

12

**O REALISMO MARAVILHOSO COMO
CONSTRUTOR IDENTITÁRIO EM ANA Z.,
AONDE VAI VOCÊ? DE MARINA COLASANTI¹**

Diógenes Buenos Aires de Carvalho
Érica Sousa Torres

Recebido em 27 nov 2022.

Aprovado em 10 abr 2023.

Diógenes Buenos Aires de Carvalho

Doutor em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (2006).

Professor da Universidade Estadual do Piauí.

Coordenador do Grupo de Pesquisa LLER - Literatura, Leitura e ensino (CNPq/UESPI); Integrante do GT Leitura e Literatura infantil e juvenil da ANPOLL e da Rede de Estudos Avançados em Leitura (Cátedra UNESCO de Leitura/iilEr) e Instituto Interdisciplinar de Leitura - PUC Rio) e do grupo de pesquisa A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (UERJ).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2900846695607286>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1593-4952>.

E-mail: diogenesbuenos@ccm.uespi.br.

Érica Sousa Torres

Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Piauí.

Graduada em Licenciatura em Letras Português e Literatura pela Universidade Federal do Piauí (2020).

Integra o Grupo de Estudos sobre o Mal na Literatura (GEMAL/UFPI) e o Grupo de Pesquisa em Literatura, Leitura e Ensino (UESPI/CNPq).

1 Título em língua estrangeira: “Marvelous realism as identity building in *Ana Z. Aonde vai você?* by Marina Colasanti”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0765675530560005>.
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5943-2807>.
E-mail: ericasousatorres@gmail.com.

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a obra literária *Ana Z., aonde vai você?* (1999), de Marina Colasanti, à luz do realismo maravilhoso. O principal objetivo é mostrar como os aspectos do imaginário simbólico imprimidos na viagem mágica realizada pela protagonista influencia no seu desenvolvimento identitário. Para tanto, tem-se como aporte teórico os estudos primários do fantástico realizados por Todorov (2017), Ceserani (2006) e Furtado (1980), a fim de conceituar e identificar como o fantástico se ramificou na América Latina. Com base nesses estudos, a narrativa colasantiana analisada explora o realismo maravilhoso, cujos aspectos foram investigados com base nos apontamentos de estudos da área do fantástico e da literatura juvenil. Em vista disso, identificamos a presença de uma intertextualidade com outros trabalhos pertencentes ao acervo da literatura infantil e juvenil mundial, e que as impressões simbólicas da viagem interior realizada por Ana Z. acabam influenciando na construção de sua identidade ao final da jornada.

Palavras-chave: Realismo Maravilhoso. Literatura Juvenil Brasileira. Identidade. Narrativas Colasantianas. Intertextualidade. Receptividade do Real.

Abstract: This article aims to analyze the literary work *Ana Z., aonde vai você?* (1999), by Marina Colasanti, in the light of marvelous realism. The main objective is to show how the aspects of the symbolic imagery imprinted in the magical journey carried out by the protagonist influence her identity development. To this end, the primary studies of the fantastic carried out by Todorov (2017), Ceserani (2006) and Furtado (1980) are used as a theoretical framework in order to

conceptualize and identify how the fantastic branched out in Latin America. Based on these studies, the analyzed colasantian narrative explores the marvelous realism, whose aspects were investigated based on notes from studies in the area of the fantastic and youth literature. In view of this, we identified the presence of an intertextuality with other works belonging to the collection of world children's and youth literature, and that the symbolic impressions of the inner journey carried out by Ana Z. ended up influencing the construction of her identity at the end of the journey.

Keywords: Marvelous Realism. Brazilian Youth Literature. Identity. Colasantian Narratives. Intertextuality. Reception of the Real.

A LITERATURA FANTÁSTICA: ORIGENS E CONCEITOS

A temática deste artigo expressa preocupações, questionamentos e reflexões sobre as conexões entre a literatura juvenil brasileira e a literatura de modalidade fantástica e seus elementos característicos. Então, como embasamento do presente estudo, foram realizadas pesquisas a respeito do conceito histórico e cultural do realismo maravilhoso e a sua integração nas narrativas juvenis brasileiras, uma vez que buscamos analisar a forma como os elementos simbólicos influenciam no desenvolvimento identitário da protagonista da narrativa colasantiana *Ana Z., aonde vai você?*

A história do realismo maravilhoso está entrelaçada com a redescoberta de uma das literaturas mais famosas do século XX: a literatura de modalidade fantástica. O termo “fantástico” vem da tradução francesa da obra *Phantasiestück in Callot's Manier* (1813) de Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann, em que a palavra “phantastisch” recordava as formas da fantasia e de elementos do

imaginário; mas somente com a tradução da obra de Hoffmann para o inglês temos a transformação do adjetivo em substantivo e, assim, a designação de uma modalidade literária.

O fantástico, como um estudo crítico-interpretativo, tem um caráter de autonomia que possibilita o interesse de pesquisa de diversas correntes teóricas, tais como o estruturalismo, a sociologia, a psicanálise, a teoria da recepção e do efeito estético, entre outras. Isso se deve às diversas abordagens realizadas por estudos teóricos durante os séculos XIX e XX, que vieram com a propagação da palavra “fantástico” na denominação de uma arte caracteristicamente traçada pela liberdade da imaginação. A crítica literária brasileira Ana Luiza Silva Camarani, na obra *A literatura fantástica: caminhos teóricos* (2014), faz um traçado histórico dos principais nomes da literatura fantástica e o impacto de suas vertentes teóricas na literatura mundial. Para a autora, o estudo da literatura de modalidade fantástica teve seu ápice na França, tendo como precursor o teórico, crítico e poeta Charles Nodier (1780-1844), que foi também responsável por estruturar a fundamentação do fantástico utilizando como base as novelas românticas da época. Nodier elabora uma teoria literária acerca do sentido dessa modalidade somente quando se tem definido o termo fantástico, assim, ele passa a avançar para outros textos além dos de Hoffmann, como podemos observar em:

O adjetivo “fantástico” passa a ser empregado nas acepções as mais diversas e não mais apenas para definir o estranho clima em que se desenvolvem os contos de Hoffmann; torna-se um vocábulo empregado correntemente, identificando-se, de um lado, com a palavra romantismo, ambos

aviltados pelos partidários do classicismo. Por outro lado, o extraordinário êxito do termo coincide com a voga na França do gênero a que Hoffmann deve sua glória: o conto. (CAMARANI, 2014, p. 34)

O seu primeiro ensaio sobre a temática foi publicado em 1830, “Du fantastique en littérature”, que aborda os textos prévios que continham manifestações fantásticas com o objetivo de discutir como o insólito era apresentado na narrativa e, principalmente, como causava medo e conflito nos leitores. A revisitação desses primeiros textos e sua relação com o teor psicológico durante a década de 1980 apontam o fantástico como originário do pensamento racional – uma passagem do estudo de Camarani (2014) ilustra muito bem essa característica latente:

De fato, diferentes críticos da literatura fantástica insistem, demonstrando por meio de inúmeros exemplos e de teorias, que o fantástico deve aparecer ligado à representação do real, pois é justamente o desequilíbrio ou a perturbação das leis reconhecidas que determina essa modalidade literária. Daí o real ser imprescindível para a compreensão do fantástico. (p. 15)

Após a morte de Nodier, em 1844, os estudos do fantástico ficaram estagnados até que Henri René Albert Guy de Maupassant, romancista francês, desenvolveu algumas reflexões bastante esclarecedoras sobre o fantástico. Maupassant era um escritor com predileção à crítica social em suas narrativas e também à construção de personagens complexos que conversavam com seu íntimo, logo, o fantástico explorado pelo autor era um fantástico interior, no qual os monstros e as criaturas sobrenaturais não chegavam a ser materializados.

Charles Nodier e Guy de Maupassant foram os precursores de duas visões do texto fantástico em épocas distintas da sociedade francesa, seus apontamentos foram necessários para que, no século XX, nomes como Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, Irène Bessière, Filipe Furtado, Irleamar Chiampi e David Roas desenvolvessem e/ou explorassem outras abordagens. O crítico literário búlgaro Tzvetan Todorov é um dos nomes mais importantes nos estudos teóricos do fantástico por causa da sua abordagem pela perspectiva do gênero, que foi realizada através de uma análise estruturalista. Todorov discorre em *Introdução à literatura fantástica* (2017) sobre o gênero fantástico em três caracterizações: o aspecto verbal, o sintático e o semântico; consequência de um projeto elaborado a partir das teorias de categorização de Northrop Frye e Gérard Genette, este último com o objetivo de demonstrar como o texto transgride as estruturas vigentes de categorização de gêneros literários. Por seu trabalho ter sido traduzido em diversas línguas, é comum encontrarmos obras teóricas que criticam suas abordagens, mas que não se omitem ao dizer que Todorov teve um papel importante em apresentar a literatura de modalidade fantástica para o círculo latino-americano, como fez Remo Ceserani, na introdução de *O fantástico* (2006),

na trilha de Todorov, muitos outros vieram. Houve uma grande efervescência de estudos, em muitos países e também na Itália, em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX. [...] Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de inquietação, alienação

e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes. (CESERANI, 2006, p. 7-8)

A partir dessas variadas abordagens, observamos que o fantástico ao longo das décadas tomou diversas conceituações, no entanto, em seu cerne, ainda se constitui por um período de vacilação (ou hesitação) comum tanto ao leitor quanto ao personagem diante de algo que não provém da “realidade”. Em *A construção do fantástico na narrativa* (1980), Filipe Furtado faz uma reflexão sobre as variações existentes em tantas perspectivas, que acabam por concordar em um aspecto, que se torna um identificador primário do fantástico.

[...] qualquer narrativa fantástica encena invariavelmente fenômenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais. Por outro lado, tais manifestações não irrompem de forma arbitrária num mundo já de si completamente transfigurado. Ao contrário, surgem a dado momento no contexto de uma ação e de um enquadramento espacial até então supostamente normais. (FURTADO, 1980, p. 19)

Também observamos que o fantástico se distanciou, justamente por meio dessas renovações teóricas, do que hoje conhecemos como realismo maravilhoso e estranho – a priori, apresentado por Charles Nodier (e Todorov) como fantástico-maravilhoso e fantástico-estranho. Nodier foi o primeiro a fundamentar o realismo maravilhoso como um gênero à parte do fantástico, pois existiam gêneros transitórios ou “subgêneros”, como seria o caso do fantástico-maravilhoso, cuja conceituação

na época se assemelhava tenuamente a forma como são tratados atualmente. A partir disso, Nodier estipulou que o fantástico-maravilhoso seria um gênero narrativo no qual o sobrenatural não é contestado e o fantástico-estranho seria apresentado por meio de uma explicação racional e lógica da manifestação sobrenatural. Vale a pena pontuar que as obras de Nodier também discorrem acerca do pensamento mítico humano, do sonho e da loucura para a fundamentação do fantástico na narrativa, assim, os seus postulados trabalham principalmente com a ideia de uma realidade transmorfa originária do mundo onírico.

REALISMO MÁGICO OU MARAVILHOSO? UM CASO DE DEFINIÇÃO NA AMÉRICA LATINA

O realismo maravilhoso nasce a partir da definição dos contos de fada, sendo denominado inicialmente como contos feéricos, no qual o universo da maravilha se adequa ao mundo real com naturalidade, ou seja, o “mundo feérico e o mundo real diegético se interpenetram sem choque nem conflito” (CAMARANI, 2014, p. 54). Todorov (2017) entende o maravilhoso como um fenômeno futuro, que vem logo depois do fantástico, contudo, esse apontamento atualmente é considerado como errôneo por Irleamar Chiampi, já que compreendemos o realismo maravilhoso como um universo à parte do fantástico por se manifestar em leis próprias.

Apontada a conceituação do fantástico no tópico anterior e explicado o princípio do maravilhoso, torna-se necessário apresentarmos a definição de realismo mágico. A diferenciação entre mágico e maravilhoso surgiu na mesma época que emergiu a necessidade de caracterizar a literatura latino-americana com

base na concretização das práticas culturais de seus países na produção literária. Para Bruna Carla Santos e Erinaldo Borges, em *Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana* (2018), a preocupação por uma denominação diferenciada veio a partir da busca dos países latinos pela independência política e cultural de seus colonizadores.

A noção de realismo presente nesses conceitos vem da ideia de que o ficcional dialoga com o real na sua forma de representar determinado objeto que já existe no cotidiano, mas ganha um trato próprio da linguagem literária, possibilitando um diálogo frutífero entre realidade e ficção. Foi dessa busca inicial pelo ‘real’ do nosso cotidiano que esses conceitos possibilitaram muitas discussões voltadas para o entendimento das várias manifestações da natureza e das culturas da América Latina. A ideia de afirmação da literatura do continente é a marca maior desses conceitos, pois eles tentam mostrar uma feição da nossa literatura, tentando repensar seus vínculos com a Europa. (SANTOS; BORGES, 2018, p. 21)

O termo “realismo mágico” surgiu no início da década de 1920 com a publicação de um ensaio produzido pelo teórico alemão Franz Roh chamado “Nach Expressionismus (Magischen Realismus)”, que discorria sobre o expressionismo nas obras de Picasso, Max Ernst, Paul Klee, entre outros pintores, mas o termo “magischen” no subtítulo fez com que os leitores interpretassem o seu ensaio a partir da ideia da presença da magia no realismo dando início a uma nova manifestação estética. Já o realismo maravilhoso aplicado na obra *O reino deste mundo* (1949), criado pelo escritor cubano Alejo Carpentier, antes de Gabriel García Márquez se popularizar nos

anos 1960, é a definição que utilizamos neste trabalho. Assim, a denominação de maravilhoso aplicada a este trabalho concentra-se principalmente a partir da ideia de Lauro Figueira, no estudo *Realismo mágico ou realismo maravilhoso?* (2016).

É certo então dizer que, na primeira metade do século XX, surge uma literatura hispano-americana que contrasta com os princípios do texto realista do século XIX. Quanto à denominação dessa literatura, uns críticos insistem em defini-la como realismo mágico, outros como realismo maravilhoso. Para melhor incorporar uma discussão literária sobre a nova expressão poética latino-americana, propõe-se o complemento de *maravilhoso* ao realismo, em vez de *mágico*. (FIGUEIRA, 2016, p. 24, grifo do autor)

Irlemar Chiampi, autora de *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano* (1980) é um dos maiores nomes na pesquisa do realismo maravilhoso nas últimas décadas – seus estudos são baseados na valorização de elementos extraliterários, como o contexto cultural e sua influência na narrativa. Para a pesquisadora, a extraordinariedade presente em um livro se constitui da “frequência ou densidade com que os fatos ou objetos exorbitam das leis físicas e das normas humanas” (CHIAMPI, 1980, p. 48), ou seja, a identificação dessa anormalidade causa nas personagens, e também no leitor, efeitos de admiração, espanto e arrebatamento. As reações positivas entram em contraste com as negativas encontradas em contos fantásticos.

Em vista disso,

[...] Maravilhoso é termo já consagrado pela Poética e pelos estudos crítico-literários em geral, e se presta à relação estrutural com outros tipos

de discursos (o fantástico, o realista). Mágico, ao contrário, é termo tomado de outra série cultural e acoplá-lo ao realismo implicaria ora uma teorização de ordem fenomenológica (a ‘atitude do narrador’), ora de ordem conteudística (a magia como tema). (CHIAMPI, 1980, p. 43)

Assim, o realismo maravilhoso como manifestação latina apresentou-se como uma busca por independência cultural de seus colonizadores europeus, caracterizando-se com base no misticismo complexo das diversas culturas presentes nos países da América Latina. O ensaísta venezuelano Arturo Uslar Pietri, em “Lo criollo en la literatura” (1947), menciona a relação entre as produções literárias pós 1940 com a maravilha construída com base no simbólico cultural. Irleamar Chiampi (1980) discute esse ensaio e aponta que o escritor entende a literatura hispano-americana como uma manifestação “pelas formas elaboradas, obscuras e complicadas; a deformação dos modelos; a proliferação do mítico e do simbólico [...] a utilização da literatura como instrumento de luta política” (CHIAMPI, 1980, p. 125). Vale postular que o maravilhoso nasceu como uma vontade de reafirmar a nossa produção literária sem que ela fosse embasada pelas tradições eurocêntricas.

Mas, quando falamos no encontro entre a literatura fantástica e a literatura para crianças e jovens, surge a necessidade de evocar a ideia de que, tradicionalmente, percebemos o maravilhoso (ou a visão primária do mágico) como uma intervenção de seres mágicos na ação narrativa desde as mais antigas obras do acervo literário infantil. Durante o transporte da tradição oral para a escrita, algumas características foram perdidas ou modificadas para se adequarem ao público, já que a literatura popular era

considerada como inferior para a elite por ter uma linguagem rude, simplória e inculta. Mesmo após sofrer tantas modificações, ainda encontramos a presença de um fator que torna as narrativas para as crianças tão encantadoras: a magia.

É por meio da compreensão de que o humano é um ser mítico que entendemos que os contos de fadas dialogam diretamente com o leitor por meio de sua imaginação, um recurso primário da literatura para crianças e jovens. Nelly Novaes Coelho, em *Literatura infantil: teoria, análise, didática* (2000), reflete sobre como a imaginação vem a ser um dos fatores de consolidação do gênero:

Em seus primórdios, a literatura foi essencialmente fantástica: na infância da humanidade, quando os fenômenos da vida natural e as causas e os princípios das coisas eram inexplicáveis pela lógica, o pensamento mágico ou mítico dominava. Ele está presente na imaginação que criou a primeira literatura: a dos mitos, lendas, sagas, contos rituais, contos maravilhosos, etc. (COELHO, 2000, p. 52)

Em relação a isso, Maria do Socorro Rios Magalhães, em *Literatura infantil: a fantasia e o domínio do real* (2001), corrobora com essa afirmativa ao declarar que “relacionar a condição infantil proporciona ao leitor a oportunidade de entender o significado de sua própria existência” (MAGALHÃES, 2001, p. 27), e retoma a ideia de que, ao preparar a criança para a vida adulta, é necessário facilitar sua transição através de exemplificações.

Contudo, antes de nos estendermos sobre as implicações na relação entre realismo maravilhoso e literatura infantil (e posteriormente a juvenil), é necessário compreendermos como se

manifestou a definição de infância e juventude na sociedade e de como se desenvolveu a produção literária para esta faixa etária.

A INFÂNCIA E JUVENTUDE COMO CONSTRUTO SOCIAL

A literatura infantil que conhecemos atualmente teve um surgimento turbulento: nasceu em meio às rodas de contação de histórias orais, mais tarde foi adaptada para a elite e depois remodelada para o perfil pedagógico até sua precarização, e, por fim, teve a sua reinvenção como uma literatura de qualidade. No entanto, para que possamos falar com exatidão da literatura juvenil, categoria que se enquadra a obra analisada neste trabalho, é propício que antes seja feita uma abordagem sobre o desenvolvimento de seu público leitor; pois, se levarmos em consideração as transformações de contexto sociocultural pela qual a infância e depois a juventude passaram, até a forma como a conhecemos atualmente, percebemos que o mesmo acontece com a literatura voltada para elas.

Com base nisso, avançamos por uma época em que os textos literários não eram destinados para um público com a faixa etária definida. Ao investigarmos as questões da transitoriedade do posicionamento da criança dentro do núcleo familiar de acordo com a perspectiva social, notamos que a sociedade europeia do século XVII caracterizava as crianças inicialmente como pequenos adultos, e, só depois uma ampla remodelação do construto familiar, elas foram vistas como um ser que necessitava de atenção especial.

Durante a Idade Média, todas as crianças, até mesmo aquelas nascidas em famílias abastadas, desfrutavam do mesmo ambiente dos adultos ao participarem ativamente da rotina trabalhista, ao

frequentarem os mesmos eventos sociais e utilizarem das mesmas produções culturais dos adultos – produções que se davam por meio da oralidade, uma atividade comum em que as pessoas se reuniam para ouvir histórias contadas ou cantadas por narradores que iam de cidade em cidade. É nessa convivência em meio aos adultos que as crianças acabam sendo expostas a sofrimentos e sexualidade, já que anterior a essa época não era comum um cuidado especial para com a criança por meio da construção de um ambiente separado dos adultos.

Nesse sentido, por não haver um estabelecimento de diferenças entre o mundo infantil e adulto, era comum, como mencionado anteriormente, a criança ser iniciada muito cedo nas tarefas trabalhistas. As provenientes de famílias ricas estudavam para receber a herança dos progenitores, enquanto as crianças de famílias de classe média eram preparadas para aprender um ofício e muitas vezes ainda eram enviadas para outras famílias por causa do trabalho.

É a partir dessa relação distante que surge a questão do afeto familiar, um ideal burguês em todo o seu cerne – pela passagem da criança na família ser muito breve e também por se relacionar socialmente com outras pessoas, exercendo comunicações com os mais diferentes grupos de indivíduos: vizinhos, anciãos, empregados da casa; ou seja, em sua grande maioria, adultos. Consequentemente, o infante não conseguia criar uma relação afetiva duradoura com alguém particular. Com relação a essa observação, a crítica literária Regina Zilberman, em *A literatura infantil na escola* (2003), aponta que:

Antes da constituição desse modelo familiar burguês, inexistia uma consideração especial para com a infância. Essa faixa etária não era percebida como um tempo diferente, nem o mundo da criança como um espaço separado. Pequenos e grandes compartilhavam dos mesmos eventos, porém nenhum laço amoroso especial os aproximava. A nova valorização da infância gerou maior união familiar, mas igualmente meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e manipulação de suas emoções. (ZILBERMAN, 2003, p. 15)

Segundo Philippe Ariès, historiador e medievalista francês especializado em história da família, na obra *História social da criança e da família* (1986), o modelo familiar burguês caracterizado em pinturas e obras literárias é baseado em uma mulher (a dama do amor cortês) e homens heroicos com um tom de imensa responsabilidade, mas as crianças são ausentes. Esse apontamento tem como aporte a ideia de que durante a Idade Média havia uma busca pela supremacia de classe, na qual as famílias expandiram os seus domínios através dos vínculos fornecidos pelo casamento arranjado, então, os laços afetivos eram inexistentes, de forma que as crianças eram negligenciadas.

Somente em meados do século XVIII começaram a surgir as primeiras manifestações políticas que causaram a transformação dentro das poucas escolas existentes e do núcleo familiar. Compreende-se que é a partir das mudanças nas relações trabalhistas causadas pelos eventos da Primeira Revolução Industrial (1750-1850) que as novas ideias de educação começam a serem definidas, como consequência da separação da Igreja

e do Estado, a implantação do sistema educacional gerido por normas públicas, e com ensinamentos que acompanhavam os eventos tecnológicos da época. Em relação a isso, Teresa Colomer, em *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017), diz que:

A existência de uma literatura especificamente destinada ao público infantil e juvenil e adolescente é um fenômeno próprio do mundo moderno. Surgiu no século XVIII e se encontra em plena expansão na época atual. Não cessam de se explorar novos gêneros e formatos, e o volume de suas vendas na Espanha está já perto de 15% do total editorial, enquanto que a literatura de adultos, um segmento da população muito mais numeroso, tem apenas 9% a mais. (COLOMER, 2017, p. 133)

Portanto, o conceito de família agora era visto sob uma nova perspectiva, pelo menos para as famílias burguesas da época que já buscavam estreitar os laços com as crianças, pois, como explica Zilberman, em relação às questões familiares e a sociedade, “difundiu-se um conceito de estrutura unifamiliar privada, desvinculada de compromissos mais estreitos com o grupo social e dedicada à preservação dos filhos e do afeto interno, bem como a de sua intimidade” (ZILBERMAN, 2003, p. 17), ou seja, o afeto e o intimismo eram importantes para a identidade familiar e para o favorecimento de relações políticas através do casamento e da vida doméstica. Sobre isso, a autora ainda afirma que:

Estimulada ideologicamente pelo liberalismo burguês, que encontraram neste núcleo o suporte necessário para centralizar o poder político e contrabalancear a rivalidade da nobreza feudal, ela recebeu o aval político para irradiar seus principais valores: a primazia da vida doméstica, fundada

no casamento e na educação dos herdeiros; a importância do afeto e da solidariedade de seus membros; a privacidade e o intimismo como condições de uma identidade familiar. (ZILBERMAN, 2003, p. 17)

Assim, a literatura infantil se origina nesse contexto, ou pelo menos os primeiros passos dessa literatura que conhecemos atualmente. Todavia, os primeiros textos literários voltados às crianças em sua grande maioria eram meras adaptações de obras literárias adultas, ou criações de caráter pedagógico com os valores morais da época incutidos. Assim, esses fatores tornaram a literatura infantil conhecida pelo universo artístico do século XVIII e adiante com rótulos que levavam uma carga de preconceito acerca de sua importância. Com o passar dos anos, a literatura infantil se expandiu em um material variado, tendo como único aspecto em comum, até então, a criança como seu público leitor primário e o protagonismo em suas aventuras.

Marisa Lajolo e Regina Zilberman, em *Literatura infantil brasileira: história e outras histórias* (2007), discorrem sobre os primeiros textos nacionais de literatura infantil e sua perspectiva estereotipada do gênero.

A presença de uma protagonista criança é um dos procedimentos mais comuns da literatura infantil. Via de regra, a imagem da criança presente em textos dessa época é estereotipada, quer como virtuosa e de comportamento exemplar, quer como negligente e cruel. Além de estereotipada, essa imagem é anacrônica em relação ao que a psicologia da época afirmava a respeito da criança. Além disso, é comum também que esses textos infantis envolvam a criança que os protagoniza em

situações igualmente modelares de aprendizagem: lendo livros, ouvindo histórias edificantes, tendo conversas educativas com os pais e professores, trocando cartas de bons conselhos com parentes distantes. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2007, p. 32)

Para entendermos como essa abordagem nacional é atrasada em relação à eurocêntrica, vale lembrarmos que a literatura infantil teve como um de seus pioneiros François Fénelon, autor da obra *L'éducation des filles* (1687), cujas ideias eram voltadas para a educação através de valores morais e seguiam a estrutura maniqueísta, apesar de ser considerado um liberal nos pontos políticos e educativos da época ao entrar em constante embate contra a Igreja e o Estado. Sua ideiação foi utilizada na produção literária brasileira dois séculos depois.

Em união às produções literárias maniqueístas voltadas para o ensino, havia também as adaptações de clássicos estrangeiros. Como mencionado anteriormente, o primeiro impacto literário voltado para o público infantil em território nacional foi com as traduções e adaptações de livros que inicialmente não foram escritos para crianças. Da mesma forma aconteceu o processo de produção literária para adolescentes, a literatura consumida por elas era inicialmente voltada para o público adulto, como é o caso da série *As aventuras de Robinson Crusoé* (1719), de Daniel Defoe. Sobre essa situação, os comentários de Teresa Colomer, em *Introdução à literatura infantil e juvenil atual* (2017), e de Freddy Gonçalves da Silva, em *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes* (2021), abrem espaço para uma discussão inicial do que seria a literatura juvenil e de como o leitor se envolve com ela em diversos contextos sociais.

Saindo do território da infância, caracterizada pelo apreço ao novo do mundo exterior, adentramos na jornada intimista de reconhecimento dos limites físicos e psicológicos da adolescência – é um momento de transformação, e, por isso, sua literatura por muitas vezes é denominada como literatura de transição ou de fronteira. Para Freddy Silva, “ao final da infância, a leitura é um exercício de migração. A partir dos 10, 11 e 12 anos, mudam, com facilidade, os códigos que a realidade cotidiana estabelece como lógicos” (SILVA, 2021, p. 47). Assim, podemos pensar sobre a “criação” de uma literatura para jovens com base na criação da literatura infantil; a partir da definição de infância, no entanto, os caminhos tomados por essa classificação se distinguem.

João Luís Ceccantini, pesquisador brasileiro de literatura infantil e juvenil, em introdução para o estudo *Livro juvenil: estética, crítica e experiência literária* (2021), aponta que a ideia de uma literatura para jovens ganha atenção nos Estados Unidos somente quando a definição de “juventude” se torna centro de debates na comunidade acadêmica de estudos da humanidade. Além disso, outra tomada em relação ao surgimento da literatura juvenil é de que foi realizada a partir do consumo de obras adultas por jovens de uma maneira muito orgânica.

Se até meados dos anos 1940 alguém fizesse referência a um conjunto de romances como Robinson Crusoé, Viagens de Gulliver, Os três mosqueteiros, Ivanhoé, O último dos moicanos, Oliver Twist, David Copperfield, Moby Dick, Viagem ao centro da terra, O corsário negro, A ilha do tesouro, para citar apenas algumas obras muito conhecidas da literatura universal, certamente o que viria de imediato à cabeça de qualquer leitor

experiente é que se trata de uma lista de obras de literatura juvenil. No entanto, essas não são obras que foram escritas ou publicadas para jovens leitores em particular, mas que, ao longo do tempo, com frequência circularam entre jovens, por eles foram lidas e se revelaram como de sua predileção. Num processo gradual e crescente, passaram mesmo a ser eleitas como ‘adequadas’ aos jovens pelos mais diferentes tipos de mediadores (pais, professores, bibliotecários, editores etc). (MONTEIRO; MAGALHÃES; CECCANTINI, 2021, p. 13)

A literatura juvenil apresenta novas tendências e aprofunda as novas visões sociais em duas classificações: as narrativas realistas e as narrativas fantásticas. As realistas surgiram com base no uso educacional, já que foi a primeira produção textual voltada para crianças, assim, elas excluem a fantasia e procuram “expressar a crescente preocupação social com a situação psicológica e social da infância” (COLOMER, 2017, p. 159); os temas fraturantes são extensivamente trabalhados nessa corrente, vemos em obras de autores como, por exemplo, Lygia Bojunga e João Anzanello Carrascoza personagens que lidam com uma realidade social brutal (violência sexual, racismo, abuso psicológico, abuso de drogas etc). Diana Navas e Ana Margarida Ramos, em *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico* (2021), discutem sobre como a corrente realista é “a mais frequente nas literaturas contemporâneas portuguesa e brasileira, o que se torna compreensível ao considerarmos que os jovens estão cada vez mais expostos à informação” (NAVAS; RAMOS, 2021, p. 17).

A segunda corrente presente na literatura juvenil é a fantástica (ou narrativa de fantasia), na qual os livros são baseados em histórias

populares ou uma revisitação moderna dos contos de fadas que são altamente consumidos. Sobre isso, Teresa Colomer comenta que:

Contudo, cabe atribuir a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, pseudônimo de Charles LudwidgeDogson (1865), a origem real da entronização do modelo literário fantástico para crianças e a constituição decisiva de uma literatura infantil e juvenil com voz própria. Carroll inventou a história para uma Alice real e suas irmãs em uma tarde de verão. Longe de qualquer propósito didático típico da época, Carroll criou um autêntico relato literário no qual fundiu as fronteiras da realidade e da fantasia, misturou outros modelos narrativos como o *nonsense* e a paródia das convenções sociais e incluiu inclusive a interrogação sobre a linguagem. (COLOMER, 2017, p. 163, grifo do autor)

Marina Colasanti está entre os nomes nacionais de revisitação da temática dos contos de fadas, a obra *Mais de 100 histórias maravilhosas* (2015) é um compilado das produções infantis e juvenis de narrativas baseadas em contos de fadas tradicionais, mas Colasanti adiciona a sua essência com protagonismo feminino e diálogos com questões sociais. As narrativas de fantasia dialogam com o íntimo de personagens e leitores por meio de elementos simbólicos, viagens encantadas e seres com conceitos fora da realidade para enfrentar a opressão, o medo, a sexualidade, entre outros temas comuns na literatura de fronteira que é a juvenil.

A NARRATIVA COLASANTIANA: UM SOPRO DE MAGIA NA LITERATURA PARA CRIANÇAS E JOVENS

O imaginário torna-se um ponto de escape para os leitores de todas as idades, uma tendência natural que suas mentes

encontram para adaptar-se ao ambiente social, quase como um guia silencioso durante seus períodos de mudanças psicológicas. Juntamente com Charles Perrault estavam os Irmãos Grimm na busca da adaptação de contos populares, que inicialmente não eram para as crianças, mas com o advento da magia acabou por se tornar ponto de interesse para esse público. Maria do Socorro Rios Magalhães menciona a relação do fantástico com o social na seguinte passagem:

Segundo Richter e Merkel (1978), os contos de fadas pertenciam, inicialmente, às classes mais baixas da sociedade feudal e expressavam a sua importância frente à situação injusta de que eram vítimas. O elemento fantástico ou maravilhoso tinha para o ouvinte um valor compensatório, pois somente através da fantasia, ou seja, pela intervenção de entes sobrenaturais, como fadas ou duendes, ele podia utopicamente imaginar uma melhoria na sua sorte. (MAGALHÃES, 2001, p. 26)

É por meio das adaptações que surgem os mais variados temas, tendo como objetivo, segundo Magalhães, “relacionar com a condição infantil, proporcionando ao leitor a oportunidade de entender o significado de sua própria existência” (MAGALHÃES, 2001, p. 27). Ao preparar o adolescente para a vida adulta, é necessário facilitar sua transição por meio de explicações que levam direto ao seu íntimo, como é o caso de obras contemporâneas de autores como Lygia Bojunga, Heloisa Prieto e Marina Colasanti. As narrativas dessas autoras dialogam com temas considerados fraturantes, como, por exemplo, a orientação sexual, a violência física e psicológica, a morte, a fim de que a pessoa assimile o mundo ao seu redor.

Porém, como proceder quando o adolescente não assimila o mundo de forma semelhante aos adultos? É justamente isto que Jean Piaget, psicólogo e epistemólogo, discute em *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação* (2010), e mesmo que se refira à infância, podemos correlacionar suas ideias com a adolescência em certos pontos – ele debate sobre a construção de uma explicação freudiana para o que significa a estrutura de um pensamento simbólico em favor da receptividade da realidade. Assim, podemos depreender que a presença do simbólico na literatura infantil é um recurso que promove uma adesão do leitor à narrativa por meio de artifícios narrativos frutos de um imaginário liderado pelo maravilhoso.

O sonho é sempre uma realização de um desejo, mas o conteúdo aparente dos sonhos oculta um “conteúdo latente”, do qual não é mais que a “transposição” simbólica. Essa transposição é devida a uma censura que provém, ela própria, da consciência do sujeito, assim como seu “superego”, ou a interiorização da ação dos pais. (PIAGET, 2010, p. 207)

A psicologia define a capacidade criativa dos humanos, como a fantasia ou imaginação, quando nosso cérebro cria combinações entre o que são eventos reais e eventos não baseados na lógica e na razão; a imaginação está presente em nosso cotidiano por meio da vida cultural, sendo estas as criações artísticas, científicas e técnicas. Assim sendo, os processos criativos dos humanos têm origem já na primeira infância, expressadas por meio de suas brincadeiras e também a predileção pelo exagero, na qual as impressões da realidade se modificam aumentando ou diminuindo a natureza

do evento. Em razão de o cérebro ser capaz de produzir situações combinatórias entre as ocorrências da realidade e da fantasia, é comum nos depararmos com crianças utilizando de sua imaginação para criar histórias em relação a acontecimentos da realidade, suas explicações para a quebra de algum objeto geralmente surgem por meio da interferência de algum ser mágico, mas não porque aquilo é mentira, mas sim porque esse é o único meio que elas conseguem explicar o que aconteceu.

Isso se deve ao fato de que elas estão inseridas em um ambiente que favorece a visão do que é real por meio de eventos fantásticos, pois desde muito pequenas são envoltas por contos de fadas. No entanto, isto não significa que o simulacro é um produto, mas sim a forma como a literatura infantil estimula o pensamento criativo e interfere na estruturação da realidade. Já quando a criança atinge os 6/8 anos de idade, sua capacidade de distinguir o que é real e o que é imaginação torna-se mais forte, assim surge uma outra significação para que ela entenda o mundo, dessa vez por meio do antropomorfismo, local em que ela aceita com naturalidade a fantasia presente nas histórias infantis e não a confunde com a realidade.

Na adolescência, conseguimos distinguir a realidade do imaginário muito bem, todavia, temos uma predileção pela ficção fantástica do que a realista pois ainda temos a necessidade de fabular o cotidiano. Marina Colasanti, em suas narrativas de recontagem de contos tradicionais e também criação de um universo maravilhoso, faz com que suas protagonistas, em grande maioria femininas, interajam durante as atividades do cotidiano com os espaços simbólicos, espelhos do seu psicológico interior.

Vera Maria Tietzmann Silva, em *Nos avessos do texto: um passeio pela obra de Marina Colasanti* (2021), analisa o potencial acadêmico das narrativas colasantianas e faz um estudo de como a produção de Colasanti é completamente voltada para o imaginário simbólico. Tietzmann Silva (2021) prontamente relaciona as obras de Marina Colasanti com a de autores como Lygia Fagundes Telles e Franz Kafka ao dizer que “[...] o que os irmana é a capacidade de aliar o trivial e o insólito em suas inquietantes ficções” (SILVA, 2021, p. 93) e complementa com uma colocação pertinente à aplicação deste artigo, com o maravilhoso como uma aventura identitária para Ana Z.

As modalidades de abertura e fechamento das narrativas também podem concorrer para a instalação do fantástico. A larga utilização de imagens simbólicas, que é um traço estilístico de Marina Colasanti, revela-se extremamente adequada à construção de uma atmosfera fantástica, uma vez que oferece ao leitor múltiplas possibilidades interpretativas, em níveis significativos diversos. Por exemplo, na construção de alguns contos, a autora atou as cenas do início e do final, dando circularidade à narrativa. Isso requer uma breve digressão. (SILVA, 2021, p. 95)

Assim, compreendemos que as obras contendo um realismo de linha metafórica transmitem uma simbologia que fica a respeito do leitor decodificar suas significações, essa aproximação pode ser realizada, principalmente, por meio da linguagem narrativa utilizada. Nelly Novaes Coelho (2000) reflete sobre como a linguagem híbrida é um dos mecanismos mais comuns para criar uma relação protagonista-leitor:

Na ficção contemporânea, surge uma forma híbrida de linguagem narrativa: a que resulta da fusão da linguagem realista com a simbólica. Trata-se da linguagem usada pela ficção do Realismo Absurdo ou do Realismo Mágico, no qual o cotidiano mais comum passa a conviver com um elemento estranho ou maravilhoso, que ali é visto como absolutamente natural. (2000, p. 82)

Com essa observação, surge o seguinte questionamento: a linguagem narrativa do realismo maravilhoso e seus elementos simbólicos dentro da literatura infantil são os principais mediadores na aceitação da realidade? Bem, a resposta está exatamente na natureza literária, que tem dependência de aspectos ideológicos, pois, como aponta Nelly Novaes Coelho, por a literatura ser um “fenômeno visceralmente humano, a criação literária será sempre tão complexa”, assim como é “um dinâmico processo de produção/recepção que, conscientemente ou não, se converte em favor de uma intervenção sociológica, ética ou política” (COELHO, 2000, p. 28).

A transformação da sociedade obriga que a literatura acompanhe os debates em pauta, a exemplo disso está a mudança de caracterização de protagonistas, que antigamente eram majoritariamente brancos, e atualmente há a implementação de uma pluralidade. O aumento de protagonistas femininas teve como consequência a diversificação nas vozes da libertação e empoderamento do feminino dentro da literatura de fantasia, como é o caso da maioria das obras colasantianas. Em *Ana Z., aonde vai você?*, livro lançado pela editora Ática em 1993, a protagonista Ana Z. realiza uma jornada de autoconhecimento e busca pela libertação através de um espaço simbólico anteriormente trabalhado na

literatura infantil, o poço – que nos remete ao buraco de coelho que Alice cai na obra de Lewis Carroll. As dores do crescimento, ou como podemos chamar de adolecer de Ana Z., são explorados ao longo de cenários simbólicos que se materializam de acordo com sua experiência e necessidade. Para Silva, as viagens de Ana Z são produtos simbólicos do desejo:

Ana Z. aonde vai você? é uma história sobre o desejo. Aliás, desejo e desejar são palavras mencionadas perto de 50 vezes ao longo da narrativa. Em sua trajetória, a menina satisfaz seu desejo antigo de ser uma nova Sherazade contando histórias numa torre para o sultão, atitude impensada que quase lhe custou a cabeça. Na viagem pelo deserto ela conhece o oásis antimiragem e também o oásis do Desejo, um local belo e agradável criado pelo desejo de seus moradores – mas que, por sua vez, não passa de uma miragem. Toda a viagem e suas aventuras constituem um aprendizado para Ana, que passa a distinguir o ser do parecer; quando falar e quando calar-se; quando confiar no que os olhos veem e quando recorrer aos outros sentidos. Em resumo, uma viagem iniciática. (SILVA, 2021, p. 49-50)

Regina Michelli, em *Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil* (2012), expõe a ideia de aproximação do protagonista viajante como um rito de iniciação com a forma em que a natureza é abordada nos contos infantis (uma natureza de florestas densas que escondem mistérios, representando o papel de obstáculo simbólico). Marina Colasanti inclui a natureza da água e sua ausência ao longo da narrativa, uma vez que Ana inicia sua jornada ao observar o seu reflexo nas águas turvas de um poço e percorre o seu íntimo em desertos com falsas realidades. Regina

Michelli, em uma análise sobre os contos de Charles Perrault, chega a seguinte conclusão sobre a natureza:

Nas histórias de Perrault, o espaço da floresta revela-se como aquele que representa a necessidade de ultrapassagem para que se atinja o objetivo – configura-se a travessia. Chapeuzinho Vermelho precisa atravessar a floresta – onde acontece o primeiro encontro com o lobo – para chegar à aldeia onde mora a avó. Pequeno Polegar e seus irmãos são abandonados pelos pais na floresta, onde fatalmente seriam devorados por lobos. [...] a floresta é o espaço aberto ao desconhecido amedrontador, representa o convite a aventurar-se e a mediar as próprias capacidades. (MICHELLI, 2012, p. 130)

A obra *Ana Z., aonde vai você?* inicia pela voz de uma narradora onisciente, que conversa diretamente com os leitores (e consigo mesma) durante as aventuras de uma menina que até o momento nós não sabemos nada sobre – nem mesmo a narradora a conhece além de seu nome, Ana, e seu sobrenome abreviado, Z. O instigante aqui é termos uma protagonista desconhecida cujo nome é a primeira e última letra do alfabeto: o começo e fim de um meio para a escrita da fabulação, mas mesmo assim sendo um completo mistério. O tempo e o espaço também não são definidos, estamos todos presos na imagem da personagem e à espera de suas ações. Os leitores, em muitos casos, estão à mercê do ponto de vista do narrador para saber as ações de um personagem, mas neste caso nem o leitor e nem o narrador têm o poder sobre as decisões da heroína.

Esta história começa com Ana debruçada à beira de um poço. Acho que chegou ali por acaso, mas

não posso jurar. Não sei nem mesmo se o poço está num campo, ou num jardim. A verdade é que não sei nada da vida de Ana antes deste momento. Sei que a letra Z é do seu sobrenome, mas ignoro as outras letras. Desconheço tudo o mais a respeito dela. Eu a encontro como vocês, pela primeira vez, menina à beira de um poço, em que agora se debruça. (COLASANTI, 1999, p. 7)

Caroline Cassiana Silva dos Santos, em *Paixão, Desejo e Busca: elementos possíveis para uma leitura do livro “Ana Z. aonde vai você?”* (2004), reflete sobre a subjetividade da narradora. Para Caroline Santos, esse recurso é uma forma da autora colocar-se frente ao leitor em igualdade, o que faz com que a aventura seja convidativa. Há trechos em que o narrador toma a voz da autora e exprime consternação diante da liberdade exercida pela protagonista que aproxima o leitor desse sentimento de observador passivo, mas confidente, como podemos ver nessa passagem do capítulo “Quem conta um conto”:

Não está tão diferente quanto pensam as lavanderias. Nem está coberta de pedras preciosas. A roupa sim, mudou. E o jeito dela, um pouco. Quando entrei, parecia uma menina brincando de princesa. E era.

– Ana, o que é que você está fazendo aqui?!

Não resisti, falei com ela. É a primeira vez que lhe dirijo a palavra assim, diretamente. Mas também, ela passou dos limites. Dos meus, quero dizer.

– Você não sabe? Pensei que fosse você que tinha armado tudo isso...

– Eu?! Eu não estava nem aí.

– Então fui eu mesma, desculpe. Sempre tive essa vontade de ser princesa, de morar numa torre. Brinquei muito disso com minha amiga, sabia?

– espera uma resposta que não vem, porque eu estou só olhando para ela. (COLASANTI, 1999, p. 34-35)

Teresa Colomer (2017) faz uma observação acerca das narrativas psicológicas e as dificuldades existentes no contato da obra com seus leitores. O narrador é um meio vital para que exista essa aproximação com o jovem leitor.

Uma solução habitual na novela psicológica em geral é a de ceder a voz aos protagonistas, usando enormemente a primeira pessoa. Mas, nos primeiros passos da literatura infantil e juvenil, a primeira pessoa só era usada nos relatos em que um adulto recordava os acontecimentos vividos, é o que acontece em *David Copperfield*, de Charles Dickens, por exemplo. Tratava-se de uma voz adulta que projetava retrospectivamente a compreensão adquirida sobre o ocorrido e comunica à audiência juvenil. Ao contrário, poucos autores se arriscaram a utilizar narradores infantis em suas obras por causa, em primeiro lugar, dos problemas técnicos de verossimilhança que representa o fato de usar uma linguagem adulta na boca de um narrador criança e, em segundo lugar, por causa da dificuldade de contar um processo de amadurecimento antes que se tenha produzido precisamente no personagem a maturidade que permite apreciá-lo como tal. Ou seja, o narrador protagonista devia relatar sua experiência sem ter a capacidade de compreendê-la e, conseqüentemente, de contá-la. (2017, p. 211-212)

A liberdade de Ana em ser uma agente de seu destino (e mais importante ainda, de seus desejos) é revelada por Marina Colasanti na entrevista concedida ao final da edição do livro; para a autora, as comparações de cenários do livro com outras obras do acervo

fantasioso da literatura infantil é previsível, principalmente quando temos como primeiro momento Ana tendo um poço como uma porta de entrada para a sua aventura, da mesma forma que Alice tinha um buraco como porta de entrada para o País das Maravilhas. Colasanti diz que “Alice cai na toca. Ana não cai, ela escolhe descer, ir ao fundo. Alice é levada pelos acontecimentos. Ana realiza uma busca voluntária, vai atrás do seu desejo” (COLASANTI, 1999, p. 86).

A intertextualidade vista nesta obra também se relaciona com a história mundial, com a memória de mitos literários principalmente, como o de Narciso e Penélope – a alusão dos trechos iniciais do livro de Colasanti com o mito de Narciso pode ser verificado no trecho “é provável que quisesse até ver seu reflexo. Mas não vê. Por mais que olhe, vê só uma escuridão redonda e comprida, como um túnel em pé. E nenhum brilho lá embaixo. Então cospe, para ouvir o barulho do cuspe batendo na água” (COLASANTI, 1999, p. 7).

Ao contrário da cena de Narciso, Ana encara a complexidade de uma água que não está à vista (mais tarde descobre que a água quase não existe) como símbolo de seu inconsciente inacessível. Sua juventude se baseia na curiosidade, enquanto que a de Narciso se prende na beleza. Outro mito abordado na narrativa é o de Penélope, esposa de Ulisses. Enquanto a jovem tecia e destecia a mortalha do rei para evitar o casamento, Ana passa as suas noites verificando o peso dos camelos para lhe poupar ser vendida em casamento por seu companheiro de viagem.

O medo começa a doer na garganta de Ana.

– Você não vai me vender, vai? – pergunta sem certeza de ouvir a resposta.

– É claro que não.

Ana já está se refestelando na gratidão, quando o homem azul acrescenta como se revelasse um segredo: – Os camelos dele são muito magros. Depois ri, ri, batendo com a mão na coxa. Pobre Ana. E ela que se sentia como mascote da caravana! Dessa noite em diante, não tem mais sossego. Todos os dias, antes da caravana sair, vai para junto dos camelos do homem, apalpar-lhes as canelas, verificar se estão engordando. E à noite, escondida, tenta tirar a pouca comida que lhes dão. (COLASANTI, 1999, p. 45)

Ana, assim como Penélope, quer ser capaz de controlar o seu destino. A literatura juvenil é caracterizada como uma fronteira entre a produção para as crianças e para os adultos; a introspecção psicológica presente em suas narrativas de nível fantástico nos leva a simbolismos em diversas instâncias. Uma visão abordada na novela é a do amadurecimento em dois campos: a personificação dele por meio da velha costureira que guia o caminho de Ana para além do poço e o próprio espaço ao seu redor.

A velha costureira é imagem do amadurecimento final, da compreensão do passado e da paciência que Ana não tem. Vemos a protagonista no início da obra com uma curiosidade apressada, exprimindo seus pensamentos sem ponderação (atitude que ela aprende a controlar no deserto do Desejo), além disso, a imagem dela costurando um fio de água nos remete ao mito das três velhas costureiras e a linha do destino. Para Bruno Bettelheim, a maturidade dos protagonistas é geralmente alcançada por meio de provações:

Todas as histórias consideradas até aqui ensinam que, caso se deseje conquistar a individualidade, alcançar a integridade e garantir a identidade,

deve-se passar por desenvolvimentos difíceis: sofrer provações, enfrentar perigos, obter vitórias. Somente desse modo pode-se dominar o próprio destino e conquistar o próprio reino. O que sucede aos heróis e heroínas nos contos de fadas pode ser – e foi – comparado a ritos de iniciação em que o noviço entra ingênuo e desinformado, e que o dispensam ao final num nível de existência mais elevado com que não sonhava no início dessa viagem sagrada por meio da qual obtém sua recompensa ou salvação. Ao tornar-se verdadeiramente ele próprio, o herói ou a heroína se tornou digno de ser amado. (BETTELHEIM, 2018, p. 382)

Algumas marcas no espaço da novela são essenciais para se notar esse amadurecimento da personagem, pois vemos no início a descrição de um túnel na qual teve um fácil acesso, mas, ao final, quando Ana retorna pelo mesmo caminho, ela observa que o túnel se tornou muito menor do que ela se recordava: “Ana lembra-se de ter passado com facilidade, e a abertura que agora está à sua frente parece suficiente apenas para um gato gordo ou um cachorro magro, nunca para uma menina grande como ela” (COLASANTI, 1999, p. 78-79).

Ana é caracterizada como uma menina muito falante, seus pensamentos são sem filtros e motivados por um sentimento de não querer estar sozinha, como vemos na conversa que ela tenta ter com o mineiro, nas perguntas incessantes à dupla de restauradores e na conversa que tenta ter com o comerciante no deserto. Caroline dos Santos menciona essa necessidade de pertencimento.

Grande parte da história terá o deserto como cenário: ainda buscando os peixes que engoliram

a conta de seu colar, que por sua vez buscam água (fonte de vida), Ana encontrará um pastor com três cabras com quem não consegue estabelecer comunicação alguma, nem mesmo através de desenho (poderíamos supor que essa passagem representa aquilo que correntemente ouvimos sobre os conflitos que um adolescente passa em relação ao diálogo – ou falta dele – com os outros). (SANTOS, 2004, p. 247)

Corroboro a ideia de Caroline dos Santos ao apontar a ausência de comunicação na juventude como um fator de introspecção do medo de não-pertencimento. A adolescência é uma fase intermediária que não se encaixa na infância nem nos aspectos da vida adulta – um limbo onde o jovem se perde na turbulência de seus próprios gostos. Vimos anteriormente os meios nos quais surgiu a literatura juvenil e adicionamos neste ponto a importância da fantasia como um acolhimento, ou como escape.

Falar de construção identitária é relacionar diretamente com o *bildungsroman*, ou romance de formação, em que a narrativa acompanha o processo de desenvolvimento físico, psicológico e moral do personagem. Nos romances de fantasia, essa maturidade é alcançada a partir da passagem por obstáculos (a floresta mencionada anteriormente) ou por meio de ritos de passagem, seja ele simbólico ou cultural. A pretensão de Marina Colasanti por *Ana Z., aonde vai você?* ser um romance de formação é demonstrado na entrevista dada ao final do livro, para ela “Ana renasce ao término da viagem, passa, como em um parto simbólico, da infância à adolescência. Ana cresceu na viagem. Minha intenção foi escrever uma novela de formação, cheia de fatos” (COLASANTI, 1999, p. 86). Silvana Augusta Barbosa Carrijo, em *De mulheres e símbolos: figuras do feminino no*

bildungsroman Ana Z., *aonde vai você?* (2008), diz que essa obra colasantiana é uma renovação da tradicional jornada do herói, como podemos observar em dois trechos do estudo dessa autora.

Desta feita, ao se propor a escrever um romance de formação cuja protagonista é Ana Z., uma menina, Marina Colasanti contribui para a renovação do que, tradicionalmente, considera-se um *Bildungsroman*. A obra literária da autora acaba então por revistar um gênero que culturalmente estava intimidante relacionado à figura masculina. (CARRIJO, 2008, p. 4, grifo do autor)

Complementa-se a essa ideia a valorização do desenvolvimento psicológico em relação aos contos tradicionais.

Ao contrário de tais personagens, Ana Z. se realiza interiormente, porque integrada não ao social, mas a si mesma, integração esta pautada na tranquilidade, na maturidade, na valorização não do resultado, do final da viagem, mas do processo, da trajetória percorrida, porque só assim crescerá, na substituição de desejos antigos que a inquietam por um estado atual de crescimento interior, de felicidade. (CARRIJO, 2008, p. 5)

O pensamento de Vera Maria Tietzmann Silva (2021) corrobora com essa reflexão de viagem interior, isso porque está também acoplada na ideação histórica de que todo herói é viajante, seja por mundos exteriores ou interiores, pois “se é verdade que todo herói é viajante, também é verdade que todo herói sai modificado dessa experiência, pois as viagens representam ritos de passagem” (SILVA, 2021, p. 50). As marcas de individualidade e progresso no próprio nome da protagonista, o seu “parto simbólico” na entrada e na saída do poço por sua própria vontade e a forma como a

menina lida com os desejos de pertencimento são representados por figuras do maravilhoso, seja por meio da intertextualidade recorrente em alguns capítulos, seja por meio de visões quase oníricas de sua feminilidade recém-descoberta.

CONCLUSÃO

A partir da obra analisada, travamos um diálogo com a construção identitária de Ana Z. nos diversos níveis propostos pela caracterização de elementos simbólicos que constituem o realismo maravilhoso. Vemos uma protagonista do contemporâneo embarcar em uma travessia por ambientes do inconsciente da mesma forma que heróis da fantasia tradicional realizavam o seu rito de passagem da infância para a juventude. Por meio do maravilhoso, também temos uma abordagem intimista e aprofundada de uma personagem da qual iniciamos a leitura sem nenhum outro conhecimento além do nome; somos tão novos naquele ambiente quanto a própria narradora – ou a própria Marina Colasanti, que iniciou a sua criação sem saber como daria o seu final.

O realismo maravilhoso retirou Ana de um lugar comum e não identificado, um jardim ou um campo sem nitidez, e a fez se encantar com os pequenos detalhes da sala das tumbas e com as verdades ocultas no deserto do Desejo. O maravilhoso de Chiampi é justamente esse: um lugar de compensação e escape, ao mesmo tempo que é de contestação de ideologias. O crescer de Ana Z. transparece em uma narrativa intemporal, na qual há viagens de trem e de camelos, assim como o maravilhoso navega entre o contemporâneo e o tradicional sob um contínuo embate (o resgate e a remodelação).

É por meio das metáforas tecidas, tal qual o fio de água da velha costureira, que a juventude de Ana toma forma – assim como a de seus leitores, que percebem o espaço comum de suas angústias nas imagens desveladas pela fantasia. O retorno dos mitos em composições novas, alguns sutis como o de Penélope e outros meras alusões como o de Narciso, demonstram o poder do realismo maravilhoso na literatura para infância e juventude; além disso, é importante salientar que é difícil a tarefa de definir as condições da maravilha nessas produções, pois se necessita da reação do leitor para que o fantástico se manifeste.

A partir do trabalho com os elementos simbólicos realizados por meio do maravilhoso, Ana Z. atinge a sua maturidade e aceita a realidade, pois observa-se que, desde o início, ela já a aceitava, mas não conseguia pertencer a ela. Entrar no poço foi uma ação consciente, assim, não se nega em nenhum momento a realidade social reservada para as mulheres; porém, as experiências maravilhosas que Ana encontra ao longo do caminho a levam à libertação e aceitação final de sua feminilidade.

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Tradução de Arlene Caetano. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2018.

CAMARANI, Ana Luiza. *A literatura fantástica: caminhos teóricos*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

CARRIJO, Silvana Augusta Barbosa. De mulheres e símbolos: figuras do feminino no bildungsroman “Ana Z., aonde você?”. *Revista Temporis(ação)*, v. 9, n. 1, p. 32-40, 2008.

- CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Editora UFPR, 2006.
- CHIAMPÌ, Irlemar. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 1.ed. São Paulo: Moderna, 2000.
- COLASANTI, Marina. *Ana Z. aonde vai você?*. 12. ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global, 2017.
- FIGUEIRA, Lauro. Realismo mágico ou realismo maravilhoso?. *MOARA - Revista Eletrônica do Programa de Pós-graduação em Letras*, v. 2, n. 14, p. 21-33, 2016.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- LAILOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e outras histórias*. São Paulo: Ática, 2007.
- MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios. *Literatura infantil: a fantasia e o domínio do real*. Teresina: Ed. UFPI, 2001.
- MICHELLI, Regina. Do maravilhoso ao insólito: caminhos da literatura infantil e juvenil. In: GARCIA, Flávio; BATALHA, Maria Cristina Batalha; MICHELLI, Regina. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, p. 123-138, 2012.
- MONTEIRO, Dheiky do Rêgo; MAGALHÃES, Maria do Socorro Rios; CECCANTINI, João Luís. *Livro juvenil: estética, crítica e experiência literária*. São Paulo: Paco Editorial, 2021.
- PIAGET, Jean. *A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação*. 2. ed. São Paulo: Editora LTC, 2010.
- RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. *Literatura juvenil dos dois lados do Atlântico*. São Paulo: EDUC, 2021.
- SANTOS, Bruna Carla dos; BORGES, Erinaldo de Jesus. Realismo mágico e real maravilhoso: um anseio de afirmação da literatura latino-americana. *Cadernos CESPUC de Pesquisa, Série Ensaios*, n. 32, p. 20-27, 2018.

SANTOS, Carolina Cassiana Silva dos. Paixão, desejo e busca: elementos possíveis para uma leitura do livro “Ana Z., aonde vai você?”. *Revista de Iniciação Científica da FFC - (Cessada)*, v. 4, n. 3, p. 237-252, 2004.

SILVA, Freddy Gonçalves da. *A nostalgia do vazio: a leitura como espaço de pertencimento dos adolescentes*. São Paulo: Instituto Emília; Solisluna Editora, 2021.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. *Nos avessos do texto: um passeio pela obra de Marina Colasanti*. Goiânia: Cênone Editorial, 2021.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil na escola*. 11. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.