa de Bienais e feiras de livros e é lida por jovens e adultos, mas é pouco conhecida pela academia, não há artigos e pesquisa desenvolvidos.

Em uma entrevista concedida à Bianca Luna (2016)<sup>14</sup> do [blogue] "Produto Nacional", Lhaisa Andria afirmou que a sua inspiração para a saga "Almakia" surgiu da *fanfic* "Hana Yori Dango" – seriado japonês, misturado e adaptado ao cenário de "Harry Potter". Conta ela que em 2006 iniciou escrevendo a *fanfic* "Entre Doces e Dragões", que mesclava personagens do seriado japonês com a

---

<sup>13</sup> A expressão *fanfics* é inglesa e significa "ficção de fã". As *fanfics* são histórias ficcionais que podem ser baseadas em diversos personagens e enredos que pertencem aos produtos midiáticos, como filmes, séries, HQs, videogames, mangás, animês, grupos musicais, celebridades, etc. Os fãs desses produtos se apropriam da poética da história ou dos seus personagens para criarem narrativas paralelas ao original dos personagens desta produção cinematográfica, alterando e criando algumas situações diferenciadas conforme a sua imaginação desejar. Disponível em: <https://www.significados.com.br/fanfic/> acesso em 04 de janeiro de 2018.

<sup>14</sup> ANDRIA, Lhaisa. **Produto Nacional**: Entrevista com Lhaisa Andria /n Bianca Luna. Entre livros e entrelinhas. Brasil. 21 de set. 2016. Disponível em: <<http://entrelivroseentrelinhas.blogspot.com/2016/09/produto-nacional-entrevista-com-lhaisa.html>> acesso em: 26 de jun. de 2018.

saga "Harry Potter".

Quando terminou "Entre Doces e Dragões II", ela conheceu uma amiga que escrevia de forma semelhante. A narrativa da amiga trazia uma personagem forte e foi nesse momento que a autora decidiu por criar algo original, com uma protagonista "com personalidade forte" que não tem medo de enfrentar o sistema social, característica que influenciou na obra "Almakia", além de pedidos dos fãs por algo peculiar e pessoal, surgiu assim à saga "Almakia".

Quando questionada sobre a sua inspiração literária, Lhaisa conta que seu pai a incentivava desde pequena, comprava gibis, enciclopédias e literatura. Vê-se, assim, o papel da família em sua educação e formação leitora. Ela conta ainda que o primeiro livro que adquiriu foi Harry Potter, no ano 2000. Relata que anos antes, quando pequena, computadores e internet eram distantes do grande público. Na época, apenas as pessoas com condição financeira mais elevada tinham acesso à tecnologia. E ela não tinha acesso à internet, então livros, revistas e enciclopédias eram a fonte de leitura, porém no ano 2000 o acesso a computadores se tornou mais fácil, e foi no mundo virtual que encontrou comunidades leitoras para compartilhar informações.

Nesse universo das sagas, o que a atraía eram os mundos mágicos, poderes extraordinários, histórias fantásticas de pessoas que, sem querer, se encontram em situações de salvar o mundo, e dão o seu "melhor" para que isso aconteça.

Para esta pesquisa foi realizada uma entrevista – via *e-mail* – com a autora, o que ocorreu na primeira quinzena de dezembro de 2018<sup>15</sup>. Nessa entrevista ela menciona que "Harry Potter" foi uma saga que mudou a sua visão sobre literatura. Revela-nos que iniciou a leitura pelo segundo volume, o qual, segundo ela, possui uma história muito mais intrigante, divertida. Conta que o estilo fantástico foi o que mais a influenciou, pois absorveu o melhor da saga para criar um estilo próprio. Quando o volume III da saga "Potter" foi lançado no Brasil, conta que foi "um livro feito para minha idade". Não levava em consideração a idade real do leitor, pois é uma saga escrita para todos aqueles que gostam de fantasia, magia e romance.

A escritora Lhaisa Andria diz que o lançamento de "Harry Potter" foi uma

---

<sup>15</sup> Entrevista realizada entre os dias 26 de Novembro de 2018 a 15 de Dezembro de 2018 - considera-se o período para levantamento do questionário até sua conclusão.



revolução para a época, quando os jovens não liam livros, pois gostavam de ouvir música. Os livros não estavam em sintonia com o leitor, o mercado da época interessava-se pouco em investir nesse tipo de livro, os jovens que gostavam de ler tinham como opção os romances policiais, como Agatha Christie, os infantojuvenis. Na época ainda não se falava em Young Adults como gênero literário. Lhaisa relata que certa vez lhe ocorreu que poderia encontrar mais informações sobre sua saga favorita na internet, e logo se deparou com as comunidades de *fanfics*, que lhe abriram várias portas. Nelas encontrou uma comunidade leitora que discutia a obra "Harry Potter". Para sua sorte, estava vivendo um período em que houve uma eclosão das *Lan-House* e das *Fandom Virtual*. Isso fez com que o número de usuários usando internet se elevasse e "Harry Potter" viveu sua idade de ouro com a revolução tecnológica.

A escritora conta que a saga "Almakia" foi o primeiro livro escrito pensado para um público, não para um concurso literário ou uma história para *fanfic*. O início da escrita foi penoso, conforme relata a escritora. Iniciou criando uma história focada no mundo real e no tempo atual. Passado algum tempo deu-se conta de que era necessário criar um mundo paralelo, ficcional, para os personagens. Esse foi o momento em que Lhaisa diz ter se encontrado na escrita.

Também comenta que elementos de sua vida pessoal, como experiências marcantes, e sua trajetória de vida estão presentes em todas as suas narrativas. Conta que sofreu preconceito quando frequentava a escola em razão de ser mais "gorda" e de seu sotaque catarinense e que isso criou barreiras em seu processo criativo. Assim, quanto a essas barreiras, ao longo de seu percurso como escritora precisou enfrentá-las, e em suas histórias costuma colocar muito de sua experiência negativa.

Entrevistada por Ludmila, do [blogue] "Every Little Book: has its own magic" (2013)<sup>16</sup>, Lhaisa fala um pouco mais sobre seu processo de criação, revelou que a temática do livro decorreu de inspiração mas principalmente de pesquisa: "O mundo paralelo da saga, a topografia e a geografia são relativos a uma pesquisa minuciosa sobre a geografia do Paraná e de Santa Catarina". Como a autora conhece essas regiões, conforme ela mesma relata, não foi tão difícil escrever

---

<sup>16</sup> ANDRIA, Lhaisa. **Every Little Book: Has its own magic**: Entrevista com Lhaisa Andria. In Ludmila. Brasil. 11 de Julho de 2013. Disponível em:< <http://www.everylittlebook.com.br/2013/07/every-little-author-lhaisa-andria.html>> acesso em: 16 de Dez. de 2018

sobre o clima do domínio de Almakia que é inspirado em seu conhecimento. Por isso conseguiu um bom resultado, descrevendo a maneira como os personagens respiram. A escritora criou para a obra uma “tabela do poder elementar dos almakins”, que é baseada na natureza: água, fogo, terra e ar e que são baseadas nas regiões em que ela viveu.

A autora conta ainda que o primeiro livro da tetralogia basicamente apresenta o enredo, o mundo paralelo, os personagens e suas histórias, e a partir do volume II é que a trama de fato se expande; e isso exigiu proporcionalmente mais pesquisa para sua sustentação.

Quando questionada sobre o nome “Almakia” e os nomes dos personagens para compor a saga, Lhaisa foi enfática: “Gosto de brincar com a sonoridade das palavras”. E explicou que os personagens fortes precisavam nomes pomposos. Revela que os nomes surgiram como um estalo, como um piscar de olhos, do nada, e de repente brilharam. Já o processo de criação do nome “Almakia” simplesmente rabiscou o nome e ele soava bem. Ela conta que, no início, o nome era “Almaquia”, mas trocar o Q por K chamava mais atenção e fez a diferença, pois, segundo o seu ponto de vista, era “moderno”.

Ainda para Ludmila (2013), a escritora fala sobre a literatura que produz e, em particular, sobre o gênero fantástico. Lhaisa relata que é possível analisar dois aspectos: a literatura fantástica produzida por brasileiros e a fantasia brasileira. Tais princípios podem ser observados uma vez que o cenário brasileiro proporciona desde o extremo norte até os pampas sulistas um cenário suficientemente fantástico e mitológico, já que muitas histórias antigas são relatadas a partir de referências indígenas, negros e europeus, ou seja, com um palco cultural bem diversificado e essa mistura faz com que os ricos temas possam ser abordados por autores nacionais, cujos trabalhos entram no gênero literatura para jovens adultos e que vem ganhando espaço nas prateleiras das livrarias nos últimos anos.

A escritora Lhaisa Andria diz que no mundo todo há os escritores antes de "Harry Potter" e depois de "Harry Potter", que escritores antes da saga se prendem muito a regras, a padrões, mas que já os pós-"Potter" são flexíveis e buscam inovação. Também comenta que o *boom* da fantasia só ocorreu porque a saga "Potter" conduziu a algo novo e inovador, tendo, porém, como base, um material antigo, bem antigo. Conforme Andria (2013): “Acho que a maior diferença

entre os de antes e os de depois é que os do primeiro grupo ainda se prendem a um padrão, enquanto os do segundo fazem experiências. Acho que as produções dos dois só acrescentam na literatura nacional como um todo” (idem, p. s/n). Sobre as obras antes da saga "Potter", podemos mencionar “Senhor dos Anéis”, do escritor J.R.R. Tolkien (1954), e ainda o "Hobbit" (1937), e as "Crônicas de Nárnia", do escritor C. S. Lewis (1950) – obras muito procuradas entre o público jovem. E temos ainda as obras pós-"Potter". Um exemplo é a saga "Percy Jackson", do escritor Rick Russell Riordan (2005). Por fim, temos o caso dos escritores brasileiros André Vianco, Raphael Albuquerque Pereira (Raphael Draccon), e Eduardo Spohr que escreve livros para os adolescentes.

O interessante desses dois grupos, para Lhaisa (2013, p. s/n), é que só têm a acrescentar na literatura nacional como um todo, porque é “[...] necessário muita ousadia em escrever histórias que os leitores sintam orgulho de ler”. Lhaisa diz que bons escritores são aqueles que escrevem histórias para as quais os leitores acham que valeu a pena dedicar seu tempo. Por isso esses dois grupos são tão importantes, pois só acrescentam repertório à vida do leitor.

A escritora comenta sobre a literatura fantástica brasileira e diz que “[...] os escritores deveriam explorar o material folclórico nacional”, sobre lendas e mitologia das tribos indígenas brasileiras. (ANDRIA, 2003, p. s/n), diz ainda que:

Pesquisar sobre folclore advindo da matriz europeia é simples, há muito material na internet, uma facilitadora para os escritores, pois se tem um banco de dados vasto e muita informação; agora, escrever sobre um Deus aborígene que compõe as lendas brasileiras é uma pesquisa árdua e nem sempre se encontra material talvez nem no papel esteja. (ANDRIA, 2013, p. s/n).

Essa dificuldade ocorre uma vez que os povos indígenas transmitiam seus conhecimentos oralmente e há pouco material, o que requer uma pesquisa de campo, sendo necessário buscar na memória de quem tem lembranças. A escritora termina dizendo que gostaria de fazer um trabalho voltado para a fantasia brasileira.

Questionada sobre como classifica a sua saga “Almakia”, Lhaisa foi enfática e disse que pertence à literatura para jovens adultos, porém a sua visão vai mais além, pois a sua experiência como leitora e como escritora a fazem refletir sobre o que as pessoas querem ler hoje. Ela diz que os livros para jovens adultos estão cada vez mais próximos dos filmes do que da literatura, pois

precisam ser mais ágeis, mais fluidos e precisam ter a mesma capacidade de prender o leitor na página, como ficam os espectadores em frente às telas.

A escritora avalia que os livros estão fazendo isso tão bem que há um fenômeno ocorrendo, já que as produções visuais estão buscando suas histórias em livros; hoje Netflix, Amazon, Google, entre outras grandes produtoras, fazem isso há algum tempo. Afinal, essas plataformas exigem conteúdo, e isso é encontrado nesta crescente literatura para jovens adultos.

Diante desses dados, cabe apontar que, na realidade, a era digital está avançando muito. Plataformas como YouTube, Instagram, Facebook, Kindle, Google Play, HBO, entre outros, estão ditando cada vez mais o gosto das pessoas, o que elas querem e quais são as tendências. Nos últimos anos, houve um *boom* tecnológico, conforme avalia a sócia e diretora-executiva da O2, Andrea Barata Ribeiro (2013). Em entrevista concedida à revista “Época Negócios”, relata que o mercado investidor encontrou nessas plataformas um nicho rentável, mas para engajar as pessoas precisa ofertar produtos multiplataformas, ou seja, é necessário aliar várias ferramentas, como: livros, música, dança, entre outras, com os audiovisuais. Por tais razões, é necessário que os livros se renovem, precisam ser criativos para atrair o público.

E com o auge das redes sociais, segunda Lhaisa, é necessário que os escritores criem seu próprio caminho, desdobrando e trilhando todas as novidades que a tecnologia oferece. As obras de literaturas para jovens adultos foram os precursores na utilização de recursos cinematográficos e tecnológicos. Cita-se o exemplo das sagas que caíram no gosto do grande público após a migração para o cinema. Segundo Lhaisa, por essas razões são taxadas de rebeldes pelo meio acadêmico, porém a sua visão é a de que, na verdade, abriram portas para novas obras literárias e para novos autores.

A escritora observa que a ascensão da literatura para jovens adultos teve, sim, várias ramificações, pois a questão “dinheiro” dita as regras e arrebanha leitores pelo *marketing*. Entretanto, como palavra final, Lhaisa acredita em leitores que tenham seus próprios motivos para gostarem de ler o que estão lendo, independentemente do gênero, e que não embarcam na “moda” do momento ou naquilo que os outros dizem ser bom, é um leitor que constrói o seu acervo. Nesse sentido, vale pensar que a literatura para jovens adultos, gênero que se renova constantemente, possui qualidades literárias, que desperta a criticidade do

leitor, pois são obras que prendem o leitor ou por prazer “entretenimento” ou porque carregam conteúdo que dialoga com seu tempo.

Elencamos ainda outros pontos convergentes entre as escritoras. Conforme relataram nas entrevistas, para a "construção" de suas narrativas, ambas englobam elementos – positivos ou negativos – de suas trajetórias de vida, de seus repertórios, de suas viagens e experiências ao longo de suas vidas, bem como reúnem elementos de sua própria inspiração no ato da produção artística, e igualmente as suas narrativas são também resultado de pesquisa, estudo e dedicação.

Ambas as escritoras possuem um posicionamento bem definido e claro em relação à literatura em geral. Lamentam que a sociedade esteja distante da leitura. Ambas estão de acordo com relação à importância do ato de ler e da sua função na vida humana, e concordam que não importa o gênero, seja canônico ou de entretenimento, pois o que importa é que o leitor transcenda a concepção que tem sobre a arte, e que isso o leve a procurar cada vez mais por novas leituras e novas referências.

A escritora brasileira pretende buscar aperfeiçoamento para trabalhar com questões ligadas ao nacional, como os mitos e as lendas que compõem o folclore brasileiro. Vemos assim que há um patamar idealizado pela escritora. Já Liliana Bodoc em suas entrevistas (quando ainda era viva) não comentou sobre as suas aspirações para o futuro como escritora. É possível perceber que tanto as produções da argentina como as da brasileira podem se assemelhar, quando os escritores trabalham com questões ligadas a cultura da América Latina, visto que, por mais que os mitos e as lendas sejam diferentes de um território a outro, possuem uma matriz, vinda do povo nativo, indígena. Essa pode ser uma característica marcante nas produções latino-americanas, porém essa inferência não nos compete pesquisar neste momento, pois não é nosso objetivo enveredar por tais hipóteses.

## 4.2 A SAGA E SUA ESTRUTURA

Etimologicamente o termo saga (de origem norueguesa – “*segja*”) significa contar, estando ligado a um gênero oral específico advindo da cultura nórdica e

germânica de narrar façanhas e acontecimentos memoráveis. Inicialmente as sagas eram orais, depois escritas, assumindo características de descrição de uma história familiar, seus vínculos e evolução genealógica da estirpe, cristalizando, assim, para as futuras gerações os grandes feitos dos antepassados.

Atualmente, o termo passou a ser utilizado para identificar narrações seriais fantásticas com conteúdos imaginários denominada de literatura fantástica. Este formato manteve um forte encadeamento com a mitologia e histórias de clãs de diferentes povos. Por esta perspectiva, a saga é classificada como uma narrativa pós-moderna que apresenta em seu enredo uma história originada no tronco inicial da qual se desdobram múltiplos itinerários narrativos com características de relatos abertos que compartilham um universo comum e imaginário, possibilitando assim, uma literatura não linear (BARTH, 2016).

A principal característica de uma saga é a criação de uma nova realidade. Nesta nova realidade é construído um mundo completo e o autoconsciente é forjado. Este mundo ficcional passa a ser coabitado pelo leitor participando emocional e empaticamente do enredo. Este processo de elaboração de um universo alternativo é denominado pelo pesquisador Alberto E. Martos García, da Universidade de Extremadura, na Espanha, em seu livro "*Introducción al Mundo de las Sagas*" (2009) de paracosmos. O estudioso utiliza o conceito de paracosmos para explicar a criação de um universo alternativo que é dotado de regras próprias.

Nesse universo, elementos como a coragem e a força dos protagonistas estão altamente presentes ao lado de eventos que desafiam a lei da física, como magias e o combate a monstros épicos. Essas características fazem parte dos elementos principais do enredo. Compreende-se que esse mundo paralelo ao mundo real – paracosmos – ou paraxix - conforme denominado por Jackson (1986), possui uma lógica funcional interna, uma coerência no plano narrativo é por isso que o sujeito não questiona o universo ficcional, ele aceita o pacto narrativo.

O paracosmos é um termo adaptado da área da psicologia que se refere a fantasia infantil na qual uma criança cria no imaginário um mundo paralelo (à vida real) em que pode jogar, brincar e fabular. O termo paracosmos é utilizado para explicar os mundos criados pelos escritores de ficção fantástica, sendo constituído por três imaginários: imaginário literário, imaginário folclórico e o

imaginário individual (tanto do autor como dos leitores). Entre os recursos para fazer o leitor entender esta realidade inventada, os autores de sagas fantásticas se utilizam de um grande conjunto de elementos como paratextos (formado por títulos, subtítulos, prólogos, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, entre outros), mapas cartográficos, linha cronológica de acontecimentos, árvore genealógica, brasões e símbolos para guiar e situar o leitor no mundo criado (BARTH, 2016).

Não existe uma definição de como são estruturadas e quais as características específicas das sagas, no entanto, destacam-se alguns aspectos estruturais e estéticos específicos que são recorrentes neste tipo de leitura, entre os quais podem ser citados: o paracosmos, a formação de um conjunto serial com histórias contadas em etapas e a formação de um ciclo (BARTH, 2016).

O espaço geográfico/cronológico comum, pertencente ao mesmo paracosmos, com personagens previamente caracterizados – estes aspectos permitem que o leitor se identifique com os elementos de forma autoconsciente. Quando isso acontece, a obra pode ser facilmente adaptada para todas as mídias, permitindo transposições cinematográficas, apropriação em videogames, jogos de estratégia e quadrinhos, por exemplo, particularidades que também configuram uma das facetas das sagas fantásticas.

A construção da história em etapas também é característica estrutura presente nas sagas, visto que as mesmas apresentam-se, geralmente, em várias edições, como trilogias, tetralogias e mais. As séries permitem a criação de cenários com ampla gama de possibilidades e desdobramentos, podendo ser lidos de forma linear e não linear, sendo este um padrão altamente recorrente na estruturação das sagas.

As sagas são formadas por um *continuum* de obras que representam um ciclo. O ciclo pode ser entendido como a visão total da narrativa ou de narrativas que convergem. Este enfoque estabelece conexões entre várias linguagens, não apenas literárias, mas artísticas e plurais.

Outro fator que precisa ser esclarecido é que com a definição de saga, vem o questionamento porque as escritoras Lhaisa Andria, Brasileira e Liliana Bodoc, Argentina, optaram por produzir sagas tetralógicas? Em suas entrevistas essa resposta passa pela tangente, porém é possível perceber que ambas optaram pela saga por causa do fluxo mercadológico crescente nos últimos anos já que a literatura sofre influencia direta dos fatores de mercado.

As escritoras não deixam claro o motivo pelo qual optaram em produzir suas histórias nessa estrutura, a saga, porém é possível assimilar que pode ser uma estratégia para se aproximar do seu público, uma vez que a cultura de massa e o consumo das sagas aumentaram “vertiginosamente” nos últimos anos conforme Failla (2012), bem como, pode haver motivos pessoais de cada autora em optar pela criação artística tetralógica.

Optou-se em analisar somente a primeira obra de cada saga, “Alamkia” e “Tiempo de Dragones” porque são obras de uma história toda e somente a primeira delas contextualiza o enredo e o ambiente, nas primeiras obras de cada saga encontra-se o nó da narrativa, já os outros volumes aprofundam o desenvolvimento delas e o desfecho. E optou-se pela análise da primeira obra de cada saga pois se aproximam justamente pela contextualização, os outros volumes tomam caminhos distintos e não seria possível a comparação.

#### 4.3 “TIEMPO DE DRAGONES: LA PROFECÍA IMPERFECTA”

A obra “*Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta*” (2015) está dividida em quatro partes, intituladas, “*El comienzo*”, “*La profecía*”, “*La sangre*”, “*El sitio*” e “*El elegido*”, as duas últimas compõem um só capítulo. O cenário é a terra medieval. A trama se desenvolve em dois continentes: Terentigani e Mérec. O tempo cronológico vai do ano 870 ao início de 990 do “calendário quinto”.

A obra aborda a história de Nulán, um adolescente indígena que fora adotado por Anuja, uma mulher nativa ligada aos pais do menino por pertencer a mesma tribo indígena. Esse menino, ao entrar na fase da adolescência, inicia uma busca para conhecer sua origem, saber sobre a sua família e o seu povo, conhecer sua verdadeira história, e, conseqüentemente, edificar aos poucos sua identidade. Retrata um jovem em desenvolvimento, que busca resolver seus conflitos internos e externos, relacionados à convivência com um círculo de pessoas próximas e que acaba gerando conflitos internos de ordem emocional. Quando, ao fim, descobre como se tornou órfão, é levado a lutar pelo seu povo, pela sua tribo, e se frustra por não conseguir salvar as pessoas que ama.

A história apresenta a figura de dragões na mitologia dos povos, discute a sua onipresença em várias matrizes culturais. Na matriz cultural que representa



os europeus na narrativa. Os dragões, mitologicamente, são vistos como figuras poderosas e de potencial elevado de destruição. Já na matriz cultural que representa os indígenas sul-americanos na obra, os personagens percebem e compreendem a figura dos dragões com pequenas nuances como – poderosos e venerados como deuses. Nesse sentido, são apresentados ao leitor formas de perceber a cultura de cada povo, através de dois discursos ligados à representação de uma imagem, a dos dragões.

Neste caso, o nó da intriga da narrativa se dá justamente no momento em que dragões são capturados por um grupo que representa a matriz europeia na obra com a finalidade de torná-los armas de guerra; contudo os dragões escapam e migram para outro continente, onde se escondem e se adaptam, e sua imagem se ressignifica (esse processo pode ser observado melhor a partir do volume II). E a perseguição aos dragões dá início a um tempo de batalhas, e é a chave para o cumprimento de uma profecia sobre a vinda de um herói.

O primeiro capítulo situa o tempo cronológico da narrativa no ano 870, em Terentigani, com os monges escrevendo a profecia sobre a vinda de um Messias. Segundo essa profecia, o Messias carrega a tarefa de salvar o povo oprimido. A profecia redigida pelos monges possui uma estrutura, a princípio, profética, religiosa, e versa sobre:

Todos los mares, todos los pactos, todos los ciclos nascen heridos de muerte. Y lo mismo será con la sabiduría. Durante largo tiempo bajarán ríos de dolor por las montañas y los abismos huirán al golpe. Lo que vuela caerá y lo que repta será grande. Y será cuando el fuego y el agua den mil giros. El corazón del mundo sufrirá cuatro golpes. El primer golpe será por fuego, el segundo por cadenas, el tercero por enfermedad. El cuarto será por causa de bodas inmundas que unirá lo que no debe unirse. Para deshacer tanto dolor llegará un Elegido. El Elegido será el que duerma en el nido del dragón y despierte en la casa del hombre. El que se ponga al frente de ejércitos tan diversos como los pájaros. El que distinga el contorno del viento y entienda las sagradas Lenguas. El elegido será el que confíe en la muerte<sup>17</sup>. (BODOC, 2015, p. 7-19).

O foco narrativo apresenta-se em terceira pessoa, possui um narrador

---

<sup>17</sup> - Todos os mares, todos os pactos, todos os ciclos nascem feridos de morte. E o mesmo será com sabedoria. Durante muito tempo, rios de dor descerão as montanhas e o abismo ouvirá o golpe. O que voa vai cair e o que rasteja vai ser grande. E será quando o fogo e a água derem mil voltas. O coração do mundo sofrerá quatro golpes. O primeiro golpe será por fogo, o segundo por correntes, o terceiro por doença. A quarta será por causa de casamentos sujos que unirão o que não deve ser unido. Para desfazer tanta dor, chegará um escolhido. O Escolhido será aquele que dorme no ninho do dragão e acorda na casa do homem. Se colocará na frente de exércitos tão diversos quanto os pássaros. Aquele que distingue o contorno do vento e entende as línguas sagradas. O escolhido será aquele que confia na morte.

onisciente neutro. Introduce o leitor na obra através de um discurso direto, conforme o trecho acima, uma estratégia estilística, conforme apontado por Bakhtin ([1975], 2016) quando menciona que todo gênero é composto por um estilo, porém, ao longo da narrativa também encontramos marcas de um discurso direto livre, pois a narradora dá voz aos personagens, como no trecho a seguir, em que os monges discutem sobre como faram à profecia: “- Una profecía! Una profecía que augere un nuevo tiempo”<sup>18</sup> (BODOC, 2015, p.10), nesse sentido a obra é narrada de forma panorâmica, essa forma de narração alternando a voz narrativa constrói uma subjetividade a imagem dos personagens.

Para a construção do gênero literário, além do estilo, Bakhtin ([1975], 2016) menciona a construção composicional que é formada pelos procedimentos composicionais para a organização, disposição e acabamento da totalidade discursiva e da relação dos participantes da comunicação discursiva, uma alusão à estrutura formal propriamente dita. Pressupõem complementos às categorias da enunciação e aos elementos da narrativa: personagens, tempo, espaço... Estes elementos auxiliam no deslocamento narrativo, e na decodificação do enunciado.

Com relação ao tempo narrativo, a obra retoma aspectos do tempo medieval, centra-se numa passado distante, cria um mundo completamente paralelo, novo, afastando-se de elementos figurativos da nossa realidade, se expande através de um universo ficcional, possuindo a sua própria cronologia e a sua geografia, com raças e mitos, compõe um mundo imaginário. A narrativa estende-se sobre dois continentes, primeiro em Terentigani, local em que o monarca persegue os monges, até a captura e a fuga dos dragões, depois, em Meréc com a instalação do monarca Skuba dratewka, luta contra os indígenas, nascimento do protagonista e sua trajetória.

No primeiro capítulo, ainda, outro importante elemento é a descrição do protagonista que são evidências físicas e as qualidades de Nulán, conforme o trecho a seguir: “El pequeño tendría alrededor de un año. Era vivaz y de rasgos arayés, a excepción de sus ojos. [...] Eran muy grandes y de un color incierto, entre lo que deja de ser azul y comienza a ser gris”<sup>19</sup> (BODOC, 2015, p. 34-35). Ao longo da narrativa outros aspectos vão surgindo como força, bravura ao

---

<sup>18</sup> "- Uma profecia! Uma profecia que vai crescer para um novo tempo.

<sup>19</sup> O pequeno tinha cerca de um ano. Ele era vivaz e de características arayés, exceto por seus olhos. [...] Eles eram muito grandes e de uma cor incerta, entre o que deixa de ser azul e começa a ficar cinza.

enfrentar obstáculos, coragem, um típico herói das epopéias.

No segundo capítulo, o ano vai de 965 a 980, parte em que o leitor acompanha o crescimento do protagonista, conhece os personagens (que no âmbito da narrativa são pessoas) principais e secundários. Citam-se os personagens principais: são os que representam três clãs (tribos) maiores: dratewkas, tzarús e arayés; cada clã se divide em subgrupos, que guardam marcantes diferenças entre si. Os subgrupos dividem-se em: caciques, urracas, guras, aventureiros, guerreiros e guerreiras, mulheres escravizadas e submissas, e outras já detentoras de poder comandantes de um exército.

Em suas castas, cada clã conseguiu, a seu modo, poder, e se tornaram ricos e gloriosos. Os dratewkas são pastores de ovelha e sua riqueza vem da tosquia da lã. Os tzarús são alquimistas e cultivam a terra. Eles têm uma longa história de rivalidade e ódio com os criadores de ovelhas, mas, por conveniência, selaram, mediante um casamento, um pacto entre as linhagens, em que os “dratewkas querem e podem governar ao seu modo” (BODOC, 2015, p. 27). Já a tribo dos arayés, caçadores e coletores, habitavam a selva e travaram uma guerra implacável com os outros clãs pela sua liberdade. Os arayés são a ficcionalização dos indígenas porque são descritos pela narradora como nativos, possuem costumes, crenças, rituais que condizem aos dos indígenas.

[...] luego los arayés les ofrecieron alimentos, servido en hojas de plátano, y los invitaron a compartir la sombra. Andrei y los suyos se alegraron por tan buen recibimiento. Y se asombraron por la cantidad de guareros reunidos. [...] – Eres noble gente. Y no te apenes, porque seremos nosotros quienes les digamos lo que quieren saber. Ve y dile q Andrei que hablaremos con los Japiripé<sup>20</sup>, y luego saldremos a darles todas las noticias que vinieron a buscar. Tras esa conversación, que Antón no demoró en transmitir a Andrei, el ejecutante y las autoridades de cada aldea se encerraron en una choza de palma que ahumaron y calentaron con piedras. [...] – Siempre lo hacen cuando deben debatir asuntos importantes – les dijo Antón - [...] los arayés salieron de la choza fatigados, con la piel y los ojos irritados. Tucán, el ejecutante, caminó hasta detenerse delante de Andrei. – Cuando se haga la noche festejaremos el mensaje de los Japiripé. El resto del día lo pasaron los arayés preparando comidas y bebidas. Pintándose el rostro y acicalándose para el festejo. (BODOC, 2015, p. 224-225)<sup>21</sup>

<sup>20</sup> - Figura citada na obra como divindade.

<sup>21</sup> Depois, os arayés ofereceram-lhes comida, servido em folhas de bananeira e convidaram-nos a partilhar a sombra. Andrei e seu povo estavam felizes por uma recepção tão boa. E eles ficaram impressionados com a quantidade de guerreiros reunidos. [...] - Vocês são pessoas nobres. E não se desculpe, porque nós seremos aqueles que lhe dizem o que querem saber. Vá e diga a Andrei que vamos conversar com os Japiripé e depois sairemos e daremos a eles todas as novidades pelas quais vieram. Depois daquela conversa, Anton não demorou a transmitir a Andrei. O chefe e as autoridades de cada aldeia se trancaram em uma cabana, defumaram e aqueciam com pedras.

No terceiro capítulo, a trama se desenvolve em Terentigani, no ano de 920 a 935 e é possível acompanhar o vaticínio da profecia, em que o monarca da época, tomado por ambição, destrói, oprime e mata de forma cruel os derrotados das lutas e os escraviza: “El terror y las estacas fueron los recursos que utilizaron los Dratewkas para extender y afianzar su poder sobre terentigani: Empalar enemigos, rodear con sus cuerpos retorcidos las ciudades vencidas<sup>22</sup>” (BODOC, 2015, p.97). Cego de ambição o monarca dedica-se a caçar dragões para domesticá-los, uma forma de adquirir poder. Através dessas atitudes do monarca, as chaves profetizadas ganham um corpo sólido e passa a desenvolver-se até o nascimento do “messias”, ou seja, até a vinda do protagonista (herói).

O elemento narrativo que marca a ação ou o nó da intriga se dá no momento em que os dragões se libertam da captura - “Hobswyllwin cruzó el cielo de Oras Gat. Quienes la vieron volar hacia el mar [...]– Pasaron hacia el Oeste. Varios de ellos, guiados por Hobswyllwin. [...] es seguro que volaron a Mérec<sup>23</sup>” (BODOC, 2015, p. 128-132). E passaram a ser caçados pelo monarca, desencadeando um dos quatro golpes profetizados; naturalmente vinculado à chegada do messias.

É possível observar que o relato do êxodo dos dragões é o momento de maior tensão da narrativa, onde num primeiro momento Hobswyllwin era apenas um dragão poderoso, que desencadeava ambição, uma criatura selvagem, que necessitava alimentar-se com um tipo de planta: “Fresno Sagrado [...] dos veces al año, los dragones llebagan a alimentarse de los racimos dulces” Bodoc (2015, p. 98) para que vivessem em harmonia com os homens, tal planta era necessária para que os dragões mantivessem o espírito e a alma deífica, sem esse alimento eram domesticáveis, como animais selvagens. Quando cruzam o mar passam a ser vistos pelos povos da cultura indígena como um “deus”, que vive em outra dimensão, um portal no meio da selva, uma divindade, como pode ser observado

---

[...] - Eles sempre fazem isso quando têm que discutir assuntos importantes - disse Antón - os arayés deixaram a cabana cansados, a pele e os olhos irritados. Tucan, o chefe, parou diante de Andrei. - Quando a noite acabar, vamos celebrar a mensagem dos Japiripés. O resto do dia foi gasto pelos arayés preparando refeições e bebidas. Pintando seu rosto e se arrumando para a celebração.

<sup>22</sup> O terror e as estacas eram os recursos que os Dratewkas usavam para estender e fortalecer seu poder sobre os terentigani: Empalar os inimigos, cercar com seus corpos distorcidos as cidades derrotadas.

<sup>23</sup> Hobswyllwin cruzou o céu de Oras Gat. Aqueles que a viram voar em direção ao mar [...] - Eles passaram em direção ao oeste. Vários deles, guiados por Hobswyllwin. [...] é certo que eles voaram para Mérec

nessa passagem “[...] La perforación en Terentigani. La caña en Mérec. Racimos de túneles que se abrían... Como podría el tiempo, en este sitio caminar en línea recta?<sup>24</sup> [...]” (p. 62).

De forma natural, sobre os dois continentes, Terentigani e Meréc, a trama vai se desenrolando. O tempo apresentado é muito extenso. Conforme se observa, vai de um período a outro, mas, com a chegada do herói, o tempo estagna, e sua trajetória passa a ser o centro do enredo.

Todos esses elementos que compõe a narrativa consistem em estabelecer uma sequência de fatos, nos quais os personagens e o protagonista se movimentam, pois a narrativa é baseada na ação que os envolve e se movimentam num determinado espaço à medida que o tempo passa. Dessa forma, é possível observar a estrutura narrativa da obra, um modelo padrão ao qual os seres humanos estão habituados, uma estrutura básica, que compõe um gênero discursivo. O que prende a atenção do leitor é a ação e a temática, que conforme Bakhtin (1988), se renova em seu tempo e espaço, nessa saga, a temática centra-se na trajetória do protagonista, característica que fundamenta a literatura para jovens adultos pela profundidade com que o personagem é construído nesta obra.

No final do terceiro capítulo é possível acompanhar a trajetória de Nulán. Encontrado por Antón, um alquimista do clã Tzarú, a criança tinha em torno de um ano de idade. Antón fazia seu ritual de passagem do solstício de verão quando encontrou a criança, “[...] cuando el alquimista daba término a su meditación, la tierra se sacudió con fuerza. Sin temor, Antón abrió los ojos. Entonces vio derrumbarse una estrella”<sup>25</sup> (BODOC, 2015, p. 33).

O narrador usa um discurso direto e direto livre para introduzir e para definir o protagonista da obra, conforme se observa no trecho acima. O protagonista é construído ao longo da trama como um personagem com características superiores a de seu grupo, possui peculiaridades como sabedoria, força física, portanto uma referência à concepção da matriz ancestral, o clássico épico, conforme o seguinte trecho, quando Antón descreve a criança à sua amiga Oropelia: “-Nulán huele y escucha a grandes distancias. De alguna manera,

<sup>24</sup> A perfuração em Terentigani. A cana em Mérec. Aglomerados de túneis que se abriam ... Como poderia o tempo neste lugar andar em linha reta?

<sup>25</sup> - Quando o alquimista terminou sua meditação, a terra tremeu com força. Sem medo, Anton abriu os olhos. Então ele viu uma estrela cair.

puede comprender lo que dicen los animales tan claramente como tu y yo.<sup>26</sup>” (BODOC, 2015, p. 46). Através do discurso livre dos personagens compreende-se que os animais personificam-se e dialogam com o protagonista, desta maneira, o trecho explicita a condição de protagonista peculiar.

[...] Nulán iba a la aldea arayé a pedir mejores respuestas. No tardó en hallar los senderos correctos. A medida que se acercaba, más recuerdos le tironeaban los sentidos. **Había estado allí alguna vez, ya no tenía dudas. Entre los aromas que percibía, los del presente y los del pasado, cuál sería el de Man?**<sup>27</sup> **Sabía que el rastro de quienes pasaron por el mundo nunca desaparecen del todo, que en algún rincón persisten. Debajo de una piedra, en el hueco de un árbol, dentro de una vasija habría un cabello de su madre [...]** (BODOC, 2015, p.79 Grifo nosso)<sup>28</sup>.

Este trecho aponta para a peculiaridade (característica heróica) do protagonista, pois nasceu na aldeia. Retorna ao local após anos e através do olfato percebeu o aroma de sua mãe, que foi morta após seu nascimento, assim operou um feito impossível a qualquer ser humano, obteve resposta sobre si e sobre sua família através do olfato apurado, posição que o coloca a cima dos outros personagens ou, na esfera do insólito.

Outra passagem que descreve as características do herói protagonista é o aparecimento de um “olho de dragão” que surge sob uma cicatriz do protagonista logo após um ataque de Mare Limba ao tentar matá-lo, “- La cicatriz –aclaró Anuja – tiene la forma de un ojo. Pero no un ojo humano. Es otro, como los que veo en tus pergaminos – El ojo de un dragón?”<sup>29</sup> (BODOC, 2015, p. 271). Também são descritas sua coragem, sua valentia, ao enfrentar um felino na floresta: “Un puma avanzaba pisando sombra. [...] El puma y Nulán se midieron, se entendieron. El puma reinició su avance, pero Nulán gruñó”<sup>30</sup> (p.278), além do mais é um protagonista sensível, o puma estava prestes a matar um cervo, e sua cria,

<sup>26</sup> Nulán cheira e escuta a grandes distâncias. De alguma forma, você pode entender o que os animais dizem com tanta clareza quanto você e eu.

<sup>27</sup> No último capítulo, é retratada a história de Man e Cabeza roja, pais de Nulán, eram primos e se amaram, por essa razão foram condenados a morte pelo chefe da aldeia arayé.

<sup>28</sup> Nulán foi para a aldeia Arayé pedir melhores respostas. Ele logo encontrou os caminhos certos. Quanto mais ele se aproximava, mais lembranças vinham a seus sentidos. Ele esteve lá algum dia, não teve dúvidas. Entre os aromas que ele percebeu, os do presente e os do passado, o que o homem seria? Ele sabia que a trilha daqueles que passaram pelo mundo nunca desaparece completamente, que em algum canto eles persistiam. Debajo de una piedra, no oco de una árvore, dentro de un vaso habría un cabello de sua mãe.

<sup>29</sup> - A cicatriz, Anuja esclarecida, tem a forma de um olho. Mas não é um olho humano. É outra, como as que eu vejo em seus pergaminhos - O olho de um dragão?

<sup>30</sup> Um puma avançava pisando com força. [...] O puma e Nulán se encararam, se entenderam. O puma avançou, mas Nulán grunhiu.

quando o protagonista impede a caça: “[...] pero aquel día su ternura cedió ante las leyes del monte”<sup>31</sup> (p.278).

Tão importante quando a descrição das características heroicas que o tornam superior ao grupo é a retratação de sua fragilidade, características que o aproximam da vulnerabilidade humana. Essa vulnerabilidade é que tematiza a obra, o percurso de amadurecimento do protagonista, a representação de suas angústias e as frustrações.

Como no trecho a seguir, em que Nulán é ferido por um pássaro Negro, a Feiticeira Mare Limba, enquanto dormia é possível observar a fragilidade do protagonista, a febre que o consome, encontrando-se a beira da morte neste sentido, todas as características heroicas caem por terra e o assemelham aos outros personagens, demonstrando assim a impotência do protagonista em agir diante da vulnerabilidade em que se encontra:

Después de beber en el arroyo y lavar l agujero abierto en su pecho, Nulán se sintió algo aliviado. Lo suficiente para intentar seguir viaje. Pero a pesar de ser reciente y de las plantas curativas, la herida tenía hinchado los bordes y despedía un olor fétido. El sudor de la fiebre chorreaba desde las sienes y atravesaba el pecho hasta la cintura y el andar de Nulán se hizo muy lento. Dos veces tuvo que detenerse para recuperar fuerzas. [...] (BODOC, 2015, p. 88).

Las piernas no lo sostenían. Y Nulán ya no sostenía su alma. Todo se perdía en una mancha opaca donde la voluntad ya no respiraba. Por fin, dejó caer. [...] Nulán ya no abría los ojos. Su boca estaba ocupada por la lengua. Y la piel, tirante y amarillenta, parecía no alcanzar para su cuerpo inflamado<sup>32</sup>. (BODOC, 2015, p. 89).

Toda a construção composicional de acordo com os pressupostos de Bakhtin (1975) dá respaldo para o conteúdo temático da obra, ou seja, o estilo e a construção composicional dão suporte ao conteúdo temático que na obra configura-se pelo percurso de amadurecimento, neste sentido o conflito é marcado pela busca de si. Lembramos que Bakhtin (1975) propõe que toda estrutura narrativa simula a história da busca de valores e a procura de sentido, através da tarefa do sujeito. Ou seja, no interior do percurso do sujeito, o

<sup>31</sup> Mas naquele dia sua ternura cedeu diante das leis da natureza.

<sup>32</sup> Depois de beber no riacho e lavar o buraco aberto no peito, Nulan sentiu-se um pouco aliviado. O suficiente para tentar continuar viajando. Mas, apesar das plantas recentes e curativas, a ferida estava inchada e emitia um odor fétido. O suor da febre pingou das têmporas e correu pelo peito até a cintura, e a caminhada de Nulán se tornou muito lenta. Por duas vezes ele teve que parar para recuperar sua força. [...] As pernas não o apoiavam. E Nulán não mais segurava sua alma. Tudo foi perdido em um local opaco, onde a vontade não respirava mais. Finalmente, ele caiu. [...] Nulán não abriu mais os olhos. Sua boca estava ocupada pela língua. E a pele, tensa e amarelada, parecia não alcançar seu corpo inflamado.

protagonista constrói-se e adquire conhecimento através das lutas que enfrenta - internas e externas.

Como já foi mencionado, o protagonista é encontrado por Anton, criado por Anuja, uma mulher solteira que vive nas montanhas e presta serviços como curandeira. O protagonista Nulán é órfão, conforme o trecho em que fica claro a sua orfandade: “Nulán – susurró – **Así iba llamarte tu madre**. Así te llamaré. Anuja buscaría un claro en el monte, cerca del agua, para alzar una choza”<sup>33</sup> (BODOC, 2017, p. 44. *Grifo nosso*). Tomando-o sob sua tutela.

Um reflexo que a orfandade gera no protagonista pode ser observado através do discurso direto do narrador, na qual, percebemos que Nulán ainda criança carregava a revolta e angustia, conforme o seguinte trecho, (BODOC, 2015, p.77).

Apesar de ser un joven extraño, nunca Nulán había sido insolente. Pero desde la visita de Antón, Anuja sentía la lejanía de Nulán en sus espaldas. El muchacho se reconcentró en su misterio. Apenas hablaba. Estaba más alto y delgado. Anuja le buscaba los ojos para reconocerlo o para recordarlo<sup>34</sup>.

Retornamos às ideias de Kaplan (2005): quando menciona as características da literatura para jovens adultos, assevera que o gênero expressa a angustia dos homens, isso pode ser observado através do sentimento de Anuja, pois é possível inferir a angustia de Nulán e o seu sentimento de revolta, uma vez que a mãe não o reconhece pelos olhos, com ar de mistério. E essa forma de abordar o lado sentimental do protagonista de forma panorâmica é uma estratégia para caracterizar a subjetividade do protagonista, bem como, para que o leitor possa fazer inferências a respeito dos sentimentos do protagonista, e assim, dando a oportunidade ao leitor de identificação, reflexão.

Pertencendo o leitor à sociedade dentro de seus conflitos e suas crises, busca por informações a passos acelerados. Colomer (2003), explica que as obras da literatura juvenil se ajustam às características do seu público, mostra um leitor próprio da sociedade em que está inserido, assim, os textos são dirigidos e refletem as mudanças sociais, culturais, históricas revelando dessa forma uma

<sup>33</sup> - Nulán - ela sussurrou - Assim sua mãe o chamaria. Assim é como eu vou te chamar. Anuja procuraria uma clareira na montanha, perto da água, para levantar sua cabana.

<sup>34</sup> - Apesar de ser um jovem estranho, Nulán nunca fora insolente. Mas desde a visita de Antón, Anuja sentiu o afastamento de Nulán. O menino se concentrou em seu mistério. Ele mal falou. Ele era mais alto e magro. Anuja procurou por seus olhos para reconhecê-lo ou para lembrá-lo.



narrativa que se preocupa com os temas que são relevantes atualmente, como valores, e tradições. Por tais razões, é possível perceber o tempo em que a obra está inserida, por mais que retrate um mundo paralelo e se centralize no passado, a narrativa retrata aspectos da juventude que são atemporais e revela o momento do “aqui e do agora”.

O protagonista, Nulán, inicia sua trajetória quando decide que precisa conhecer o seu passado. Tem com a Anuja uma conversa para entender sua história:

Anuja le había contado algo, fragmentos, sobre su origen. Y hasta ese día el muchacho no había manifestado demasiado interés. Pero una tarde salía de su ensimismamiento lleno de preguntas. [...] – Cómo se llama la mujer que ofendió a los dioses? –Man. –y el hombre? -Cabeza Roja. – Cómo los ofendieron? – Se amaron mucho... - Esa fue su ofensa? [...] – Man llevaba un hijo en su vientre<sup>35</sup>. (BODOC, 2015, p.78).

Depois da conversa que Nulán teve com sua mãe adotiva, decidiu buscar por mais informações na aldeia dos arayos onde nascera; lá faz perguntas sobre seus pais, mas é escorraçado pelo chefe, de quem recebe como resposta às suas perguntas: “Naciste contra la voluntad de los dioses. Eres un nudo. [...] eres hijo de un pecado. Vete de aquí”<sup>36</sup> (BODOC, 2015, p. 80). O protagonista vivencia a sua primeira frustração diante da resposta ofensiva e falta de explicação.

Esta passagem mostra o processo da busca por si, de reconhecimento do seu passado, e consequentemente a construção da identidade do jovem. A busca gera um conflito, uma frustração, um processo de amadurecimento que se manifesta a construção de sua personalidade. Deste modo, retomamos a teoria de Bakhtin (1998), ao defender o conceito de contexto de produção, vemos que, a narrativa se desenvolve através da temática do percurso do protagonista, neste caso, a da vida cotidiana (o homem corporal e interior), a metamorfose do indivíduo, uma vez que o protagonista se emancipa, cria autonomia, e independência, transforma-se ao longo do percurso que se dá por descobertas, reflexões e questionamentos até o amadurecimento para a vida adulta.

Além do mais, na descrição do contexto social da obra, é possível observar

<sup>35</sup> Anuja havia lhe contado algo, fragmentos, sobre sua origem. E até aquele dia o menino não expressara muito interesse. Mas uma tarde ele deixou seu devaneio cheio de perguntas. [...] - Qual o nome da mulher que ofendeu os deuses? – Man. – E o Homem? - Cabeça Vermelha. - Como eles os ofenderam? - Eles se amavam muito... - Essa foi sua ofensa? [...] - Man estava carregando uma criança em seu ventre.

<sup>36</sup> - Você nasceu contra a vontade dos deuses. Você é um nó [...] você é filho de um pecado. Saia daqui.

que este mundo paralelo possui uma sociedade organizada, conflitos entre tribos se lançarmos um olhar sobre a juventude é possível observar a formação de grupos – tribos - dentro do espaço social que ocupam, sendo isto uma característica marcante na literatura para jovens adultos, relação de poder, hierarquias, conflitos, tal como em qualquer sociedade. Por todas estas características percebe-se que, através do mundo fantástico e do enredo o narrador explora o contexto de produção, conforme a teoria bakhtiniana (1998), pois representa o meio social e cultural em que a obra está situada, a do jovem adulto que busca por espaço, busca se identificar, busca se reconhecer e é dado ao leitor, portanto, um lugar definido no espaço com o qual ele se identifica, essa organização social atribui a narrativa uma verossimilhança. E ao longo de sua trajetória, o protagonista Nulán precisa entender de onde veio, porque é órfão, perguntas que norteiam os valores de um ser humano, características que estão presentes na vida real do jovem adulto e a partir desses traços narrativos de identificação é que fazem o pacto narrativo.

Conforme percebemos ao longo da obra, surgem questionamentos que dependem do “saber existencial” de cada um, de seus repertórios culturais e essas são questões que precisam ser preenchidas, ao longo da narrativa pelo sujeito leitor.

A juventude é uma categoria sociológica inventada pelos adultos; entretanto, torna-se cada vez mais difícil defini-la. Quando muito, podemos elaborar provisórios mapas relacionais. Os conflitos que envolvem a juventude não são marcados por adesões ou contraposições a utopias e ideologias sociais distantes. As questões emergentes dos jovens relacionam-se ao nascimento, à morte, à saúde, à sobrevivência imediata, ao prazer e ao divertimento e colocam em primeiro plano as relações com a natureza, a identidade sexual, os recursos comunicativos e a estrutura do seu agir individual. (CARRANO, 2005, p. 137).

A vista disso, para que o leitor jovem adulto possa construir sua identificação com o texto, ele deve partir dos pontos de interesse do gênero literatura para jovens adultos, conforme os apontamentos mencionados por Niemeir (2006), a obra precisa levar o leitor a uma jornada que o emocione que o sensibilize que faça o leitor refletir através da empatia com a jornada do protagonista.

Após o início de sua jornada em busca de autoconhecimento, vemos um protagonista mais forte, com valores estabelecidos, e buscando se integrar no grupo da tribo “araye” quando sua mãe, Anuja e o chefe da tribo são capturados

pelo monarca Dratewka, Nulán vai conversar com os integrantes da tribo para salvá-los, e junta um exército para lutar, conforme o seguinte trecho: “Núlan partió. Iba reunirse, dos días después, con los guerreros que lo acompañarían a la Fortaleza.” (BODOC, 2015, p. 297). Alves (2006) ao caracterizar a literatura para jovens adultos, menciona que são textos que retomam problemas com o qual a faixa etária pode se identificar. No trecho percebemos essa aproximação com o público, pois, o protagonista se adapta a um grupo, unidos por um mesmo propósito: salvar os capturados - Anuja e o chefe da tribo.

É em torno da temática do amadurecimento que a narrativa se desenvolve, atrelando ao texto as possibilidades da sociedade atual, e também, apresentando sentimentos universais, que ultrapassam as fronteiras do tempo. Por conseguinte, para comprovar a atemporalidade do assunto, destaca-se o trecho no qual Núlan sofre por não conseguir salvar a mãe:

- Nuestro monte – dijo Nulán. Pero Anuja ya no avanzaba. Nulán la vio derrumbarse con una flecha clavada en la espalda. Se arrodilló y la abrazó con su pecho. – Ya llegamos Anuja. Al monte, a casa. Eso quería decir el sollozo mudo de Núlan. Pero Anuja estaba muriendo. – Eso es, Anuja, Sonrié. Tú me enseñaste, madre que la desgracia teme a las sonrisas. [...] Nulán creyó que moría junto a Anuja<sup>37</sup> (BODOC, 2015, p. 311-312).

Além do percurso de sofrimento e de frustração do protagonista, há outra temática que sempre será atual, independentemente da época, a “morte”, tema existencial. Conforme o trecho citado é perceptível que a trajetória do protagonista além de sofrida é marcada pela perda, perda dos pais, e a perda de Anuja. Apontando assim, para a necessidade de mudança, de superação.

No trecho a seguir, é possível observar uma romantização, na morte de Anuja, essa forma romantizada de narrar que se aproxima do jovem adulto: que necessita de maior empatia para sentir essa perda do protagonista.

En el monte, una inmensa dragona blanca se adueña del cielo. [...] La dragona descendió. Miro a Nulán, cantó un antiguo idioma. Nulán debió comprenderlo porque permitió que la dragona tomara a sua madre y se alejara con ella, hacia el Norte. Para unir el tiempo y el amor, Hobsyllwin había atravesado, incalculables, simultáneos, los racimos de la perforación<sup>38</sup>. (BODOC, 2015, p. 312).

<sup>37</sup> - Nossa montanha - disse Nulán. Mas Anuja não avançou. Nulán a viu cair com uma flecha presa nas costas. Ele se ajoelhou e abraçou-a. - Chegamos Anuja. Na montanha, em casa. Isso queria dizer o soluço silencioso de Núlan. Mas Anuja estava morrendo. – É verdade eu sorriu. Você me ensinou mãe que o infortúnio teme sorrisos. [...] Nulán acreditava que morria com Anuja.

<sup>38</sup> -Na montanha, um imenso dragão branco toma o céu. [...] o dragão desceu. E olhou para Nulán, ele cantou uma língua antiga. Nulán deve ter entendido porque permitiu que o dragão levasse sua

Outra característica que acompanha o amadurecimento do jovem é a descoberta do amor e da paixão. No primeiro volume da saga, esta temática não fica evidente, porém, é o suporte que desperta a curiosidade do leitor em saber se de fato o romance ocorrerá na sequência da saga. Esta estratégia mantém o leitor motivado para a próxima reviravolta ou desfecho da situação. Vejamos o seguinte trecho em que em meio à batalha, o protagonista conhece Belíria a filha do monarca, que acompanha Anuja e Nulán até o monte, dando-lhes cobertura para a fuga. “Una vez fuera, la hija del jerarca avanzó decidida hasta la puerta principal. [...] a través del humo espeso con el que el alquimista los bendecía, Belíria corrió también<sup>39</sup>”. (BODOC, 2015, p. 308-309). Um possível romance é insinuado, e é o fio condutor que convida o leitor a descobrir se de fato o protagonista e Belíria ficaram juntos na continuidade da saga.

E após a experiência com a morte da mãe, o protagonista luta pelo seu povo, pela liberdade dos arayes dominados pelos dratekas e pela sua própria história, porém mais uma vez frustra-se por não conseguir libertar seu povo. A narrativa se encerra com a batalha entre arayes e dratewkas, permitindo, também, a sequência para o Volume II.

A trajetória do protagonista aponta para as características evidenciadas pela definição do gênero literatura para jovens adultos. Vemos assim que o término da narrativa sobre a trajetória do protagonista é frustrante e aponta para uma aprendizagem de Nulán, o que se configura com a morte da mãe. Neste caso, identifica-se o protagonismo emocional que envolve o leitor. Fato que ocorre através do conteúdo temático da obra, conforme as teorias de Bakhtin.

Para Hunt (2010) a forma como o leitor decodifica o texto depende de como compreende os significados, do sentido que se atribui ao discurso e de como o leitor participa do jogo do texto. O leitor jovem adulto conhece as regras do jogo e vai detectando os códigos, o enunciado, e decodifica os significados da obra, neste caso, a forma como o protagonista vence suas batalhas, como constrói seus valores morais, entre outros. O leitor, ao deparar-se com o conteúdo temático da saga, é induzido a aprender, a compreender, interpretar e inserir-se no universo do pensamento de outra pessoa - o autor - compartilhando

---

mãe e fosse embora com ela, para o norte. Para unir tempo e amor, Hobsyllwin tinha passado, incalculável, simultâneo, o portal mágico.

<sup>39</sup> Uma vez fora, a filha do monarca avançou resolutamente para a porta da frente. [...] através da fumaça espessa com que o alquimista os abençoou, Beliria correu.

pensamentos, ideias e hipóteses, aceitando, ou contrapondo-se ao que analisa.

Hunt (2010) aponta ainda que quando os leitores interagem com o texto, nem todos obterão a mesma compreensão e interpretação ao lerem o conteúdo, isso se dá de forma diversificada em cada leitor, pois, depende do repertório de cada um. Podemos pensar que o leitor realiza o processo de maneira ativa<sup>40</sup>, e que cada leitor enriquece sua leitura, seu aprendizado que contribuirá com seu saber, possibilitando a construção de novos conhecimentos a partir de dados previamente existentes na memória do leitor, os quais são ativados e relacionados às informações veiculadas pelo texto esse processo favorece a mudança e a transformação do leitor, ou seja, a formação leitora depende da experiência de cada um.

Lembramos ainda, que a leitura constitui também uma prática social, pela qual o sujeito, ao praticar o ato de ler, mergulha no processo de produção de sentidos, nesse caso inscrito na dimensão simbólica das atividades humanas. Assim, o discurso da saga, a trajetória do protagonista desperta em cada leitor um efeito, das quais decorre sua formação.

Entendemos que o texto referente ao gênero ora eleito está subentendido ao enunciado relativamente estável que, como um todo, define o gênero e temos no texto posto sob análise a relação com o já dito e com o que está por ser dito no interior do gênero literatura para jovens adultos - YA. Temos estabilidade composicional e temática, as quais se tornam peculiarmente convencionais para a definição do estilo da saga. A temática da jornada do amadurecimento e busca de si, ponto de partida para a análise do estilo do gênero, enceta o posicionamento do sujeito no mundo, o que ratifica o texto como enunciado concreto.

Diante desses dados, observamos que a saga tem uma forma, uma organização, que é a forma simples, pertence ao modelo narrativo, possui elementos e uma estrutura narrativa, e seu conteúdo temático reflete e refrata as reflexões da atividade humana, em seu contexto sociohistórico. Bakhtin ([1975], 2016) ao aludir a gêneros mais padronizados ou menos, salienta que os gêneros secundários surgem nas condições comunicativas culturais mais complexas no âmbito das ideologias formalizadas e especializadas, que, uma vez constituídas, permitem as interações sociais. Portanto a saga, aqui analisada se constitui como

---

<sup>40</sup> Pensamento definido por Bakhtin (1975) ao delinear a “compressão responsiva ativa”, ao mencionar que a resposta a um enunciado expressa-se através de um ato ou verbalmente.

um gênero discursivo, pois, está indissolúvelmente ligado a um campo da comunicação e possui uma estrutura discutida por Bakhtin.

A partir do conteúdo temático da saga, ocorre a interação dos indivíduos com os enunciados, conceito de Bakhtin citado por Machado (*in* Brait 2015) como forma arquitetônica, relação que equivale à vida, ao pessoal, ao político e ao social. Para Bakhtin (1975), o objeto artístico deve ser pensado a partir de sua função social no mundo da cultura. A forma arquitetônica constitui a unidade cultural, ou seja, é a representação do mundo de seus leitores, de modo que se esboça, através da modalidade do protagonista, um modelo de adolescente que amadurece para a vida adulta, e como se pode perceber a partir do texto analisado, há uma presença dialógica entre texto e leitor, uma vez que o leitor precisa preencher as lacunas para compreender o processo de amadurecimento do protagonista, o que contribui para uma abrangência dos repertórios e os discursos do leitor e para novas experiências literárias.

O papel do sujeito leitor é perceber e refletir sobre o universo ficcional. A forma como os leitores recebem o texto, deslizando pela fantasia entre as linhas da narrativa, modificam o seu sentido. Muitas vezes extraem fragmentos, metáforas, frases que deslocam seu ponto de vista, a partir daquilo que pensam sobre si e com relação ao mundo, ou seja, a narrativa permite abrir o imaginário do leitor, ampliar o repertório e o espírito crítico.

#### 4.4 “ALMAKIA: A VILASHI E OS DRAGÕES”

A obra “Almakia: a vilashi e os dragões” (2012) está elaborada em três partes. A parte I se intitula “Entre almakins”, a parte II se intitula “Passos da herdeira” e a parte III, “Sorrir como nós mesmos”. O universo de Almakia possui seu próprio tempo cronológico e seu espaço, que é indefinido, aparecendo ao modo de um universo paralelo, fantástico.

O enredo, em linhas gerais, aborda questões temáticas como a consciência de classe social, governo extremista que se aproxima de uma ditadura, bem como discute questões ligadas à distribuição de renda e pobreza. O foco da narrativa é o romance que aflora na juventude, laços de amizade e vínculos grupais e ao longo de sua trajetória a protagonista precisa enfrentar o “sistema” e, como todo

adolescente, frustra-se por não conseguir atingir seus objetivos de salvar as pessoas que ama. Ao longo desse percurso, a personagem evolui emocionalmente, cognitivamente, até atingir maturidade.

A trama está centrada em Garo-lin, uma vilashi de 12 anos que descobre que têm habilidade para manejar fogo, uma habilidade peculiar entre os “vilashis”. Então Garo-lin é levada pelo governo real a um internato para “aprender a manejar” a sua habilidade. Na realidade o internato é uma forma de controlar aqueles que possuem poderes mágicos. Lá Garo-lin se sente desamparada e abandonada, sofre humilhação e *bullying* por ser estrangeira e possuir traços físicos que a diferenciam dos outros alunos. Aos 16 anos, faz amizade com uma garota extrovertida e elas se identificam. A amizade com a princesa de “Além-Mar”, estrangeira, e com um grupo de almakins com quem cria laços de amizade, faz com que Garo-lin lute contra a opressão de sua escola, e mais tarde lute pela liberdade dos vilashis.

O espaço narrativo centra-se no domínio de Almakia, território que está repartido em cinco distritos regidos por cinco clãs de dragões – pessoas com poderes de manipular elementos da natureza, como água, fogo, terra, vento... A região mais ao norte é controlada pela família Sfairul, que maneja o elemento natural denominado "vento". O segundo clã é regido pela família Zawhart, que manipula "raios" e possui o poder da cura. O terceiro clã possui o poder de manejar vários "metais" ao mesmo tempo. Trata-se da família Gran'otto. São construtores e vivem no Vale das Pedras. A quarta família domina o poder da "água", chamados de dragões reais, controlam a entrada e a saída do porto. E, por último, a família manejadora de "fogo", a mais poderosa família, pois seu poder está aliado à destruição. Comandam a capital de Almakia.

Cada família possui seus segredos, que, basicamente, estão ligados a como utilizar seus poderes e, conforme a descrição da narrativa, há mil anos essas famílias vêm ditando o rumo de Almakia em sua ordem política, econômica e cultural, escravizando, explorando e oprimindo os que não possuem poder, os mais humildes, migrantes e refugiados. Diante disso, é possível observar que o espaço “Almakia” é construído dentro de um sistema social que possui a concepção popular do mundo sustentado pelos pobres e pelos ricos. O espaço centra-se, portanto, numa região e nela é construído o mundo fantástico.

A trama é narrada em terceira pessoa, o estilo adotado é o discurso indireto

e o discurso direto livre. Isso pode ser verificado no trecho em que a protagonista Garo-lin mostra a escola para a amiga Kidari: “Ao ter lido a informação de onde Kidari seria acomodada no papel assinado pela própria Diretora do Instituto, ficou bem expresso de que a única coisa contra Kidari naquela escola era o fato de não ser uma *almakins* pura” (ANDRIA, 2012, p. 28). Além desse estilo, a obra é narrada por um discurso direto e discurso direto livre, conforme o trecho em que a protagonista Garo-lin aconselha sua amiga: “- As coisas aqui foram feitas para serem imensas, mas logo você se acostuma. – Garo-lin tentou animá-la – Não temos tantas aulas no quinto nível e logo... Cuidado!” (p. 29).

O estilo adotado pelo narrador se baseia na aproximação com o leitor por meio da linguagem. Retomando as ideias de Bakhtin ([1975], 2016), ele afirma que o estilo é determinado pela índole e pelo grau de aproximação pessoal do destinatário em relação ao falante, ou seja, o estilo adotado é uma forma de aproximação com o público. Utilizando estratégias linguísticas do campo semântico.

A narrativa é composta pela estrutura apontada por Bakhtin (1997) em sua teoria, para que se constitua como um gênero, necessita de três categorias: O estilo, construção composicional, e conteúdo temático, elencamos assim, os elementos da narrativa. A forma de narrar, os discursos empregados se aproximam da linguagem oral, comum entre o público jovem adulto, conforme o trecho em que Garo-lin perde a paciência, após longos períodos de trabalho exaustivos: “- Vá você mesmo plantar suas batatas se pensa que é tão fácil, dragão idiota” (ANDRIA, 2012, p. 62). Essa estratégia estilística permite uma aproximação com o público jovem, pelo emprego da linguagem coloquial.

O primeiro capítulo da obra centra-se no relato do espaço de *Almakia*, apresenta os personagens e relata como vivia a protagonista e sua família até ela se juntar aos outros alunos do instituto *Dul'Maojin*. Lá descobre que não basta ser um *almaki*, pois há níveis hierárquicos, chamados de “ordem *alamaki*”, e basicamente são três, “[...] chamadas de Primeira Ordem, Segunda Ordem e Terceira Ordem, significando Autoridade, Controle e Serviço” (ANDRIA, 2012, p. 19). É possível perceber que a sociedade possui um sistema hierárquico bem definido, sistema em que, desde jovens, os alunos da instituição são manipulados e coagidos a aceitar sua posição dentro da sociedade – o que é uma forma de controle.



Quando chega ao instituto, Garo-lin é classificada como almaki de terceira ordem, ou seja, seu poder servia apenas para, por exemplo, acender os candelabros das ladeiras centrais, e até para isso era necessário haver permissão. Ela fora enquadrada na posição mais baixa dentro do seu grupo e nunca teria permissão para usar seu poder livremente. Seria submissa, e isso ela jamais deveria questionar. É possível perceber que não importa sua qualificação, seu potencial, sua habilidade, visto que dentro da narrativa, quando se está em determinada classe social, será sempre uma pessoa rebaixada, sem perspectiva de evoluir – visão imposta por aquela sociedade.

Por ser uma vilashi, Garo-lin Colinpis foi hospedada nos porões do instituto, num dormitório para alunos de terceira ordem. Seus primeiros dias bastaram para perceber que não era bem-vinda ali. Sua aparência a denunciava, fazendo com que fosse malvista pelos outros e sofresse *bullying*.

Sua aparência a denunciava totalmente, já que era fisicamente diferente da maioria dos almakins por descender de um povo migrante. Comparada aos demais alunos, era pequena e mirrada, de cabelos pretos mesclados de marrons claros – como se estivessem sempre sujos de terra, o que dava margem para a piada almakin de que vilashis brotavam do chão. Seus olhos amarelos era o que mais se destacava em todo o contexto, já que era uma característica singular do povo vilashi do qual descendia, e não havia mais ninguém assim no Instituto. (ANDRIA, 2012, p. 20).

Esta passagem se assemelha com a realidade vivenciada por muitos sujeitos que no período escolar mudam de uma escola a outra e sentem dificuldade para se integrar a um grupo, pois é um processo que demanda tempo e, em muitos casos, os adolescentes sofrem preconceito em relação à sua aparência e a dificuldade de se integrar é maior. No trecho a seguir é possível observar essa adaptação. Garo-lin permaneceu cinco anos no instituto sem se integrar a algum grupo. Isso, contudo, muda com a chegada de uma garota estrangeira, Kidari, a princesa de “Além-Mar”.

Garo-lin não pôde evitar sorrir com a maneira simples que ela falava. Sorriu pela primeira vez em muito tempo, e foi um tanto estranho. Já havia se acostumado com o fato de ser séria e guardar seus pensamentos para si dentro do instituto. Sorrir com algo que alguém dali fazia era novidade e um tanto perturbador. (ANDRIA, 2015, p. 26).

Nesse trecho é possível observar que a protagonista era introspectiva, fechada, calada, sofria opressão por parte dos alunos da instituição. Ela era reprimida a tal ponto que sorrir lhe era negado. Assim, com a chegada da

princesa ocorre o primeiro contato da adolescente com alguém de sua idade e com quem podia conversar e formar um laço de amizade. Esse vínculo fora possível, pois a princesa também era estrangeira, e também possuía traços físicos distintos dos demais alunos, surge assim da temática da alteridade na obra.

Antes da chegada da princesa, Garo-lin se esforçava para passar despercebida dos olhos dos outros alunos, escondendo-se e esquivando-se das maldades cometidas pelos alunos e, por cinco anos, suportou humilhações apenas pelo desejo de voltar para casa. Então, nesse ínterim, aprendeu a odiar e a temer os outros alunos, que faziam parte da elite ou da nobreza dos cinco dragões herdeiros com poderes superiores aos outros. Por serem arrogantes e superiores, Garo-lin cria uma visão que se aproxima a certo egoísmo, pois em nenhum momento antes é relatado que iniciou uma tentativa de realizar amizades; ideologicamente, a protagonista possuía uma opinião formada sobre todos os alunos: “[...] são maus, arrogantes, se acham os donos do mundo” (ANDRIA, 2015), colocando-os no mesmo cesto de “almakins superiores”.

Por fazer essa inferência a respeito dos outros alunos, a protagonista se inferioriza sendo esta uma característica comum dos adolescentes em fase de amadurecimento, quando não se encaixam em nenhum grupo, sentem-se excluídos e o fato de sofrerem preconceito afasta-os de qualquer laço de amizade.

Passado algum tempo, a princesa perde seu animal de estimação. O animal é encontrado pelos dragões de Almakia, que o maltratam. Garo-lin o encontra e salva o bicho da amiga, e por causa disso Garo-lin se vê presa pelas circunstâncias. Então ela toma coragem e enfrenta os “valentões”.

Garo-lin avançou alguns passos usando o tom de voz mais alto que conseguiu desenterrar da sua garganta: - Nãããã! Todos! Realmente todos os que estavam ali – incluindo a vítima e atacante, a encararam surpresos, imediatamente ela se arrepende. [...]. Aquele fora exatamente o momento em que Garo-lin descartara todos os seus sofridos anos de silêncio e tolerância. (ANDRIA, 2015, p. 35).

Essa passagem é o momento de maior tensão, o nó da intriga, ponto em que a protagonista não pode voltar atrás. Nesse contexto, ela se vê obrigada a enfrentar os seus problemas, inicia a sua jornada, constrói os seus valores, assume uma postura moral e ética, por impedir a violência contra o animal. Por

sua vez, assume uma postura cidadã, e defende suas próprias ideias a partir de sua visão de mundo, construída ao longo de suas experiências. Alves (2016), propõe que a característica desse gênero é que os jovens se deparam com as mais extraordinárias dificuldades, assim como se identificam com os problemas dessa faixa etária:

Não importava o que teria que enfrentar e como o resto do Instituto iria reagir ao que acontecera. Ela seria Garo-lin Colinpis, uma entre milhares e orgulhosa de ser a simples vilashi que atravessou os Portões Negros do Instituto com seu próprio poder almaki. Apesar do risco que correria, pôde perceber o quanto se sentia viva com aquela ousadia. (ANDRIA, 2012, p. 37).

A partir do fato inusitado, a protagonista constrói a sua identidade emocional, qual seja a enfrentar os alunos de uma classe social superior. Isso lhe causa certo desconforto e desequilíbrio, já que não sabia como reagiriam e ainda corria o risco de ser expulsa do instituto. De um lado, seria um ato de coragem e bravura por enfrentá-los. De outro, porém, como todo e qualquer ato, acarretaria consequências.

Após sofrer *bullying*, por ter uma aparência distinta dos outros alunos, sofreu preconceito e sempre foi inferiorizada, com tudo isso, uma atitude comum na adolescência é reagir, revidar. Geralmente esse ato ocorre quando o próprio jovem toma consciência de que precisa mudar, ou quando vê alguém em perigo e toma iniciativa de lutar pelo próximo.

Outro estágio pelo qual a protagonista passa ao longo de sua jornada, além da construção emocional, ética e moral, é o fortalecimento de vínculos de amizade e a descoberta do amor. Esses vínculos são aflorados quando os cinco alunos herdeiros, ou seja, de uma classe social superior, Garo-lin e sua amiga Kidari, a princesa estrangeira, vão para uma fortaleza realizar seus estágios.

Alunos do quinto nível são levados a realizar as incumbências fora da instituição (um estágio probatório) para aprender a lidar com seus poderes. Garo-lin e a princesa são eleitas pelos alunos “populares”, os cinco dragões reais, para se integrarem ao grupo de “estágio”. O objetivo era fazer com que pagassem pela insolência de interromper os maus tratos ao bicho de estimação.

A caminho das incumbências, os cinco alunos herdeiros mudam a rota e se hospedam na fortaleza da família do dragão de fogo Krission, filho da presidenta da capital do fogo. Na fortaleza, Garo-lin é submetida a trabalhar até a exaustão:

“[...] nunca trabalhara tanto na vida. Na verdade, já trabalhara, sim, mas nunca se sentira tão exausta como naquele dia” (ANDRIA, 2012, p. 55). Kidari, por sua vez, foi liberada das atividades domésticas, o que seria uma forma de atingir Garo-lin, de humilhá-la, algo que a deixa furiosa e angustiada.

No trecho a seguir é possível observar o quanto a protagonista é confrontada e perseguida por Kriss, o dragão de fogo:

[...] já Dul'Maojin sentou em sua poltrona e se concentrou em formular novas maneiras de fazer com que a vilashi tivesse a reação que ele esperava. [...]. Porém, agir como se ignorasse e desse pouca importância para o que Dul'Maojin ordenava, servia para que o Dragão se dedicasse cada vez mais à sua ocupação de fazê-la ficar irritada. Vendo que apenas ordenar tarefas pesadas e cansativas não estava mais dando resultados, ele começou a monitorar seus passos, fazendo comentários e a provocando em qualquer oportunidade. Fazia questão de atrapalhá-la o máximo possível e sempre reclamava do que já estava feito, obrigando-a fazer de novo. (ANDRIA, 2012, p. 66).

Essas perseguições demonstram o sentimento de Krission. A qualquer custo quer chamar a atenção da protagonista. Temos assim a afloração da paixão de Krission por Garo-lin. Após longos períodos de hostilização, a protagonista toma uma atitude drástica, se posiciona e enfrenta o garoto. No trecho a seguir é possível observar a reação de Garo-lin:

[...] – ela avançou o enfrentando e, mesmo tendo a desvantagem em tamanho, o fez recuar. – **Não tolero que fale dos meus pais! Sou uma vilashi, sim, e tenho um orgulho imenso disso! Não vai ser um convencido-cheio-de-si como você que vai conseguir me fazer pensar o contrário! [...]**— **Se quer ser respeitado aprenda primeiro a respeitar, Dragão idiota!** – e deu um soco no nariz do Dul'Maojin, fazendo com que ele perdesse o equilíbrio e caísse para trás. (ANDRIA, 2012, p. 69. Grifo da autora).

Desesperada, tenta fugir da fortaleza e, na fuga, quase morre e, para a sua surpresa, o grupo dos cinco dragões são os que a salvam da morte. Isso a deixou confusa, pois sempre teve uma visão preconceituosa sobre os herdeiros, conforme o trecho a seguir:

— Sorte que o Kris pulou atrás dela. – comentou a Dragão de Metal. – Se ele e Nu'lian não tivessem agido rápido, somente o Vin não iria conseguir curá-la. Ela tinha ouvido direito? O Dragão de Fogo pulara atrás dela no lago? Daquela que lhe dera um soco e logo em seguida tentou fugir roubando sua mombélula? Um vilashi insignificante que ousou enfrentá-lo? (ANDRIA, 2012, p. 72-73).

O dragão de fogo torna-se seu mentor no estágio. Kriss ensina seus segredos de família, momento em que Garo-lin muda sua opinião sobre eles.

Percebeu que os cinco eram muito unidos, formavam uma irmandade, se conheciam desde pequenos, o que os tornava muito amigos. Essa passagem mostra a formação de laços de amizade. A protagonista aos poucos se integra ao grupo dos dragões herdeiros. Retomando as ideias de Alves (2016), cabe lembrar que ele menciona que uma característica da literatura para jovens adultos é a temática da adaptação a novos grupos e novas situações.

No capítulo II – “Passos da herdeira rejeitada” –, Garo-lin se junta ao grupo de Kandara, a irmã mais velha de Krission. O capítulo é dedicado, entre outras coisas, a explicar por que a herdeira da capital abandonou seu título e se juntou à resistência, ou seja, ao grupo de pessoas que lutam contra a opressão e exploração dos cidadãos menos favorecidos de Almakia, no caso, as pessoas que trabalham nas minas, estrangeiros e escravos. Lutam para que direitos básicos sejam assegurados e que a sociedade, que vive uma ditadura, se torne democrática. Após anos de luta, ela percebe que há uma saída inteligente, a “educação”, para resolver esse problema social:

Mesmo que eu não seja uma de suas mestras, aceitaria uma incumbência ordenada por mim? Garo-lin pestanejou. Como assim, uma Incumbência? Entendendo o choque silencioso dela como uma aceitação, a herdeira continuou: — Eu, Kandara Dul'Maojin, manejadora de primeira ordem, peço para que zele pelos Dragões. — Me prometa que irá ficar com eles daqui por diante. — ela continuou, como se não tivesse sido interrompida. — Que irá ajudá-los, como se fosse uma mentora para os cinco? [...] —Eles irão ditar o futuro de Almakia e Almakia será o que eles forem. Cinco Dragões existirem de uma só vez é visto como uma oportunidade. E estão tão cegos de como tudo está caminhando tão perfeitamente bem que não repararam que uma mísera vilashi está no meio deles... Conheço meu irmão, Garo-lin, e estou feliz por ele ter conhecido você. Por favor, mantenha Krission da maneira como ele é, não o perca, não o deixe se perder. O destino dele já não está mais em minhas mãos. (ANDRIA, 2012, p. 115).

Nessa passagem é possível perceber que a estratégia de Kandara em incumbir a missão a Garo-lin de “proteger os dragões” basicamente tem como função: manter os dragões na ‘linha reta’, para que, quando assumam futuramente a administração de Almakia, se tornem sujeitos de boa índole, e que lutem pelo bem. Esse discurso da autora valoriza os aspectos morais relevantes para a sociedade e necessários para a formação cidadã dos jovens, para que, quando assumam algum cargo público, defendam os interesses do coletivo. Esse discurso também mostra o contexto de produção da obra, a visão de mundo da autora em relação à sociedade em que está inserida.

Kandara espera que os cinco dragões sejam bons ao povo e que não se tornem ditadores cruéis, assim como a senhora da Capital do Fogo. Os cinco “ditaram o rumo de Almakia”, pois, conforme a trama, todos acreditam que é “impossível viver em Almakia sem os almakins”. É uma compreensão que ao longo da narrativa vai se apagando, porque o pedido feito a Garo-lin vem ao encontro da sua crença de que Almakia pode ser governada de forma próspera e harmoniosa, sem extremismos ou ditadura – uma sociedade livre.

Chegando a Godan, vilarejo dos vilashis, Garo-lin reencontra seus irmãos, seus pais e seus amigos. Uma festa de comemoração é preparada e seus laços familiares vão se intensificando. Ao treinar seu poder de manejadora, é sequestrada por piratas do “Vale das Pedras”, e mantida refém. Garo-lin era a isca para atrair Krission. É importante destacar as características dos piratas, pois são personagens que lutam para mudar o rumo da sociedade, e visam tomar o poder com o objetivo de mudar o sistema ditatorial:

Eram ladrões desordeiros que não respeitavam limites e não seguiam lei alguma. Andavam em bandos **formados principalmente de pessoas contra o Governo Real** e agiam por conta própria, ou que simplesmente não tinham outra opção melhor na vida do que conseguir as coisas de forma desonesta. **Também existiam almakins dentro desses grupos, aqueles que sempre estiveram abaixo dos outros, que nunca tiveram chances dentro do Instituto e estavam condicionados a viverem eternamente em uma terceira ordem.** Eles atuavam, sobretudo, nos arredores das Capitais e em grandes cidades como Rotas. (ANDRIA, 2012, p. 195, grifo nosso).

Você é o futuro de Almakia. Está na hora de mudarmos o panorama do Domínio, de nos tornarmos mais fortes, de deixarmos de lado a tradição das Famílias! [...] — Nesse momento, uma rebelião não seria a melhor opção. — continuou o líder. — Mesmo com meios e aliados, a arma mais poderosa que podemos ter é o apoio dos Dragões. Com a influência de vocês juntamente com o que temos a oferecer, todos os outros Domínios serão subjugados... Por isso, queremos que você conheça nosso lado e nos escute. (ANDRIA, 2012, p. 200).

O objetivo dos piratas em sequestrar Garo-lin é uma forma desesperada para receber o apoio dos dragões herdeiros. E é através da fala do pirata que o leitor infere a união e a fraternidade entre o grupo, por mais que o leitor acompanha as birras, as desavenças, a baixa autoestima da protagonista em se achar uma “simples Vilashi”, ou seja, se inferioriza em relação aos outros. Com o sequestro, o leitor pode entender que a vilashi representa amizade entre o grupo. A única que não percebe o vínculo é Garo-lin.

A causa dos piratas, no entanto, não é nobre e o leitor percebe isso ao

longo da narrativa, já que a ideia era tomar o poder do governo real e seguir explorando os outros domínios. O plano é vingativo, típica lei de talião, de “olho por olho, dente por dente”. Pela leitura da obra, isso evidencia que essa atitude não agrega mudança, que, ao contrário, somente traz ódio e desgraça para uma sociedade.

Nesse contexto fica claro que a trama está permeada de elementos figurativos de nossa realidade, através da concepção dos personagens em relação à formação da sociedade, e o próprio percurso da protagonista, remetendo ao contexto de produção próximo à autora. Certamente é possível retomar as ideias de Bakhtin (1998) quando destaca que, dentro de uma obra de arte, o espaço e o tempo são moldados por influência da realidade externa do artista, empregam em suas obras a organização de mundo em que eles próprios habitam. E, ainda, de acordo com Fiorin (2007), todo texto traz à baila a concepção de sociedade em seu tempo e espaço.

A temática do amor jovem fica mais evidente ao longo da trama. Essa percepção fica clara conforme o trecho em que Krission rejeita a proposta dos piratas e o líder dos piratas se refere à Garo-lin como: “- É apenas uma vilashi” (ANDRIA, 2012, p. 200), inferiorizando-a e menosprezando-a. Krission se revolta: “[...] aquela frase foi a faísca que fez com que toda a paciência e disposição do Dragão em resolver as coisas pacificamente desaparecessem e dessem lugar para seu almaki de primeira ordem agir” (idem, 200). Sua ira representa o sentimento mais profundo do jovem pela protagonista, “amor”.

É possível observar que esse amor aflorado em Krission é recíproco por parte da protagonista, pois, surgindo uma oportunidade, Garo-lin não hesita e salva o dragão de fogo, conforme o discurso dela: “- Mexa um dedo e eu o enterro junto com ele!” (ANDRIA, 2012, p. 204). Com essa frase o leitor subentende que Garo-lin repensa sua visão sobre o dragão de fogo. No lugar do ódio e de rancor, após o ato de coragem, a jovem reflete sobre seu sentimento em relação a Krission.

É importante ressaltar que para leitor da literatura para juvenil adulta se identificar-se com o texto ele precisa partir dos pontos de interesse do gênero. De acordo com Hunt (2010), todo texto oferece pistas e marcas para que o leitor possa decodificar as “metáforas” e, na trama, elas são facilmente decodificadas pelo sujeito através da temática da descoberta do amor.

Aos poucos, com o desenrolar da trama, o leitor descobre, junto com os personagens, qual é a real ameaça que ronda a sociedade dos almakins e observa que a senhora da capital do fogo está colocando um domínio contra o outro com o objetivo de explorar e obter mais poder através da implantação de um absolutismo. No seguinte trecho, o leitor acompanha a insurgência através da descoberta dos personagens, quando pressupõe que o ciclo de trevas em Almakia está prestes a retornar:

Ignorar e oprimir são uma mistura venenosa, que pode trazer resultados inesperados. As atitudes do Governo Real não são vistas com bons olhos pelos outros Domínios, e eles temem que isso possa desencadear novamente aqueles tempos antigos, em que os almakins eram soberanos dominadores. [...]. Mesmo assim, eles sabem que não podem contra Almakia, não como ela se encontra agora, e se mostram amigáveis. Porém, se surgisse alguém que lhes apresentasse uma forma possível de conseguir conquistar nosso Domínio, eles não pensariam muito. Pode se contar nos dedos de uma só mão quantos governantes de Domínios são ponderados ao ponto de não colocar em risco seu povo em troca de tornar seus territórios e posses maiores. — E surgiu alguém assim? — ela perguntou. — Não só existe como essa pessoa já está agindo há alguns anos. O plano dela é muito simples: **prometer poder em troca de ajuda, e no final ficar com tudo para si.** [...] Ela é capaz de enxergar estratégias em tudo e astutamente fez uma proposta para cada Domínio importante, sem que eles soubessem que, na verdade, estão todos sendo manipulados uns contra os outros (ANDRIA, 2012, p. 221).

Esse discurso reflete a visão da sociedade em que os governantes se perpetuam no poder através de sua linhagem, e o conseguem manipulando, oprimindo, ignorando. Fazem absolutamente tudo para aumentar as suas riquezas, ludibriando os menos favorecidos, as pessoas sem instrução, fazendo pactos para poderem se manter no sistema e na classe alta.

Retomando o percurso da protagonista, outra passagem que remete à paixão e aos sentimentos de uma adolescente que está descobrindo o amor:

- Inacreditável, Garo-lin! — ela se jogou para trás e riu. [...] Gosto de você mesmo assim. Garo-lin pegou o travesseiro e cobriu a cabeça para soltar um grito abafado. Como ele ousara falar daquela forma, abalando toda sua estrutura? Podia suportar o fato de o Dragão de Fogo falando que a aceitava mesmo ela sendo uma vilashi. Mas dizer, daquela forma tão abertamente, que gostava dela, já era demais. Onde, quando e exatamente como isso acontecera?! (ANDRIA, 2012, p. 271).

Temos assim um romance adolescente, em que o leitor não necessita de um grau maior de repertórios e conhecimento, não precisa ser um leitor modelo apontado por Jauss para decodificar as pistas do texto, como é possível perceber com a representação do desejo e da vergonha. Isso ocorre na adolescência, que



é uma etapa de descobertas. Após ouvir a declaração de Krission sobre seus sentimentos, a protagonista se desestabiliza, entra em estado de euforia, questiona-se se isso é possível, como e quando o sentimento aflorou. São perguntas que todo jovem se faz em algum momento da vida, pois faz parte do projeto de vida. Trata-se de característica apontada pela literatura para jovens adultos, conforme entende Niemeier (2006) ao destacar a característica do gênero na qual as batalhas podem ser vencidas e o amor pode ser encontrado – temáticas que geram identificação com a faixa etária.

A senhora da capital do fogo, Kronar Dul'Maojin, diretora do instituto, percebeu que a garota era uma ameaça e uma forte influência para o filho, Krission, pois sua manipulação já não funcionava mais – já que o coração do dragão estava tocado por Garo-lin. Então ela a expulsa do instituto com o objetivo de afastar um do outro:

[...] se deparou com três de seus mestres de sala, encarando-a de uma forma severa. [...] – Garo-lin Colinpis, a partir de hoje você não é mais uma aprendiz do Instituto Dul'Maojin. Recolha seus pertences e nos siga. Você deve atravessar o portão Negro ainda esta noite. (ANDRIA, 2012, p. 272).

Essa passagem mostra o forte autoritarismo sofrido pela sociedade e, em especial, sofrido por quem ousa enfrentar o governo. Garo-lin volta para a sua vila e todos são oprimidos pelo governo real. Um grupo de piratas invade a vila e a saqueiam. Cansada de tanta opressão, a protagonista foge para buscar ajuda e salvar a vila. Seu plano se resume a invadir a capital e confrontar a ditadora senhora da capital do fogo.

Encontra a senhora da capital e é direta e sutil, conforme o trecho a seguir: “- Acabe com o cerco contra as vilas. - Não importa para os vilashis se você tem ambição de controlar Almakia e os outros Domínios. - Não temos poder para nos opor e não somos uma ameaça!” (ANDRIA, 2012, p. 316).

Kronar Dul'Maojin lhe propõe um acordo, que consiste, basicamente, em beneficiar a ela e a sua família, que vivam longe do domínio de Almakia, onde terão comida, não terão que se preocupar com nada, porém cobra seu preço: “Tudo o que peço em troca é que você me prometa uma coisa: irá se esquecer que um dia foi uma almakin e nunca mais irá se aproximar do meu filho” (ANDRIA, 2012, p. 317). Sua resposta é direta, revelando o sentimento que sente por Krission:

Você é idiota?! Pensa que pode manipular só porque é uma droga de Dul'Maojin e se sente superior a todos?! Não passa de uma criança pensando que o mundo é um jogo em suas mãos! Fique sabendo, grande Senhora da Capital de Fogo, que a absoluta Garo-lin Colinpis não tem medo de você e que, se eu quiser, posso até mesmo aprender o seu Segredo de Fogo! (ANDRIA, 2012, p. 318).

Este ato mostra o amadurecimento emocional, ético e moral da protagonista ao longo da obra. De uma menina tímida, retraída e que aceitava desaforos, agora já se tornara uma jovem batalhadora, que enfrenta o governo para salvar as pessoas que ama. Além de se tornar independente, cria vínculos de amizade, quebra rótulos e crenças sobre si. Esse processo da tomada de consciência sobre si só foi possível graças à sua relação com o outro, na interação social. Isso aponta para a importância do pertencimento grupal e das suas relações solidárias para o reforço e a garantia da identidade individual.

Os últimos capítulos que compõem a obra estão intitulados “O rumo que devemos seguir”, “O preço a se pagar” e “Para além-mar”. Após o enfrentamento com a senhora da capital, Garo-lin sai sem rumo pelas avenidas e encontra Krission. Ambos se refugiam em um prédio abandonado onde estão os outros dragões herdeiros, a princesa Kidari junto com Kandara e outros almakins revolucionários, todos procurados e perseguidos pelo governo real – são taxados como inimigos do governo, travam uma batalha entre rebeldes e o governo. Krission e Kidari são capturados e enviados para além-mar e a saga se encerra com Garo-lin e os outros arquitetando uma forma para salvar os amigos e as vilas saqueadas.

- Krission...- ela murmurou, e só pronunciar o nome era como se algo a retalhasse por dentro. Ao dar-se conta, as lágrimas já haviam molhado todo seu rosto, e um sentimento de perda a assolava. Só agora, o vendo se afastar, se perguntava como havia deixado aquilo acontecer. Então, respirando fundo e reunindo toda sua força e orgulho de vilashi, em uma mistura que condensava dentro dela, Garo-lin abriu caminho por entre as pessoas e correu pelo porto, até chegar ao seu limite onde não havia mais alternativa a não se pular no mar, e gritou: — **Dragão de Fogo idioooooota! Não pode ir embora!** O navio se afastou, cortando o mar calmo daquele dia sem se importar com aquela criatura insignificante que gastava o ar de seus pulmões em algo vão. — **Não pode ir embora assim, Dragão de Fogo!** – a sua voz saiu de forma esganiçada e machucou a sua garganta. – Não quero que vá... Por fim, sabendo que ele não poderia ouvi-la daquela distância, se deixou cair de joelhos no chão, se sentido inútil. (ANDRIA, 2012, p. 358, Grifo da autora).

— E você é aquela que decidiu nosso rumo. – acrescentou Vinshu. Um movimento começou ali próximo e logo eles perceberam que as pessoas olhavam desconfiadas para aquele estranho grupo de mãos unidas. — Vamos. – disse Garo-lin, usando um tom de ordem que ela nunca

ousaria usar antes, mas que agora lhe parecia natural. Nenhuma daquelas pessoas no porto, e na verdade nenhuma outra pessoa dentro do Domínio dos Almakins ou fora dele percebera que ali, nos limites do Domínio, os passos para uma nova História de Almakia se iniciavam com a promessa entre seus Dragões e uma simples vilashi, que, por acaso, nascera podendo manejar fogo. (ANDRIA, 2012, p. 360. Grifo da autora).

O desfecho da situação, porém, mantém o leitor motivado para descobrir se a protagonista e o personagem Kriss ficaram juntos, e qual o destino dos outros personagens, e ainda se a faísca da revolução se encaminhará para vias de fato, questões que prendem o leitor e o convidam a desvendar quais as reviravoltas aguardam a continuidade da saga.

É possível perceber que Garo-lin também está apaixonada por Krission e, diante do fato de não conseguir impedir que o amado e sua amiga deixem Almakia, ela se sente mal – um sentimento comum ao humano. Lembremos, porém, que, na fase da adolescência, o sentimento dos jovens é potencializado, pois vivem de forma mais intensa. Com a perda e o caos em que se meteram, o grupo, por sua vez, se fortalece. Esse é o ponto em que o leitor pode perceber que houve um fortalecimento do laço entre o grupo, e que a protagonista se encontrara dentro do grupo. Tanto assim é que a impressão que o leitor tem no final da narrativa é a de que a protagonista assume o posto de líder e fica a compreensão do leitor de que a luta prossegue... e que a saga constitui uma da saga de superação humana.

O conteúdo enfatiza a experiência dos personagens, bem como, as suas aflições, as suas angústias e os seus anseios. A proposta da literatura para jovens adultos, conforme abordamos anteriormente, é justamente esta - a de enfatizar a caminhada de um jovem com problemas. Essa narrativa exige do leitor maturidade e reflexão, com efeito, no momento da leitura, trocam-se valores, crenças, gostos, que não pertencem somente ao leitor, nem tão-somente ao autor do texto, mas, sobretudo, a um conjunto sociocultural e o papel do leitor, nesse contexto, é a de refletir a partir da experiência literária.

Lembramos que é o sujeito leitor quem, em sua pré-existência, torna-se produtor da interpretação do texto, produzindo especificamente sentido, garante a eficácia do texto no ato da leitura, e organiza-se com seu conhecimento de um eu-aqui-e-agora. O leitor estabelece desta maneira uma sólida relação de dados concisos, permitindo-se inferir, comparar, questionar, relatar e observar a essência do conteúdo. Neste caso, é através da linha narrativa do conteúdo temático que

ocorre a identificação do leitor com o protagonista, o leitor decodifica as metáforas, mas é toda a composição e o estilo, ou seja, os elementos narrativos que motivam a reflexão crítica.

É possível destacar que o enunciado da obra reflete um contexto próximo, uma vez que a saga “metaforiza” essa condição juvenil em que o adolescente atravessa uma crise que se origina em mudanças corporais, fatores pessoais, familiares e conflitos. O conflito como pudemos acompanhar na trama, deve motivar uma superação. E isso se justifica com as ideias de Hunt (2010), que menciona que toda produção artística revela quem a criou, com sua visão de mundo e seu repertório, mas que é o leitor quem a completa.

Por todas essas razões é possível afirmar que a saga “Almakia” possui características da literatura para jovens adultos, mesmo sendo elaborada para adolescentes, pelo fato ser uma narrativa facilmente decodificada o leitor constrói a sua própria identificação pessoal, como, por exemplo, a relação com os sentimentos mais profundos da protagonista – o amor, a dúvida, a angústia entre outros através da empatia. É uma leitura que acomoda o leitor uma vez que não exige uma reflexão mais profunda para decodificar figuras de linguagem, metáforas ou mesmo uma linguagem mais rebuscada que exige mais atenção.

#### 4.5 DIÁLOGO ENTRE AS OBRAS: LITERATURA PARA JOVENS ADULTOS NA AMÉRICA LATINA – A PARTIR DE DOIS EXEMPLOS.

Este estudo teve o propósito de reconhecer as características do gênero literatura para jovens adultos. Ambas as obras foram escritas com o intuito de se tornarem sagas tetralógicas, visto que o primeiro volume de ambas narra, de forma abrangente, a ambientação, com detalhes minuciosos do mundo paralelo, maravilhoso, não se atendo tanto, nas primeiras páginas, ao amadurecimento dos protagonistas. Essa parte se desenvolve com maior fluidez nas últimas páginas e a sequência do volume trabalha com mais afinco o percurso de amadurecimento, as lutas, as frustrações e as angústias do jovem em "construção" para uma vida adulta.

Dentre as características que convencionalmente definem o gênero literário, destaca-se a temática do amadurecimento da infância até a juventude

com ênfase, principalmente, na fase juvenil do protagonista onde é perceptível em ambas as obras perceber que os protagonistas foram abandonados por suas famílias e precisaram iniciar um percurso de lapidação humana.

Nossa análise foi propriamente a busca e a formação dos protagonistas na história e como foram apresentados ao leitor durante o percurso narrativo no primeiro livro de cada saga, que posicionamento adotavam, como se relacionavam. Interessou-nos, portanto, compreender as estratégias utilizadas na estruturação das personagens principais de “Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta” e “Almakia: a vilashi e os dragões”.

Vejamos o quadro comparativo dos pontos de convergência em ambas as obras:

**QUADRO 2:** Pontos convergentes e divergentes entre as obras

<b>SAGAS</b>	<b>"TIEMPO DE DRAGONES"</b>	<b>"ALMAKIA"</b>
<b>Contexto de produção</b>	1- Contexto de produção próximo. Enfatiza a temática de amadurecimento juvenil. 2- América Latina - reflete um contexto sócio-histórico, lançando um olhar sobre a vinda dos colonizadores estrangeiros para a América.	1- Contexto de produção próximo. Enfatiza a temática de amadurecimento juvenil. 2- Reflete sobre questões relacionadas à política e à formação sociohistórica, no qual estão inseridos no sistema social, pobre e rico.
<b>Tempo Narrativo</b> <b>Espaço Narrativo</b>	1- O tempo remete ao medievo e se centra nos anos de 870 a 980 do calendário quinto. 2- O espaço se situa sob 2 continentes - Terentigani e Mérec.	1- O tempo é indefinido. 2- O espaço se centra no domínio de Almakia.
<b>Narrador</b>	- Trama narrada em 3ª pessoa - utiliza discurso Indireto, direto e discurso direto livre.	- Trama narrada em 3ª pessoa - utiliza o discurso Indireto o direto e discurso direto livre.
<b>Enredo</b>	-Conta à história de Nulán, um menino aráyé (índio) órfão, adotado por uma mulher solteira e criado nas montanhas. Quando atinge a idade da puberdade, atravessa conflitos relacionados à idade.	- Conta à história de uma menina levada pelos pais para estudar numa escola. Lá sofre <i>bullying</i> , é humilhada por sua aparência física. Integra-se a um novo grupo e descobre o amor retrata uma adolescente em crise quando atinge a idade da puberdade.

<b>Identificação com o público</b>	<p>1- O enunciado é pensado para um grupo, o jovem adulto, que conhece a estrutura de um gênero as normas do jogo, as características do gênero YA o que permite a interação com o leitor.</p> <p>2- O conteúdo temático enfatiza a busca de si, ou seja, o autoconhecimento. Produz uma identificação do protagonista com o leitor, pois, o jovem adulto passa exatamente pela metamorfose em que abandona a adolescência e passa a vida adulta.</p> <p>3- O universo ficcional metaforiza o tempo e espaço e as angustias do contexto de produção, ou seja, o mundo real, a representação real do espaço-tempo permite uma reflexão crítica por parte do leitor.</p>	<p>1- O enunciado é pensado para um grupo, o jovem adulto, que conhece a estrutura de um gênero as normas do jogo, as características do gênero YA o que permite a interação com o leitor.</p> <p>2- o conteúdo temático centra-se na superação dos conflitos e das crises da jovem, criando um protagonismo de identificação entre heroína e o leitor. A leitura singulariza, a dificuldade afetiva, a descoberta do amor, a solidão e o <i>bullying</i> .</p> <p>3- O universo ficcional metaforiza o tempo e espaço e as angustias do contexto de produção, ou seja, o mundo real, a representação real do espaço-tempo permite uma reflexão crítica por parte do leitor.</p>
<b>Língua gem</b>	- Usa uma linguagem que se aproxima da oralidade (poética).	- Usa uma linguagem que se aproxima da oralidade.

Fonte: Dados da Pesquisa (2019).

A análise mostra-nos que ambas as sagas possuem um discurso que busca se comunicar com o sujeito, e procuram seduzir o leitor, com estratégias particulares ligadas à escolha temática e formais, pois isso são moldadas por um gênero literatura para jovens adultos. As narrativas possuem um conteúdo temático que guia as sagas, e, é o conteúdo temático que retém um papel social, visto que, os enunciados pertencentes a uma esfera da atividade humana e que refletem os objetivos comunicativos dessas esferas, pois se comunica através de um enunciado estável uma vez que Bakhtin ([1975], 2016) afirma que os gêneros do discurso, são correias de transmissão que levam a história da sociedade à história da língua.

Em ambas as obras é possível observar a temática de jovens em fase de transformação, que foram separados dos pais quando crianças, pobres, e tiveram que enfrentar dificuldades, passaram por angústias, se frustraram e lutaram para

serem aceitos no meio social, ancorados em “tribos”, ou laços grupais que os auxiliaram durante o seu percurso de amadurecimento. Ambos os protagonistas possuem uma personalidade forte no sentido de que não se acomodam, não se vitimizam, vão em busca do que querem e lutam pela sua sobrevivência e pelos seus amigos.

Diante da análise é possível afirmar que a estrutura das obras se aproxima da realidade do leitor através das pistas deixadas pelas autoras. E essas obras podem ser classificadas como “formas simples”, conforme estudos realizados por Umberto Eco (1994), trata-se de textos onde encontramos mais que apenas expressão são textos formados por contexto, história e enredo. Tal teoria é também apontada por Bakhtin em relação à construção de um gênero literário. Vejamos a seguir a estrutura em ambas às obras e qual é o papel do leitor.

Em “Almakia”, a protagonista é frágil no início, pois fora abandonada pela família na instituição, na qual é considerada uma mestiça, o que agrava a sua situação para ser admitida em algum grupo. Para evitar hostilidades, segue todas as regras dos adultos, esquiva-se do preconceito e do *bullying*, isso a torna forte ao final, depois de enfrentar os seus problemas e buscar vencê-los. Então, como é possível verificar na leitura do texto, são todos temas difíceis, e que exigem do leitor amadurecimento e uma bagagem.

A obra “Tiempo de Dragones” não se diferencia da obra “Almakia” no aspecto da trajetória do protagonista. Como foi possível observar, o protagonista Nulán também foi abandonado, embora de uma forma diferente da protagonista Garo-lin de “Almakia”, pois Nulán fora criado por uma mulher que o adotou quando bebê. Já Garo-lin fora, aos 10 anos de idade, deixada no instituto. Em ambas precisaram sobreviver de forma independente, sendo tematizados a angústia e os sentimentos dos jovens em desenvolvimento emocional. Neste caso, é o papel do leitor a sua interação com o texto e seu repertório que estimula a reflexão, uma vez que através do texto descobrem palavras que podem dar voz a seus medos ocultos.

Um ponto convergente é a forma das autoras em narrar em terceira pessoa, o que constitui uma estratégia para dar uma visão do todo da obra. A ênfase se dá tanto no cenário como nos protagonistas, em menor ou maior grau.

Outro ponto convergente nas obras é a busca do protagonista em se inserir em algum grupo ou “tribo”. Nulán busca a sua inserção no ambiente familiar na

tribo indígena onde nascera e tem dificuldade em ser aceito. Por sua vez, Garo-lin se insere de forma fortuita no grupo de alunos com aproximadamente a mesma idade. Ao final de ambas as obras, a inserção ocorre e se criam laços de amizade e assim, também, a identificação por parte do leitor, visto que o leitor jovem adulto se encontra na fase em que se apoia em grupos para compartilhar experiências emocionais.

Essa característica da literatura para jovens adultos – a “constituição de grupos onde os protagonistas se apoiam”, revela a fase da juventude em que os jovens se apoiam em “tribos” para fortalecer suas experiências, pois é no seio de um grupo de amigos que ocorre a identificação; identificação de que cada qual tem seus problemas e precisam lidar da melhor forma possível com suas frustrações e mesmo assim seguir em frente, até se tornar um adulto que ocupe seu lugar na sociedade e se adapta ao meio social.

Como podemos ver, o enunciado em ambas as obras possui uma função: a de inspirar emoções, sentimentos, reflexões e, por que não, abrir novos horizontes de expectativa no leitor, retomando as ideias de Stierle (*Apud* LIMA, 1979) ao mencionar que a estratégia de situar o leitor numa temática abre a inesgotável riqueza de significados, pensamento que também é proposto por Umberto Eco (1994). Todas as obras de ficção possuem um discurso com uma finalidade: “[...] os leitores se voltam para a sua própria experiência de vida ou seu conhecimento sobre outras histórias” (idem, p. 56). Por isso, o texto é uma oportunidade de o leitor entender o mundo e de adequadamente estar no mundo.

O ponto divergente nas sagas são os temas paralelos que também vão sendo trabalhados pelas autoras. A obra “Almakia” inclui questões como *bullying* e preconceito no período escolar, bem como, a descoberta da primeira paixão. Na obra “Tiempo de Dragones”, o ambiente trabalha com um cosmos que enfatiza a natureza e as suas tonalidades verdes e tropicais, que compõem o cenário. Esse aspecto demonstra o lugar de enunciação, qual seja a América Latina. A autora trabalha com um conceito que aproxima a sua saga das lendas indígenas e reflete sobre os mitos. No caso do dragão, mostra a sua onipresença dentro da matriz cultural indígena, o que reflete uma alegoria ao contexto de produção literária especificamente da América Latina. Já na obra “Almakia” o ambiente foi centrado numa localização provinciana denominada: “Almakia”, que retrata uma sociedade com problemas inerentes à sociedade da atualidade, com opressão aos pobres,



com problemas de administração etc.

As divergências explicitadas são importantes para nossa análise, pois mostram o grau de reflexão das autoras, remetem à sua visão de mundo e explicitam as suas axiologias, os seus valores. Cada autora utiliza discursos para se aproximar dos seus leitores e esses discursos são penetrados por tantos outros discursos que fazem parte de seus repertórios culturais, conforme teorizado por Bakhtin ([1975], 2016).

Diante dos dados da tabela é possível perceber que a obra “Almakia” e a obra “Tiempo de Dragones”, possuem mais aspectos em comum, convergentes, do que divergências. São obras que provocam reflexão no leitor e causam empatia pela qual é possível a identificação do leitor com os protagonistas é por essa razão que o sujeito aceita o pacto narrativo. As obras possuem uma função social, pois, o leitor se humaniza com o outro, ou seja, ajudam a iluminar o leitor. Porém são obras que acomodam o leitor no sentido de que a obra é facilmente decodificada, o leitor aceita o ambiente ficcional sem questionar, não causam “estranhamento”<sup>41</sup>, um desconforto no sentido de que não revela ao leitor uma percepção muitas vezes inimaginável, o insólito<sup>42</sup> não acontece.

Nesse sentido pode-se dizer que ambas as obras, além de pertencerem a literatura para jovens adultos por possuir características e pertencerem ao gênero discursivo, entram também na cultura de massa, pois são obras de fácil assimilação e tanto “Almakia” quanto “Tiempo de Dragones” cumprem sua função, tal qual de emocionar, provocar, sensibilizar entre outros.

Como é possível perceber, todas as características elencadas fazem com que ambas as obras, seja a argentina ou a brasileira, traduzam problemas e reflexões que vivemos em nosso tempo e espaço. Em relação ao gênero as características formais são iguais, tanto da Argentina como do Brasil, ambas estão centradas no conteúdo temático, ponto que as une ao gênero para jovens adultos. Por mais que as obras sejam da ordem do fantástico, onde tudo pode acontecer, onde o sobrenatural é aceitável, ainda assim são obras que refletem questões sócio-históricas e tratam de problemas sérios de forma simples, ou seja, elas metaforizam um tempo e um espaço através do fantástico, confirmando,

---

<sup>41</sup> Conceito que vem do Formalismo Russo, mas que não será abordado aqui.

<sup>42</sup> Conceito que vem dos estudos de Tzvetan Todorov (1980) “Introdução a Literatura Fantástica”. Disponível em:< <http://static.recantodasletras.com.br/arquivos/2260559.pdf>> acesso em: 31 de Agosto de 2019

assim, nossa hipótese de que as obras pertencem a literatura para jovens adultos, não possuem distinção no aspecto formal, estrutural, com relação ao conteúdo temático, ambas mostraram que contextualizam seu espaço de produção.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente estudo permitiu traçar uma reflexão sobre o conceito de gênero discursivo que possibilitou uma análise e uma discussão sobre a literatura para jovens adultos - YA, a partir de dois exemplos: "Tiempo de Dragones: la profecía imperfecta" e "Almakia: a vilashi e os dragões".

Em relação ao primeiro objetivo, podemos afirmar que ambas as obras pertencem à literatura para jovens adultos, pois, foi possível observar as seguintes características: que a trajetória dos protagonistas, relativa a aprendizagem sobre o mundo e sobre si mesmos, permite a identificação com leitor. É a partir das vivências, do crescimento pessoal dos protagonistas que o jovem leitor se espelha em sua própria vida. Dessa forma, o discurso adotado pelo narrador exponencializa a experiência e o sofrimento emocional do protagonista através da temática de amadurecimento e da busca de si, da frustração e da luta pelo seu povo – o que, sem dúvida, é característica marcante deste gênero.

No que tange às convergências e divergências plasmadas nas obras, pode-se afirmar que as duas obras possuem mais convergências do que divergências. Em relação às convergências é a construção dos protagonistas e a ambientação fantástica que metaforizam o tempo e o espaço e as angústias do contexto de produção, tanto em "Almakia" quanto em "Tiempo de Dragones", já em relação às divergências são os temas paralelos alheios a cada narrativa que vão sendo construídas e fazem parte do enredo. Observou-se que ambas as escritoras primam pela ação, aproximando o leitor jovem da subjetividade do protagonista, nesse sentido, ambas as obras situam o leitor num contexto com o qual podem refletir sobre suas ações, sobre sua vida e sobre a sociedade ou simplesmente se deleitar com as narrativas.

No segundo capítulo, definimos o que é um gênero discursivo e se compreendeu que é composto por um contexto de produção, necessitam dos sujeitos da enunciação, o enunciador que discursa e o enunciatário que recebe o enunciado. O enunciador cria combinações literárias, a partir de elementos igualmente literários, ora, seus valores, ideologias, crenças aprendidas ao longo de sua vida, estes elementos são recriados para o campo da obra, para a especificidade ético-cognitivo do protagonista e de seu mundo, ou seja, o

conteúdo temático; a partir dele o enunciatário é solicitado a “sentir” o ato criador. Porém, como não é possível saber se o enunciatário irá compreender o enunciado no ato da leitura da forma como o enunciador sugere, foi necessário outro aporte teórico, da “estética da recepção” para compreender de que forma o texto está endereçado ao jovem adulto. Pois o papel do leitor depende do seu repertório e do sentido que atribui ao texto, de como preenche os espaços vazios do texto, e de sua identificação.

No terceiro capítulo, traçamos o histórico da literatura infantojuvenil, juvenil e para jovens adultos, tal histórico foi necessário para compreender o período em que cada gênero foi pensado, e as características que as definem. Conforme verificado, a literatura infantojuvenil surgiu com a noção de infância no século XVII, já a literatura juvenil passa a ser pensada com maior afinco na primeira guerra mundial com a ideia de juventude, fase que abrange a adolescência e a literatura para jovens adultos surgiu no final dos anos 1960, época ainda em que a crítica literária fez avanços com as teorias da estética da recepção, em que passam a considerar o papel do leitor como sujeito na construção de sentido para o texto. E assim os textos passam a ter outra função, não mais de pedagogizar, moralizar... mas de fruição, instrumento de fuga da realidade, se discute o que está na essência dos sentimentos e da emoção e podem predominar as réplicas discursivas do diálogo cotidiano de forma a abordar as condições socioculturais.

Nesse sentido, discutiu-se a cultura de massa se surgimento e suas características, considerada inferior pela crítica literária, mas que apresenta aspectos singulares e permite experienciar emoções e sentimentos que aguçam a sensibilidade do leitor, que podem provocar sentimentos como a ira, paixão, ódio, revolta entre outros e que está endereçada ao jovem adulto.

É possível perceber que as características da cultura de massa por mais que sejam de entretenimento tem forte relação com as características da literatura para jovens adultos que também emocionam, sensibilizam trabalham aspectos ligados a sociedade e se aproximam do leitor, nesse sentido percebeu-se que às obras “Almakia” e “Tiempo de Dragones” cumprem sua função ao aproximar o leitor da temática da obra, emocionam, possuem uma função social entre outros.

No quarto capítulo conhecemos o percurso das autoras até se tornarem escritoras, as dificuldades que enfrentaram no mercado editorial até a publicação e o percurso criativo para a idealização de suas sagas que, aliás, foi abordado no

subcapítulo seguinte onde é possível compreender a estrutura de uma saga e o motivo pelo qual as autoras optaram por esse modelo que em suma está ligado ao sistema mercadológico.

E por fim, analisamos as obras “Tiempo de dragones” e “Almakia” e traçamos um comparativo de ambas, chegando aos seguintes resultados: As tramas são narradas em terceira pessoa, o ambiente em ambas é fantástico, o contexto de produção enfatiza a temática do amadurecimento e a busca de si, a linguagem se aproxima da oralidade. São obras de fácil assimilação e por isso são consideradas de massa, a identificação com o público surge através da empatia com os protagonistas das obras e o enredo conta a história de jovens que passam por diversas dificuldades e frustrações no período da transição entre a vida juvenil para a adulta.

Portanto, concluímos que as obras analisadas pertencem à literatura para jovens adultos, pois apresentam características que definem o gênero, através do percurso dos protagonistas e seu amadurecimento, autoconhecimento, os quais vivenciam uma determinada situação emocional. Mas, pertencem em menor ou maior grau ao gênero; a obra “Almakia” pertence à literatura para jovens adultos, mas sua decodificação (metáforas) pelo leitor é mais simples se aproxima mais do adolescente, já a obra “Tiempo de Dragones” também, pertence à literatura para jovens adultos, mas sua decodificação (metáforas) pelo leitor é mais complexa, requer mais experiência por parte do leitor e se aproxima mais do adulto. E ambas possibilitam uma ampliação da percepção do leitor e de seus repertórios, provocando-o a buscar por novas experiências literárias.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Mike. Você já conhece a literatura Young Adult. **Revista Deve Ser Isso**. 27 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.deveserisso.com.br/blog/voce-ja-conhece-a-literatura-young-adult/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.
- ANDRIA, Lhaisa. **Almakia I: a vilashi e os dragões**. Campo Grande, MS: Modo Editora, 2012.
- ANDRIA, Lhaisa. **Every little book has its own magic**. Entrevista com Lhaisa Andria. In: Ludmila. Brasil. 11 jul. 2013. Disponível em: <<http://www.everylittlebook.com.br/2013/07/every-little-author-lhaisa-andria.html>>. Acesso em: 16 dez. 2018
- ANDRIA, Lhaisa. **Produto nacional**. Entrevista com Lhaisa Andria. In: Luna Bianca. Entre livros e entrelinhas. Brasil. 21 set. 2016. Disponível em: <<http://entrelivroseentrelinhas.blogspot.com/2016/09/produto-nacional-entrevista-com-lhaisa.html>>. Acesso em: 26 jun. 2018.
- ARANHA, Gláucio; BATISTA, Fernanda. Literatura de massa e mercado. **Revista do CONTRACAMPO**, Niterói, nº 20; Ago./2009. Disponível em: <<http://www.cienciasecognicao.org/portal/wp-content/uploads/2016/06/ARANHA-G-LITERATURA-DE-MASSA-E-MERCADO.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2019.
- ARRIAZA, Queique; QUINTANA, Mauro. **Ojos de café: información desperta**. Entrevista con Liliana Bodoc: Cultura. 10 out. 2017. Disponível em: <<http://www.ojosdecafe.com/cultura/entrevistas/entrevista-a-liliana-bodoc-los-detalles-de-una-vida-de-escritora.html>>. Acesso em: 22 dez. 2018.
- BARTH, Pedro Afonso. **As crônicas de gelo e fogo como uma saga fantástica**. 103 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo, RS, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Coleção Ensino Superior).
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Tradução de Aurora de Fornoni Bernardini et alii. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Organização, tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. 1. ed. São Paulo: Editora 34, [1975] 2016.
- BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, Valentin N. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Contribuições de Bakhtin às teorias do discurso. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2. ed. rev.

Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015. p. 25-36.

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. 11.ed. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996.

BODOC, Liliana. **Imaginária: revista quinzenal de literatura infantil e juvenil**: Entrevista concedida a Sandra Comino. Nº 132, 7 jul. 2004. Disponível em: <[http://www.imaginario.com.ar/13/2/bodoc\\_lecturas.htm](http://www.imaginario.com.ar/13/2/bodoc_lecturas.htm)>. Acesso em: 20 dez. 2018.

BODOC, Liliana. Lo fantástico es mi espacio de compromiso y rebelión: entrevista [19 ago. 2016]. Argentina: **Revista El País**. Entrevista concedida a Raquel Garzon. Disponível em: <[https://elpais.com/diario/2006/08/19/babelia/1155944350\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/08/19/babelia/1155944350_850215.html)>. Acesso em: 26 jun. 2018.

BODOC, Liliana. **Tiempo de dragones: la profecía imperfecta**. 1. ed. Buenos Aires: P&J, 2015.

BODOC, Liliana. Una autora de familia: Entrevista [2 abr. 2012]. Argentina: **Revista Planetario** - la guía de los chicos/ literatura infantil. Entrevista concedida a Marisa Rojas. Disponível em: <<http://www.revistaplanetario.com.ar/news/view/una-autora-de-familia>>. Acesso em: 24 dez. 2018.

BOSI, Ecléa. **Cultura de Massa e Cultura Popular**: leitura de operárias. 13 ed. Petrópolis: Vozes, 2009.

CARRANO, Paulo César Rodrigues. Identidades juvenis e escola. In: **Construção coletiva**: contribuições à educação de jovens e adultos. Brasília, DF: UNESCO/MEC/RAAAB, 2005.

COATS, Karen. **Young Adult Literature Growing Up, In Theory. Handbook of Research on Children's and Young Adult Literature**. Edited by Shelby A. Wolf University of Colorado at Boulder. 2010.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 1. ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COLOMER, Tereza. **A formação do leitor literário**: narrativa infantil e juvenil atual. Tradução de Laura Sandrini. São Paulo: Globo, 2003.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FAITA, Daniel. A noção de “Gênero Discursivo” em Bakhtin: uma mudança de paradigma. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2015. p. 149-168.

FAILLA, Zoara. (Org). **Retratos da leitura no Brasil 3**. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2012.

FIORIN, José Luiz. A noção de texto na semiótica. **Organon – Revista do Instituto de Letras da UFRGS**, v. 9, nº 23, p. 165-176, 1995. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/29370>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

FIORIN, José Luiz. As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo. 2. ed. Editora Ática: São Paulo, 2002.

FIORIN, José Luiz. **Linguística? Que é isso?** 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2015.

FIORIN, José Luiz; PLATÃO, Francisco. **Para entender o texto: leitura e redação**. 17. ed. São Paulo: Ática, 2007.

GREGOLIN FILHO, José Nicolau. **Literatura Juvenil: Adolescência, cultura e formação de leitores**. Editora Melhoramentos, 2011.

FREITAS, Maria Virgínia de; ABRAMO, Helena Wendel; ABRAMO, Helena Wendel. **Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais**. São Paulo: Ação Educativa/Publicações, 2005. Disponível em: <[http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/2344/1/caderno\\_Juv.pdf](http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/2344/1/caderno_Juv.pdf)>. Acesso em: 1º mar. 2018.

GUZZANTE, Mariana. **Los Andes 135'**: La última entrevista con Liliana Bodoc: "fui una voraz soñadora". Agosto de 2017. Disponível em: <<https://losandes.com.ar/article/view?slug=la-ultima-entrevista-con-liliana-bodoc-fui-una-voraz-sonadora>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

HOPPEN, Natacha Helena Franz. **O adolescente contemporâneo e seus interesses literários**. Trabalho de conclusão (graduação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação. Curso de Biblioteconomia. Porto Alegre, 2011, p. 98.

HUNT, Peter. **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer. 2. vol. São Paulo: Editora 34, 1999.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**, v. 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 955-987.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.



KAPLAN, Jeffrey S. *Young adult literature in the 21st century: moving beyond traditional constraints and convention*. Columbus: McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages, 2005. p. 11-18. Disponível em: <<http://digitalcommons.kennesaw.edu/facpubs/3008/>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

KHÉNDE, Sônia Salomão. Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **As polêmicas sobre gênero**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Mercado Aberto, 1986. p. 7-17.

KITCHENER, Caroline. Por que tantos adultos amam a literatura de jovens adultos: Mais da metade da YA de hoje tem mais de 18 anos. **Revista: The Atlantic**: seção Cultura. Dezembro, 2017. Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/12/why-so-many-adults-are-love-young-adult-literature/547334/>>. Acesso em: 6 jan. 2018.

LANCINI, Simone. Leitura de textos literários infantojuvenis: caminho construtivo do sujeito leitor. In: GRAZIOLI, Fabiano Tadeu (Org). **Leitura e literatura infantil e juvenil: limiares entre a teoria e prática**. 2ª ed. Jundiaí, São Paulo: Páco editorial, 2019.

LIMA, Luiz Costa (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LOTTERMANN, Clarice. Quando o leitor vira personagem: a representação ficcional do processo de leitura. **Anais do III Encontro Intermediário do Grupo de Pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura e nas Diversas Linguagens**. Cascavel, PR: Editora da Unioeste, 2014.

MACHADO, Irene A. Os gêneros e o corpo do acabamento estético. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin, dialogismo e construção de sentido**. 2. ed. rev. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015. p. 131-148.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Produção textual, análise de gêneros e compreensão**. São Paulo: Parábola Editora, 2008.

MARTINS, Mirian Celeste Ferreira Dias. PICOSQUE, Gisa. GUERRA, M. Terezinha Telles. **Didática do ensino da Arte**: a língua do mundo: poetizar, fruir e conhecer arte. São Paulo: FTD, 1998.

NIEMEYER, Hannah. The case for young adult literature. (O caso da literatura para jovens adultos). **The Collegian**, 2006. Disponível em: <<http://hillsdalecollegian.com/2016/04/the-case-for-young-adult-literature/?fbclid=IwAR1vOlc9k-82qe2MVTwas2RrHbtrX5vErpObVhSMou5uZbrBZdO4NEioJFc>>. Acesso em: 19 out. 2018.

NORONHA, Heloisa. Fenômeno impulsionou o gênero 'Jovem Adulto' nas livrarias. **Revista Veja**. 24 jun, 2017. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/especiais/fenomeno-impulsionou-o-genero-jovem-adulto-nas-livrarias/> acesso em: 25 de junho de 2018.

PEARSON, Carol S. **O despertar do herói interior**: a presença dos doze arquétipos nos processos de autodescoberta e de transformação no mundo. Tradução de Paulo Cezar de Oliveira. São Paulo: Pensamento, 1998.

PERON, Eliza da Silva Martins. RODRIGUES, Kelcilene Grácia. "**Aceita o pacto? Configurações do narrador e do leitor em *Chá das cinco com o vampiro, de Miguel Sanches Neto*.**" *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*. São Paulo, v. 17, n. 2, p. 85-105, jul./dez. 2017.

POLIDÓRIO, Valdomiro. Textos literários no ensino de língua inglesa. **Revista Educere et Educare**, v. 2, nº 3, p. 69-78, jan./jun. 2007. Disponível em: <<http://valdomiro.polidorio.webnode.com.br/news/textos-literarios-no-ensino-de-lingua-inglesa/>>. Acesso em: 16 set. 2017.

RYBAKOVA, Katie; ROCCANTI, Rikki. **Connecting the canon to current young adult literature**. 2. ed. Florida, USA: Florida State University in Tallahassee, 2016 (volume 44).

SAGRILLO, María Susana Lucía. La saga de los confines, de Liliana Bodoc: Diálogo con la épica fantástica. In: **IV Jornadas de Poéticas de la Literatura Argentina para Niños 27 y 28 de septiembre de 2012 La Plata, Argentina**. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Letras. Cátedra de Didáctica de la Lengua y la Literatura II, 2012. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/librery?a=d&c=eventos&d=Jev1613>>. Acesso em: 28 jan. 2019.

SODRÉ, Muniz. **Best-Seller**: a literatura de mercado. Rio de Janeiro: Ática, 1988.

SOTO, Máximo. Entrevista que dio Bodoc à âmbito financiero: "Uso la magia como modo de pensar, no hacer abracadabra". **Revista Ámbito**, 24 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.ambito.com/la-entrevista-que-dio-bodoc-ambito-financiero-uso-la-magia-como-modo-pensar-no-hacer-abracadabra-n4011668>>. Acesso em: 22 dez. 2018.

STIERLE, Karlheinz. O que significa a recepção dos textos ficcionais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Tradução de Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.119-165.

STRICKLAND, Ashley. **Uma breve história da literatura para jovens adultos**. Revista CNN. Abril, 2015. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/2013/10/15/living/young-adult-fiction-evolution/index.html>> acesso em 11 de Março de 2019.

VILELA, Letícia Goes. **Literatura juvenil e o público jovem**: um estudo sobre a formação de vínculos. 54 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC, São Paulo, 2017.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. 1ª edição, 2ª impressão. São Paulo: Ática, 2004.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, EZEQUIEL Theodoro. **Literatura e pedagogia: ponto e contraponto**. 2ªed. São Paulo/ Campinas: Global/ALB, 2008.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDREA, Barata Ribeiro. **Hoje tem que pensar multiplataformas desde o início do projeto**: Depoimento [19 mar. 2018]. São Paulo: Época Negócio. Entrevista Concedida a Dubles Sônego. Disponível em: <<https://epocanegocios.globo.com/Tecnologia/noticia/2018/03/hoje-tem-que-pensar-multiplata-forma-desde-o-inicio-do-projeto.html>>. Acesso em: 29 jan. 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Edição Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BACHELARD, Gastón. **La poética del espacio**. Tradução de Ernestina de Champourcin. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

BARBERO, Martín Jesús. Jóvenes: desorden cultural y palimpsestos de identidad. **Viviendo a Toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades**, p. 22-37, 1998.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BRAIT, Beth; SILVA, Maria Cecília Souza e. **Texto ou discurso?** São Paulo: Contexto, 2012.

BURLAMAQUE, Fabiane Verardi; BARTH, Pedro Afonso. Experiências literárias com sagas fantásticas: as crônicas de gelo e fogo e a criação de um novo universo. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 18, nº 29, 2016. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/409>>. Acesso em: 14 abr. 2018.

CANDIDO, A. A literatura e a formação do homem. **Revista Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 4, n. 9, p. 803-809, set. 1972.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arqueologia geral. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2012. p. 552.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 37-60.

FREIRE, Marcelo. As categorias de enunciação como ferramenta de análise da formação de narrativas hipertextuais. **Revista Internacional de Comunicação Midiática**, v. 9, n. 17, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/animus/article/view/2369/2461>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

JACKSON, Rosemary. **Fantasy: literatura y subversión**. 2. ed. Buenos Aires: Catalogos, 1986.

JOLLES, André. **Formas simples**: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste. São Paulo: Cultrix, 1976.

LOJOLO, Marisa. **O que é Literatura**. Coleção 53 primeiros passos - 17ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.

MEURER, Luiz José. ROTH, Désirée Motta. **Gêneros Textuais e práticas discursivas: subsídios para o ensino da linguagem**. (Org). Bauru, São Paulo: EDUSC, 2002.

NORONHA, Heloísa. Fenômeno impulsionou o gênero 'Jovem Adulto' nas livrarias. **Revista Veja**. 24 jun, 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/especiais/fenomeno-impulsionou-o-genero-jovem-adulto-nas-livrarias/>>. Acesso em: 25 jun. 2018.

PEARSON. Carol S. **O despertar do herói interior**: a presença dos doze arquétipos nos processos de autodescoberta e de transformação no mundo. Tradução de Paulo Cezar de Oliveira. São Paulo: Pensamento, 1998.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária/Copy Market, 2001.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. **Revista CLACSO – Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**: Buenos Aires, 2005. Disponível em: <[http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12\\_Quijano.pdf](http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf)>. Acesso em: 1º maio 2018.

RAMINELLI, Ronald. Nobreza indígena da Nova Espanha: alianças e conquistas. **Revista Tempo**, v. 14, nº 27, 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/tem/v14n27/a06v1427.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Tradução de Julián Fuks. 1. ed. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. Organização de Charles

Bally e Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger - 24ª edição. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2006.

SOERENSEN, Claudiana. A profusão temática em Mikhail Bakhtin: dialogismo, polifonia e carnavalização. **Revista Travessias**, v. 3, n. 1, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**. Tradução de Beatriz Perrone Moi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 96 (Coleção Debates, 98).

VICTOR, Montoya. ***El poder de la fantasía y la literatura infantil***. Córdoba: ARG: Ediciones del Sur, 2004.

VIEIRA, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa à sua crítica. **Psicologia: Reflexão e Crítica**, Universidade Federal do Rio Grande do Sul / Centro de Estudos Junguianos C. A. Meier, v. 14, nº 3, p. 599-608, 2001.