

NARRATIVAS JUVENIS: O FENÓMENO *CROSSOVER* NAS LITERATURAS PORTUGUESA E BRASILEIRA

NOVELAS JUVENILES: EL FENÓMENO “CROSSOVER” EN LAS LITERATURAS PORTUGUESA Y BRASILEÑA

YOUNG ADULT LITERATURE: CROSSOVER FICTION IN PORTUGUESE AND BRAZILIAN LITERATURES

DATA DE
RECEPCIÓN:
08/09/2015

DATA DE
ACEPTACIÓN:
13/10/2015

Ana Margarida Ramos e Diana Navas

CIDTFF/DLC - Universidade de Aveiro (Portugal) /
/ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (Brasil)

anamargarida@ua.pt / diana.navas@hotmail.com

Resumo: O presente artigo pretende dar conta de como o fenómeno da literatura *crossover* – em progressiva expansão na literatura infantojuvenil atual – se evidencia nas literaturas contemporâneas no Brasil e em Portugal. Almeja-se demonstrar como os temas fraturantes, a opção por uma narrativa não linear, a linguagem e o registo contribuem para a sofisticação do romance *crossover* contemporâneo, tomando como corpus as narrativas *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e *Irmão Lobo*, de Carla Maia de Almeida, as quais se revelam como obras que ultrapassam o endereçamento a um público específico.

Palavras-chave: *Crossover*; Literatura Juvenil; Romance; Temáticas Fraturantes.

Resumen: Este artículo pretende dar cuenta del fenómeno de la literatura *crossover* - en expansión progresiva en la literatura infantil y juvenil actual – como se evidencia en la literatura contemporánea en Brasil y Portugal. Intenta demostrar cómo las cuestiones de ruptura, la elección de una narrativa no lineal y el lenguaje y el registro no lineal contribuyen a la sofisticación de la novela *crossover* contemporánea, teniendo como corpus las narrativas *Aos 7 e aos 40*, de João Anzanello Carrascoza, e *Irmão Lobo*, de Carla Maia de Almeida, que se revelan como las obras que van más allá de dirigirse a un público específico.

Palabras clave: *Crossover*; Literatura juvenil; Novela; Temáticas de ruptura.

Abstract: This article aims to give an account of how the crossover fiction phenomenon - in progressive expansion in contemporary children's literature - is evident in contemporary Brazilian and Portuguese literature. It aims to demonstrate how the fracturing themes, the presence of a non-linear narrative and language and literary style contribute to the sophistication of the contemporary crossover fiction, by analyzing the novel *Aos 7 e aos 40*, by João Anzanello Carrascoza, and the novel *Irmão Lobo*, by Carla Maia de Almeida. Both novels are characterized by the ability to surpass the limitations of a specific audience.

Keywords: *Crossover*; Young Adult Literature; Novel; Fracturing Themes.

Ramos, Ana Margarida e Diana Navas (2015).
Narrativas juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira.
Elos. Revista de Literatura Infantil e Xuvenil, 2, “Artigos”, 233-256. ISSN 2386 -7620.
DOI <http://dx.doi.org/10.15304/elos.2.2745>



1. A literatura *crossover*

Não sendo um fenómeno recente, foi nos últimos anos, sobretudo depois do sucesso mundial da série criada em torno de Harry Potter, que este universo de produção literária conheceu maior atenção por parte dos críticos. De entre os investigadores que mais atenção deram à ficção *crossover*, destacam-se os casos pioneiros de Rachel Falconer (2007; 2009; 2010) e Sandra Beckett (2009; 2010).

A primeira sublinha o carácter dual da ficção *crossover*, destinada de forma simultânea a jovens e a adultos. A sua definição é clara: “‘Crossover’ in this context refers to literature written for children which crosses over to substantial numbers of adults readers” (Falconer, 2007: 36). No seu entender, o crescimento deste tipo de publicações encontra explicação na evolução da sociedade contemporânea, com a diluição de fronteiras entre grupos etários. Rachel Falconer refere o interesse crescente por este tipo de ficção, sobretudo a que gira em torno de universos distópicos, questões fraturantes, sobretudo as de cariz identitário, afirmando que “readers evidence a heightened appetite for fictions that focus on the edges of identity, the points of transition and rupture... and the places where we might ... assume new and hybrid identities” (Falconer, 2010: 89). De entre as tendências da ficção *crossover*, a especialista, referindo-se a um romance em concreto, destaca que “It is this complex hybridization of narrative genres and world-views that, to my mind, gives the novel its crossover appeal” (Falconer, 2007: 36). A questão da audiência dual, para esta autora, tem sobretudo a ver com a exploração das fronteiras da identidade psicológica tanto na adolescência como na idade adulta.

Sandra Beckett, por seu turno, procura investigar o fenómeno da literatura *crossover* para lá do seu impacto comercial e de uma certa infantilização da cultura ou da adultização da infância a que foi associado, definindo-o nos seguintes moldes:

‘Crossover literature’ (...) refers to fiction that crosses from child to adult or adult to child audiences (...) Both adults and children are able to share more or less equally, albeit in different ways, in the reading experience. Crossover fiction blurs the borderline between two traditionally separate readerships: children and adults (...) In fact, crossover literature addresses as diverse, cross generational audience that can include readers of all ages: children, adolescents, and adults. (Beckett, 2009: 3, 4)



Na sua opinião, é no cariz desafiador destes romances, seja em termos do número de páginas, seja inclusivamente em termos do recurso a técnicas narrativas altamente complexas, que reside o seu sucesso:

Crossover works often transgress or transcend traditional generic boundaries as well as conventional age boundaries. The hybridization of traditional genres characterizes much contemporary crossover fiction. (Beckett, 2010: 67)

A oferta de livros complexos, com múltiplas possibilidades de leitura, não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, de finais abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferenciadas e, até, sofisticadas. O mesmo acontece em relação ao estilo e à linguagem, que se revelam cada vez mais cuidados e apelativos do ponto de vista literário. Nesta medida, é sobretudo em torno dos conceitos de transgressão e abrangência de destinatários que estas publicações se movem, caracterizadas pela “elisão de limites, temáticos e genológicos, entre produções artísticas destinadas a públicos aparentemente distintos” (Ramos, 2009: 301).

A exigência colocada aos leitores é patente a vários níveis, nomeadamente o temático, o da estrutura narrativa e o do estilo e da linguagem. Desta forma, os conceitos abordados podem tocar um número de temáticas diversas, desde as religiosas e metafísicas, às políticas e científicas. O mesmo acontece em relação à ausência de finais fechados e felizes, e ao tratamento dos universos fraturantes, às vezes convocando temas tabu, como o sexo, a violência e a morte, por exemplo. Em termos de construção, mantém-se válida a afirmação de Sandra Beckett de que “the best fiction, regardless of the target audience, nourishes our desire for a fulfilling narrative while simultaneously providing more profound food for thought” (Beckett, 2010: 72-73).

A autora conclui que

Crossover fiction recognizes the continuity that connects readers of all ages and acknowledges that different generations share experiences, knowledge, desires, and concerns. It offers a shared reading experience for all ages that brings the generation together in a better understanding of our world. (Beckett, 2010: 75)



2. *Irmão Lobo*

2.1. A autora e a obra

Nascida em Matosinhos, em 1969, Carla Maia de Almeida é jornalista *freelancer*, para além de formadora e tradutora na área do livro infantil. No âmbito do jornalismo, tem colaborações periódicas na imprensa generalista e especializada, em páginas de divulgação e crítica de livros para crianças. É licenciada e pós-graduada em Comunicação Social pela Universidade Nova de Lisboa, e obteve também uma pós-graduação em Livro Infantil pela Universidade Católica Portuguesa. No âmbito da tradução, destacam-se, para além de outros volumes, os trabalhos que realizou a partir da obra de Maurice Sendak, sendo responsável pela tradução para português de várias obras deste criador.

É autora de vários livros para crianças, tendo-se estreado nesta área em 2005, com a publicação do conto *O Gato e a Rainha Só* (Caminho, 2007), com ilustrações de Júlio Vanzeler. Posteriormente, publicou três álbuns, *Não quero usar óculos* (Caminho, 2008), com ilustrações de André Letria, *Ainda Falta Muito?* (Caminho, 2009), com ilustrações de Alex Gozblau, e *Onde Moram as Casas* (Caminho, 2011), com ilustrações de Alexandre Esgaio, para além de um conto, *A Lebre de Chumbo* (APCC, 2012), novamente com ilustrações de Alex Gozblau. Muito recentemente veio a lume o volume *Amores de Família* (Caminho, 2015), com ilustrações de Marta Monteiro.

A sua produção literária, apesar de variada em termos de género, caracteriza-se pelo tratamento de temas ligados às vivências familiares, tendo a casa (e a família) como eixo estruturante de vários volumes. A recriação de universos próximos da infância e a adoção de uma perspetiva próxima das crianças são outros pontos em comum entre os seus vários trabalhos.

A autora estreou-se, no domínio da ficção juvenil, com o volume *Irmão Lobo* em 2013. O romance, que conta com ilustrações e grafismo de António Jorge Gonçalves, integrou a seleção White Ravens 2014 e encontra-se já disponível na Colômbia, México, Sérvia e no Brasil. Integrado numa coleção *sui generis* de literatura juvenil da premiada editora Planeta Tangerina, intitulada “Dois Passos e Um Salto”, destaca-se pela amplitude de leituras possíveis, assim como de destinatários, tendo marcado o panorama literário português contemporâneo.



Trata-se, sem dúvida, do projeto literário mais ambicioso da autora, tanto em termos de dimensão, como de temática e de estrutura narrativa, uma vez que consiste numa narrativa realizada, em alternância, a partir das memórias da narradora adolescente (aos 15 anos) sobre a experiência traumática da infância (aos 8 anos), ocorrida no verão da morte do pai. A narrativa, de estrutura não linear e episódica, obriga o leitor a reconstituir a sequência cronológica com base nas pistas que o texto fornece, tendo por base dois tempos diferentes e as perspetivas narrativas alternadas.

Situado no universo *crossover*, o romance distingue-se, desde logo, pelos elementos paratextuais, como a opção por uma edição em capa dura e ilustrada. As imagens, da autoria de António Jorge Gonçalves, desempenham um relevante papel na narrativa, surgindo associadas à representação dos espaços dominantes e optando por não fixar as personagens. Em alguns casos, fica patente o esforço realista das imagens, próximo de uma memória fotográfica, implicando a criação de cor local. Em outros, são evidentes as conotações simbólicas dos elementos selecionados, sobretudo objetos, mas também das perspetivas e/ou pontos de vista escolhidos, para além do impacto dos efeitos de luz e sombra, por exemplo. Recorrendo a uma paleta de cores limitada, composta exclusivamente pelo azul, preto e branco, o ilustrador explora de forma subtil o jogo de cores, formas, perspetivas e pontos de vista, que criam um efeito de pontuação na leitura, marcando o ritmo da mesma.

O *design* gráfico é outro aspeto decisivo na construção do livro, em estreita articulação com a narrativa, uma vez que os 27 capítulos numerados são apresentados sobre fundos de cores diferentes, apoiando os leitores na identificação da voz narrativa de cada um deles: os capítulos ímpares surgem numerados com algarismos romanos, estão grafados sobre fundo azul e correspondem à perspetiva da narradora adolescente; os capítulos pares surgem, por sua vez, numerados com algarismos árabes, surgem sobre fundo bege e têm correspondência com a perspetiva da narradora criança. A única exceção a este jogo de alternância de cor de fundo é o capítulo 26, cujo texto, de apenas uma página, surge grafado a branco sobre um fundo negro, recriando graficamente o desaparecimento e a conseqüente morte do pai.



Figura 1 - Exemplo do *design* gráfico do romance *Irmão Lobo*

2. 2. Os temas fraturantes em *Irmão Lobo*

238

Enquanto romance que recria uma família em processo de desagregação, *Irmão Lobo* revisita vários universos fraturantes, tanto do ponto de vista social, como pessoal e moral. O mais relevante destes temas é, sem dúvida, a morte do pai, que surge como o culminar da narrativa e da espiral de perdas sucessivas que assaltam a família da narradora.

Aliás, a morte do pai, trágica e aparentemente acidental, fica envolta em mistério e dúvidas, deixando em aberto a possibilidade de se ter tratado de um suicídio, em resultado do percurso sem saída em que se envolveu. Roubadas as joias da família, perdido o dinheiro da sua venda, abandonada a família e sem casa para morar, pareciam estar esgotadas as possibilidades de recuperação de uma personagem acoitada pela sociedade e pela sua peculiar – e nada prática – personalidade. Outros temas conotados com a fratura são o divórcio dos pais, o consumo de drogas por parte do irmão mais velho, a sugestão de rapto da narradora, o abandono do animal doméstico, a espiral de dívidas da família, o abandono e a negligência afetiva a que são votados os filhos, para além das próprias crises existenciais das personagens, a braços com problemas de vária ordem. A crise económica atual, que serve de pano de fundo à narrativa, reforça a sugestão de fratura, dando conta do desemprego, da acumulação de dívidas



e créditos, da perda sucessiva das casas, dos carros, dos bens, da falta de apoio social, dos despejos sucessivos da família.

A questão do espaço, nomeadamente da casa, é um dos eixos estruturantes do romance. Sabemos que o conceito de “lar”, quase entendido como um “mito” (Wilson e Short, 2012), é central na infância e na literatura infantojuvenil em geral. Na obra de Carla Maia de Almeida, a casa, na sua ligação à família, enquanto abrigo e refúgio, configura um verdadeiro *topos*, percorrendo diferentes livros. Neste romance, a questão da casa, enquanto espaço vital, é crucial para a construção da identidade da narradora protagonista. Aliás, o processo gradual de desagregação da família e dos seus elementos está intimamente ligado ao espaço da(s) casa(s) habitada(s), cada vez menor, opressivamente reduzido e expulsando, uma a uma, todas as personagens do reduto familiar. A diminuição do espaço da casa disponível para a família é, assim, comparada à subtração de território e de *habitats* aos animais selvagens, espaço vital da existência, acentuando os conflitos existentes.

A primeira vítima é o cão Malik, o irmão lobo, uma referência totémica para a tribo que a família constitui. Uma vez perdido o totem, abandonado ou entregue à sua sorte, desaparece a “cola” que une as personagens e abre-se espaço para a dissolução da família. A mãe, Celeste, ocupada com três trabalhos diferentes, não tem tempo para ninguém e é o único sustento da casa; Fóssil, o irmão mais velho, encontra refúgio nas drogas que partilha no quarto, isolado com o amigo, desleixando os estudos e o futuro; e Miss Kitty enceta um percurso de afirmação identitária, próprio da adolescência, em torno de valores ecológicos e de defesa ambiental, muito distantes das preocupações imediatas de sobrevivência da família. O pai, Alce Negro, sem queda para a realidade e para o trabalho, vive cada vez mais num mundo de sonhos e fantasias irrealizáveis, afastando-se progressivamente da mulher e dos filhos. As transformações que sofre, em resultado das circunstâncias adversas da sua vida, estão patentes nas alterações de personalidade que Bolota, a narradora, identifica através de dois nomes diferentes: Alce Negro e Homem de Gelo. O primeiro é o pai protetor, leal e afetuoso; o segundo é o homem frio, distante e agressivo. Esta ambivalência ou ambiguidade das personagens, dificilmente organizáveis em categorias de bons e maus, estende-se a todos os elementos da família, aparentemente vítimas e responsáveis pela situação em que se encontram.

O processo de desagregação familiar, central na narrativa, é entendido pela narradora quase em sentido literal. Para o descrever, Bolota recorre a uma singular analogia com o movimento geológico das placas tectónicas, em que todas as personagens, perdido o eixo, se transformam em ilhas com características identitárias diferenciadas e autónomas:

As placas tectónicas, que antes eram um só continente, afastaram-se umas das outras e a lava irrompeu à superfície. Formaram-se então cinco ilhas de origem vulcânica a que os cientistas deram o nome de Alce Negro, Blanche, Fóssil, Miss Kitty e Bolota. São ilhas diferentes entre si, embora apresentem muitos pontos comuns. (Almeida, 2013: 111)

Em vários momentos, Bolota exprime um sentimento de exclusão e de não pertença à família, de que as expressões “ter nascido fora de tempo” (Almeida, 2013: 11) e ser o “*pombo da discórdia*” (Almeida, 2013: 26) são as mais reveladoras. O medo do abandono ou a possibilidade de rejeição parece latente desde a partida de Malik, como se a narradora pensasse que seria a próxima a ser deixada para trás. A sua relação com o espaço disponível, cada vez mais concentrado e opressivo, primeiro com a perda do jardim, depois a vista do mar, e em seguida em termos da diminuição do tamanho das casas (as casas novas são casas velhas), mas depois até ao confinamento ao carro, durante a viagem com o pai, exprime bem a claustrofobia que a domina. A ruína em que se transformou a casa da aldeia, última esperança de sobrevivência do pai, é simbólica do desmoronamento dos sonhos e projetos e da própria família, condenada a uma realidade cheia de dificuldades.

Mesmo assim, há espaço para as memórias, mesmo se de dolorosa nostalgia, e para uma espécie de reconstrução alternativa da realidade, secreta esperança ou divino dom de que só dispõem as crianças e os poetas. A sugestão final de que a morte do pai resultaria do seu esforço altruísta para salvar do fogo uma família de turistas australianos parece redimi-lo aos olhos da filha e da família, uma espécie de saída em glória para o percurso gradual de decadência que a narrativa recria.

2. 3. Estrutura do romance *crossover*: a narrativa não-linear

Do ponto de vista da estrutura, estamos perante uma narrativa cronologicamente não linear, com muitos implícitos e necessidade de colaboração do leitor na realização de



inferências. Para além de um final aberto, voluntariamente não conclusivo, onde todos parecem ser vítimas e não culpados, a narração é realizada a duas vozes, em regime de alternância. Trata-se da mesma narradora, mas em dois momentos diferentes da sua existência, aos 8 e aos 15 anos, o que lhe permite, assim, analisar as suas memórias do verão da Grande Travessia do Deserto da Morte, e recuperar vários episódios de distintos momentos da sua infância. O tempo, aliás, e o seu tratamento narrativo, é central para a compreensão do romance, dados os múltiplos saltos diegéticos, ao sabor das memórias da narradora, que caracterizam a intriga. As reflexões sobre o tema do tempo também são frequentes, resultantes do próprio crescimento da narradora e do seu conhecimento, cada vez mais completo, do que se passa à sua volta. Veja-se, a confirmar esta ideia, a abertura do romance:

Durante algum tempo julguei que estava apaixonada pelo Kalkitos. Mas isso não podia ser, porque naquela altura eu tinha só oito anos e o Kalkitos era da idade do Fóssil, o meu irmão muito mais velho. Quase podia ser meu pai, havia aqui qualquer coisa que não batia certo. Várias coisas.

A primeira, segundo a Blanche, era eu ter nascido “fora de tempo”. Comecei a acreditar nisso antes de perceber o que queria dizer. Tenho 15 anos e estou a um passo de começar a minha vida, mas ainda não tive tempo de compreender tudo o que me aconteceu até agora.

Quando eu tinha oito anos, o tempo era os números vermelhos no micro-ondas, sempre a mudar e a piscar no escuro da cozinha.

O tempo era a Blanche a correr de um lado para o outro, de manhã cedo, a calçar-me os sapatos e a vestir-me o casaco, enquanto olhava para o telemóvel e dizia “já não temos tempo, não temos tempo”. (Almeida, 2013: 11)

Movendo-se constantemente entre os vários tempos da sua vida (e da vida da família, alguns anteriores ao seu próprio nascimento, decorrentes das memórias partilhadas das outras personagens), a narradora procura compreender o que lhe aconteceu, passando em revista todas as memórias que ainda guarda. A observação de fotografias e a reorganização das lembranças, mais ou menos vagas ou pontuais, constituem o cerne de uma intriga que consiste na tentativa de reconstrução dos antecedentes da morte do pai na busca de uma explicação lógica para os factos. A narradora que, aos oito anos, o acompanhou nos últimos dias de vida (em resultado do seu suposto rapto) e testemunhou, ainda que sem consciência da gravidade dos acontecimentos, o roubo das joias das tias e a fuga, sem pagar, de um hotel onde ficaram

alojados, parece necessitar de compreender quem era o seu pai e por que valores pautava a sua vida. A necessidade de proceder ao seu julgamento isento leva-a a ponderar todas as suas qualidades e defeitos e a afastar-se da visão da mãe, construindo, a partir das suas memórias, uma imagem ambivalente, mas profundamente humana e real, de um homem cujo idealismo não parecia compaginável com a realidade circundante.

Como já referimos, a estrutura externa do romance também dá conta, visual e graficamente, da alternância de tempos e de vozes narrativas, colorindo, com diferentes cores, as páginas dos vários capítulos.

2. 4. Registo e linguagem. A sofisticação do romance *crossover*

Para autores como Sandra Beckett (2009, 2010), a questão do sucesso das propostas de literatura *crossover* é inseparável da qualidade literária dos textos e da sofisticação das narrativas. Estas qualidades, para além das temáticas e da própria estrutura, atraem públicos leitores diversificados, seduzidos pela habilidade discursiva, linguagem e registo romanesco.

No caso de *Irmão Lobo*, resultam particularmente eficazes aspetos ligados ao discurso ágil, vivo, capaz de prender a atenção do leitor, que caracteriza o romance, fazendo da leitura uma experiência intensa. A promoção de certo visualismo, de cariz quase cinematográfico, resultante da descrição rápida, mas forte e intensa, colabora na identificação imediata dos espaços e das personagens e da relação que a narradora estabelece com eles. O discurso oscila entre a dimensão reflexiva, associada ao discurso da adolescente, próximo do monólogo interior, e a sensorial, ingénuo e inocente, mais próxima da experiência infantil do mundo. Em ambos os casos, o discurso é sempre verosímil, facilitando a identificação imediata dos leitores com a voz narrativa. Leia-se, a título exemplificativo, o seguinte excerto:

Uma das memórias que tenho da nossa antiga casa, quando era ainda miúda, é a de ouvir a relva a palpitar e a fazer-me cócegas nas pernas e nos braços. Atribuía isso aos poderes das formigas e outros bichos que construía cidades subterrâneas sem o nosso conhecimento. (Almeida, 2013: 35)

Destaque-se, ainda, o recurso frequente ao diálogo, e as suas implicações ao nível do ritmo narrativo, ágil e vivo, combinado com o monólogo interior, decorrente do relevo do espaço psicológico e das cogitações íntimas, da narradora.



O romance é ainda muito rico em termos de referências intertextuais e simbólicas. Este é, aliás, um elemento que reforça a aproximação da narrativa ao universo *crossover*, em resultado da diversidade de alusões, claramente dirigidas a leitores com experiências de vida – e de leitura – *sui generis*. Para além das referências constantes ao imaginário das histórias de índios (totem, pradarias, tribo, tipi, por exemplo), que percorrem todo o romance como um intertexto subliminar, as próprias personagens do pai e do cão parecem incorporar elementos desse universo, como a figura do Alce Negro, personagem referencial associada à tribo índia Sioux, da América do Norte, conhecido também através do livro *Alce Negro Fala*, traduzido em diversas línguas.

Trata-se de um intertexto forte, suscetível de transcender o horizonte de expectativas estritamente juvenil, partilhado por gerações mais velhas, para quem os livros e os filmes de índios e *cowboys* fizeram parte integrante do processo de crescimento. De alguma forma, a história do povo índio é aqui usada como símbolo ou espelho do percurso da família que protagoniza a narrativa, expulsa dos grandes territórios, confinada a espaços cada vez mais limitados, acossada na sua identidade.

O mesmo acontece relativamente às referências musicais, aludidas em alguns momentos, como na epígrafe do romance, da autoria de Johnny Cash, com um excerto da música *Ring of Fire*, criando uma especial banda-sonora para a leitura do texto. O mesmo autor volta a ser mencionado na página 33, desta vez com a música *Country Trash*, associado à figura do pai e às suas referências. Estas alusões surgem a par de outras mais contemporâneas, como a Britney Spears, por exemplo, no momento em que Miss Kitty a substitui nas suas preferências pelos Linkin Park, e cuja música *By Myself* (p. 58) passa a integrar a decoração do quarto partilhado pelas duas irmãs. As referências juvenis podem ainda estar presentes exclusivamente no registo visual, como acontece com o recurso a um poster do álbum *Nevermind* (1991), dos Nirvana, na decoração do quarto de Fóssil (p. 56).

Outras alusões literárias são mais transversais, transcendendo as referências de grupos geracionais, como acontece com o universo dos contos de fadas, na referência a *Hansel e Gretel* (p. 11), à *Lenda das Rosas* (p. 51), ou a *Peter Pan* (p. 90), por exemplo. São, igualmente, interessantes os contágios e as intromissões de textos da não ficção, nomeadamente de cariz científico, reportando-se aos conhecimentos resultantes das leituras realizadas em âmbito



escolar, como as informações biológicas sobre a espécie dos lobos, na tentativa de compreender Malik, o cão da família, ou as informações científicas sobre placas tectônicas usadas para explicar as idiosincrasias dos elementos da família.

A riqueza simbólica do romance, permitindo vários níveis de leitura, está patente em muitos momentos, desde a escolha dos nomes ou alcunhas das personagens, fornecendo-lhes uma individualidade¹ especial e tornando-as especiais e irrepetíveis aos olhos do leitor, à presença constante do cão Malik, mesmo depois do seu abandono, símbolo da desagregação familiar, ou do Coelho Voador, o objeto transicional que acompanha a narradora na infância e que lhe confere segurança em momentos de crise. Outros elementos fortemente simbólicos são as fotografias da família, sempre presentes, onde se cristalizam as memórias do passado feliz e a sua observação repetida sublinha as mudanças entretanto ocorridas; a sucessão de casas para onde a família se muda, que, em vez de espaço de refúgio e proteção, se transformam, a pouco e pouco, em espaço de conflito e de choque, desembocando na casa em ruínas da aldeia, uma espécie de simbólico fim da linha dos sonhos e das esperanças de recuperação da família; o fogo² e os incêndios florestais, sugestões inequívocas de destruição e morte, mas também de renascimento e redenção, uma vez que a imagem do pai, qual fénix, surge reabilitada em resultado do salvamento dos turistas australianos.

3. Aos 7 e aos 40

3.1. O autor e a obra

Nascido em Cravinhos, no interior de São Paulo, João Anzanello Carrascoza é formado em Comunicação Social na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e, após trabalhar durante anos como redator publicitário, é hoje professor na Universidade de São Paulo.

A sua estreia na literatura ocorre em 1994, com a publicação de *Hotel Solidão*, obra que inaugura uma significativa e premiada trajetória literária de livros de contos, como é o caso de *O vaso azul* (1998), *Duas tardes* (2002), *O volume do silêncio* (2006), *Aquela água toda* (2012) e *Caderno de um ausente* (2014).

¹ Note-se como, mesmo na ilustração, em nenhum momento é possível identificar visualmente qualquer personagem.

² À exceção do Ar, os elementos naturais Água, Terra e Fogo acabam por ter, no romance, um lugar de destaque, orientando as ações das personagens e funcionando até como referências de cariz identitário.



Aos 7 e aos 40, obra premiada como o Melhor livro juvenil pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), é vista pela crítica como o primeiro romance do autor e marco da sua maturidade literária. Isso porque, além de nesta obra o autor consolidar um universo ficcional próprio – com o revisitar de algumas personagens e também de alguns temas, como as relações familiares e algumas experiências inaugurais – a obra é ousada na sua estrutura narrativa – empregando técnicas sofisticadas –, bem como no seu projeto gráfico, o que nos permite inseri-la no universo *crossover*.

Dois histórias são simultaneamente contadas, de forma que acompanhamos a mesma personagem, nunca nomeada, aos sete e aos quarenta anos. Os capítulos de cada fase da sua vida são intercalados – os ímpares narram a infância, ao passo que os pares se centram na vida adulta – e, apenas aparentemente, são independentes. Se cada um deles parece contar uma história distinta, é inegável que estão interligados pelo facto de os episódios da infância reverberarem na fase adulta.

Assim como a própria infância, os capítulos destinados a narrar a fase dos sete anos são compostos por breves episódios, por experiências do quotidiano da criança: a transgressão de roubar um pássaro do vizinho, o esforço para superar a perda do primeiro amor, as partidas de futebol disputadas no quintal de casa ao fim da tarde com o irmão, as idas ao trabalho com o pai, episódios cuja brevidade, no entanto, não impede que sejam marcados pela intensidade. Os capítulos dedicados à vida adulta, por outro lado, apresentam uma sequência de acontecimentos relacionados com a crise vivenciada pela personagem aos quarenta anos: a separação da mulher, a saudade dolorosa do filho, a insatisfação com a própria vida. É válido ressaltar, no entanto, que, ao longo da leitura, percebemos como “o menino é pai do homem”. Ou seja, muitos dos traços da personalidade deste homem maduro já se delineavam na infância e tornam-se visíveis na maturidade.

A contraposição entre os dois tempos enfatiza-se pela própria estrutura do livro. Os seus capítulos apresentam títulos que sintetizam os dois momentos por meio da oposição: Depressa/Devagar; Leitura/Escritura; Nunca mais/Para sempre; Dia/Noite; Silêncio/Som; Fim/Recomeço.

Tal dualidade é materializada também no próprio projeto gráfico do livro. As suas páginas, por meio de cores distintas – verde na parte superior e acinzentada na região inferior



– revelam-se, assim, visual e graficamente demarcadas. Na parte superior da página, o livro apresenta as narrativas da infância, cabendo à parte inferior as histórias da vida adulta, acentuando, desta forma, os dois momentos distintos da vida da personagem, ou mesmo os altos e baixos do seu percurso, o que nos remete, desde o início da leitura, para o facto de que a infância será vista com uma conotação mais positiva do que a fase adulta.

O projeto gráfico da capa também é bastante significativo. Capa e contracapa apresentam já a distinção de cores que se observará nas restantes páginas, e trazem uma foto que nos permite ver parcialmente um carro antigo, cuja porção maior se encontra na capa. Neste espaço, a fotografia de um homem, do qual só nos é permitido ver o tronco e as pernas, contrasta com a contracapa, na qual observamos a imagem de dois meninos, um deles visto apenas parcialmente, no quintal de casa, assim como a parte traseira do carro. Quando o livro é aberto, vemos o homem numa posição que simula estar olhando para as crianças, as quais, na contracapa, parecem sugerir que a infância ficou para trás, como se este homem estivesse a olhar para a sua trajetória existencial.

3. 2. Os temas fraturantes em *Aos 7 e aos 40*

Se, durante muitos anos, a narrativa destinada aos jovens leitores os manteve distantes de alguns temas, considerados impróprios, inadequados ou muito agressivos para serem discutidos, a literatura contemporânea ultrapassa essas barreiras. Na narrativa *crossover*, temáticas de cariz existencial – vida, morte, identidade, perdas –, bem como a sugestão de universos fraturantes – divórcio, crise, drogas e toxicodependência, negligências – são trazidas à tona, convidando o leitor não apenas a contemplá-las, mas a refletir e a compreendê-las como situações integrantes do seu contexto.

Aos 7 e aos 40 ilustra estas tendências. Apesar dos episódios da infância serem marcados, na sua maioria, por um tom positivo, neles estão presentes temas árduos, como é o caso da morte, vista a partir da perspetiva de um menino. O senhor Hermes, colecionador de pássaros, é o vizinho do protagonista que, diariamente, devolve a bola que insiste em cair no seu quintal em resultado das partidas de futebol disputadas entre o menino e o irmão na casa do lado. O homem é acometido por uma doença e, em poucos parágrafos, o fim da sua vida é subtilmente narrado:




Narrativas juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira

Nós ficamos ali, de olho num extremo e noutra do muro, à espera da bola. Imaginando em que ponto ela cairia. Mas o tempo foi passando, a sombra da jabuticabeira crescendo do outro lado, e eu e meu irmão nos olhamos fundo, fundo, em silêncio. Como no replay de um lance, lembrei daquelas palavras da minha mãe, que um dia ainda iríamos ler as pessoas. Apesar de imóveis ali, havia poucos minutos, eu sabia, e ele também, que seu Hermes nunca mais poderia nos devolver a bola. (Carrascoza, 2013: 9)

Permeado de poeticidade, o trecho citado apresenta imagens que antecipam e reforçam a presença da morte: a sombra da jabuticabeira crescendo, o silêncio ou, mesmo anteriormente, a presença de um forte temporal, descrito num parágrafo anterior, apontam para o carácter simbólico evidente na obra. A morte, no entanto, não é explorada como algo trágico ou excessivamente melancólico, mas como parte de um ciclo, o que não exclui o sentimento de dor e tristeza.

Bastante ligado à figura paterna, que acompanha sempre que possível ao trabalho, o menino, entre outros episódios, presencia também a humilhação sofrida pelo pai, diante de homens que determinam os preços das mercadorias vendidas, subjugando-o:



Percebi que as vozes se alteravam e escutei a do meu pai apertada, mais baixa que as outras. Não sei por que, em vez de ver o que estava acontecendo, me escondi atrás das prateleiras e tentei ouvir o que eles diziam. Não entendi nada, mas pelo tom da conversa, percebi que meu pai estava triste, os homens gargalharam, assobiaram e não ouvi ele dizer mais nada. Andei devagar, espreitando, ao redor dos sacos de açúcar e vassouras de piaçava, e vi meu pai encolhido, o sorriso longe de seus lábios, então senti que os homens estavam zombando dele. (Carrascoza, 2013: 50)

A fragilidade física e emocional, própria de um garoto, fazem-no ficar somente à espreita e, quando do pai se aproxima, é para o abraçar, revelando, mais do que sensibilidade e compreensão diante do ocorrido, o amadurecimento de um jovem em processo de aprendizagem de “ler as pessoas”:

Sáímos. Antes de chegar na Kombi, olhei de rabo de olho e vi, surpreso, que meu pai estava chorando. Na hora eu achei que seria melhor não olhar, até procurei fingir, pra ele se controlar. Eu senti que ele se envergonharia se eu percebesse. Andamos depressa, a grande mão dele no meu ombro, num toque leve, um carinho resignado. Como quem não quer nada, fiz que estava atento ao movimento das ruas, mas vi a dor cobrindo o rosto dele quando o sol cintilou em seus olhos. (Carrascoza, 2013: 51)

A perda do primeiro amor e a derrota num campeonato de saltos, para o qual arduamente se preparara como forma de esquecer o amor pela prima Teresa, são também narrados a partir de uma perspetiva que, embora melancólica, é marcada pela superação:

De volta pra casa, o ônibus estava silencioso, os meninos maiores sem nada pra comemorar. No embalo do motor, não sei porquê, me lembrei forte, muito forte, da prima Teresa. Ela, na minha memória, com o seu sorriso. Então, livre da sua ausência, eu fiquei pensando que, às vezes, é preciso mesmo olhar para trás se queremos ir em frente. (Carrascoza, 2013: 79)

Outra questão complexa: a separação conjugal e a conseqüente desestruturação da família vêm à tona na narrativa, desta vez na voz do homem, já aos quarenta anos. O episódio da separação, assim como os demais temas fraturantes que surgem na obra, é subtilmente sugerido: o casal opta pela separação no momento de entrada num ônibus que os levará num passeio há muito sonhado pela mulher. Sugerindo a nova trajetória assumida pela família, a separação é materializada na disposição que as personagens assumem ao sentarem-se:

248

Subiu no ônibus e foi, enfim, à procura de seu lugar. A mulher e o menino haviam ocupado as duas poltronas da esquerda. Ele sentou na mesma fileira, do outro lado. Um corredor os separava. Ia ser assim, dali para sempre. (Carrascoza, 2013: 65)



A distância em relação ao filho, imposta pela separação conjugal, tentará ser solucionada com breves visitas. A solidão e a saudade surgem como elementos dolorosos: “Acostumara-se a tê-lo tão pouco, depois da separação, que bastava um telefonema [ao menino], como migalha a um faminto, para calar em sua alma a dor da ausência” (Carrascoza, 2013: 80). Aliás, o retratar de episódios da infância e da idade adulta promove a aproximação entre o protagonista e o leitor de diferentes faixas etárias, o que é comum nas narrativas *crossover*, destinadas a públicos abrangentes. Verifica-se, no entanto, que os temas de cariz existencial e fraturante que assomam na obra, como a morte, a separação, as perdas e a ausência, são tratados de forma poética, subtil e sem apelo ao dramático. O autor não emite opinião nem tenta ensinar o leitor a lidar com estas situações. Pelo contrário, atribuindo voz ao menino e ao homem, oferece-nos duas perspetivas, até certo ponto distintas, visto que o amadurecimento e o distanciamento temporal permitem um novo olhar sobre os factos, possibilitando ao leitor a escolha da visão que deseja assumir.

3. 3. Estrutura do romance *crossover*: a narrativa não-linear

A qualidade estética do texto e a sofisticada tessitura narrativa de *Aos 7 e aos 40* são fatores que também nos permitem compreendê-la como narrativa *crossover*. Um dos elementos desafiadores que se impõem na leitura deste romance, seja ao jovem ou ao adulto, é a ausência da linearidade da narrativa. Encontramos na obra duas vozes que se intercalam, que se alternam, de modo que os episódios da vida adulta e infantil se fundem e, em muitos momentos, se (con)fundem, sendo ao leitor oferecidas apenas pistas para que (re)organize a narrativa.

Se, no primeiro capítulo, intitulado “Depressa”, encontramos o menino de 7 anos que nos conta a sua rotina, as suas brincadeiras, a sua perspetiva do contexto familiar, logo no capítulo seguinte, “Devagar”, assistimos à chegada a casa de um homem, bem como ao seu reencontro com a mulher e o filho, depois de um dia de trabalho.

O que encontramos no romance são *flashes*, retratos do menino e do homem em alguns episódios de sua infância e maturidade, numa aproximação à técnica cinematográfica. Ou seja, inúmeros implícitos permeiam toda a construção narrativa, cabendo ao leitor o desafio de os preencher ou estabelecer nexos de sentido entre eles. É através da desconstrução do vazio que a escrita vai sendo construída.

A ausência de linearidade resulta essencialmente do facto de a narrativa ser conduzida pelo fio da memória. Através de breves retratos e de eventos que marcaram a sua vida – e é importante ressaltar que esses eventos não são constituídos por factos grandiosos, mas pelos pequenos gestos rotineiros do quotidiano – é que o homem vai retomando a sua vida, apresentando-a aos leitores de acordo com as lembranças que o assaltam. Desta forma, cabe ao leitor “encaixar” as peças do puzzle e dos fragmentos de que é feito esse homem.

Em nenhum momento o narrador notifica a passagem da infância para a vida adulta, advertindo-nos para a existência do menino dentro deste homem que, afinal, deseja reencontrar-se consigo próprio. É no aã desse reencontro que o homem, em companhia do filho, decide regressar à sua cidade natal, em busca dos antigos lugares e das velhas personagens de sua infância:

o filho quieto no banco de trás,
e ele ao volante, os olhos fixos lá na frente, apesar de cheios de passado.
Em poucas horas, estaria, novamente, de uma outra maneira, aonde sempre ia, quando, diante de si, a neblina das tarefas cotidianas se assentava – ao chão daquele tempo de inesperadas descobertas (...).
(Carrascoza, 2013: 136)

É evidente que o espaço que lá encontra já não condiz com as suas lembranças. No final, mergulhado em si, nas suas memórias, torna-se consciente da sua interioridade:

Reconhecia a igreja matriz adiante, a rua Quinze à esquerda, a casa da esquina onde antes era o Bar do Ponto.
Tudo, ali, havia perdido a cor, a luz, os contornos vivos.
A cidade que lá estava era a mesma, mas a outra, a sua, a cidade que se enraizara nele, essa se apagava aos seus olhos, como um glaucoma, sob a camada fria da atual. (Carrascoza, 2013: 144)

O retorno ao período da infância, o retorno a si mesmo, aos 7 e aos 40, já não é mais possível, e isso magoa ainda mais este homem que deseja resgatar o lastro de uma vida que ainda acredita existir:

A vida era o que era,
e ele cada vez mais longe de sua fonte,
mesmo se de volta a ela, como agora – tudo no caminho é para ficar lá trás, as pessoas carregam só aquilo que deixam de ser, o presente é feito de todas as ausências. (Carrascoza, 2013: 143)

É interessante observar que este regresso ocorre numa Sexta-Feira Santa, data que não é ocasionalmente escolhida no texto. O marco, que remete ao dia em que Cristo passa por todo o percurso de sofrimento rumo ao calvário e que culmina com a sua morte, parece coincidir com a trajetória empreendida pelo protagonista. A deambulação por ele realizada pela cidade corresponde também ao sofrimento de já não encontrar naqueles lugares o que habitava na sua memória, o que o mantinha preso ao seu menino interior. Em cada espaço visitado e a cada história ouvida em relação ao destino daqueles que compuseram seu passado, a morte faz-se mais presente:



Narrativas juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira

(...) O passado se recolhia em concha.

Ele, agora, só reencontrava bordas, o recheio das coisas se perdera.

E, afinal, o que ele desejava?

Reviver?

Mas tudo – adianta não admitir? –, tudo é um viver único, de uma só vez, sem repetição...

Então, morriam nele, uma a uma, aquelas lembranças, justamente ali, onde haviam nascido.

Eram todas a sua história, o que lhe restava além das duas mãos, uma riqueza por tantos anos acumulada e que, agora, evaporava à luz de sua consciência. (Carrascoza, 2013: 145)

Mas, como na crença cristã, após a morte vem a ressurreição e o romance também segue por essa vereda. A perspectiva de recomeço surge na narrativa, contemplando o leitor com uma conotação positiva em relação ao reinício, que sempre nos é permitido:

(...) aquele passeio era uma hora final.

Mas, também, de reinício;

dali em diante, ele se saindo da placenta úmida, um novo velho menino. (Carrascoza, 2013: 145)

Seguiu adiante, olhando não mais para as coisas, mas para fora delas, abandonando, na rua, a sua pele velha, disposto a aceitar o seu novo estado, como se ressuscitasse não depois de morrer, mas depois de viver. (Carrascoza, 2013: 151)

É com um forte sentimento de perda e, ao mesmo tempo, de renovação, que o protagonista reencontra o velho amigo de infância – Bolão – com quem consegue perceber que,

Embora não pudesse jamais rebobinar a vida,

eis que ele experimentou,

outra vez,

(doendo)

uma antiga alegria. (Carrascoza, 2013: 153)

Desta forma, evidenciamos a construção de um final que não é o típico final feliz, mas um desfecho em aberto, que sugere a possibilidade do recomeço sem, no entanto, o concretizar.



3. 4. Registo e linguagem. A sofisticação do romance *crossover*

Ao leitor de *Aos 7 e aos 40* não cabe um papel de passividade, uma vez que lhe são feitas exigências a diferentes níveis, solicitando uma leitura atenta e profunda.

Para além da alternância de tempo – cujo tratamento é essencial para a construção do romance, verifica-se também uma subtil alternância de foco narrativo observada entre o primeiro e o segundo capítulos, que se estende, a seguir, para toda a obra. Os capítulos pertencentes à infância são narrados em primeira pessoa, ao passo que aqueles destinados à vida adulta surgem em terceira pessoa. Uma leitura apressada, que não atente neste facto, pode conduzir à compreensão de que são duas histórias distintas, ou, ainda, de que o homem que surge no segundo capítulo é o pai do menino que inicia a obra. É, por isso, exigido um leitor atento que, por meio da alternância entre os dois pontos de vista – o da criança e do adulto –, possa (re)construir a trajetória desse homem-menino, reunindo os fragmentos das histórias que vão sendo contadas e construindo a imagem desse homem-mosaico, formado pelos pequenos fragmentos do quotidiano, que não chegam a construir uma intriga – no sentido tradicional do termo – mas um mergulho nas memórias como tentativa de compreender o homem em que se tornara.

É evidente que esta alternância de foco narrativo não é inocente. Através dela, o autor parece sugerir que o menino é o real detentor da história, é aquele que deseja perpetuar em si, e que o homem, na vida adulta, se afasta dele e se observa de fora, como se de um outro se tratasse. Aliás, no final da narrativa, este desejo é denunciado:

Não, não sabia nem de si – queria por vezes ser um outro para se ver de fora, assistir-se, nas suas ações, ele que era seus muitos erros -, como ter certeza, então, de que, para o amigo, as aventuras estavam ainda na validade, que podia apanhá-las com as mãos, no raso da memória? (Carrascoza, 2013: 147)

Esta sugestão confirma-se quando observamos os tempos verbais empregados. Ao narrar os episódios da infância, utiliza-se, em grande parte, o verbo no pretérito imperfeito do indicativo, sugerindo a continuidade de tais ações, como se as experiências vividas permanecessem latentes no homem em quem se transformara:



Narrativas juvenis: o fenómeno *crossover* nas literaturas portuguesa e brasileira

E enquanto crescíamos, quase sem perceber, eu e meu irmão jogávamos futebol no quintal de casa. As folhas de zinco, que serviam como porta da garagem, eram um dos gols; a parede da edícula, entre duas portas, o outro. Cada um de nós era seu próprio time, tinha de driblar o adversário, cruzar para si mesmo, fazer o gol, defender-se. Nossa única plateia era minha mãe e a Dita, lavadeira, que apartavam as nossas brigas, já que éramos também os juizes do jogo, e cada um apitava sempre a seu favor. (Carrascoza, 2013: 24)

Como numa espécie de contraponto, a narrativa feita pelo homem adulto é marcada, especialmente, pelo uso do pretérito perfeito, sugerindo o efeito de sentido de conclusão, de término, como se esse não fosse um momento propício de ser eternizado:

O homem bebeu outro gole de cerveja e perguntou,

Como vão as coisas?

Ela respondeu,

Indo,

o que, para ele, soou como uma mágoa, embora fosse apenas a constatação de que a vida era uma ordem.

(Carrascoza, 2013: 88)

253

Sem a presença de diálogos efetivos, a narrativa é construída pelo monólogo interior, resultante do mergulho empreendido pelo homem, já aos 40 anos, na sua interioridade. As supostas falas das demais personagens são simuladas pela distinção da mancha tipográfica em itálico, possibilitando ao leitor a identificação das distintas vozes.

Não é o discurso ágil que domina as páginas de *Aos 7 e aos 40*. A linguagem é, aliás, um diferencial também presente na obra. Se a prosa é tipicamente marcada pela linguagem do apagamento, visto que os sentidos que nela se apresentam são efémeros e que cada palavra cede lugar tão cedo quanto possível à palavra seguinte, a linguagem da poesia parece caracterizar-se pela fixação do ritmo da linguagem. A palavra poética, neste sentido, seria o degelo da linguagem e o congelamento do tempo: seria o “tempo coagulado” (Kibedi-Varga, 1977). Assim, em *Aos 7 e aos 40*, o que se opera é a produção discursiva de um tempo coagulado que sublinha a palavra que contém, em vez de a apagar na escrita da comunicação direta. É esta linguagem poética que faz com que os sentidos se perpetuem na leitura das páginas do romance e que imprime um ritmo lento e, ao mesmo tempo, de leveza à narrativa.

As palavras, empregadas em sentidos distintos daqueles já automatizados, exigem do leitor a sensibilidade, alertando-o para a construção de outros sentidos possíveis a partir de combinações que nos remetem para belas imagens ou comparações inusitadas. O emprego de expressões típicas da oralidade, no que concerne às falas atribuídas às personagens, também contribuem para o efeito de verosimilhança, promovendo igualmente a adesão do leitor.

Observe-se, ainda, que a distribuição das frases no espaço branco da página não é ocasional. Organizadas de forma paratática, as frases assemelham-se a verdadeiros versos, quer em termos “visuais”, mas, acima de tudo, em termos semânticos, despertando a sensibilidade do leitor – seja ele jovem ou adulto – para a sutileza e pluralidade de sentidos:

Agora, ele vivia entre edifícios,

Muros

E ruas formigadas de carros.

Aprendera não só a ir à raiz das coisas, mas, principalmente, a nutri-las, para que se arvorassem em ramos, se fossem boas,

Ou cortá-las ainda no começo, se lhe parecessem daninhas.

Por vezes, errava.

Acertar também doía, demorado.

Aí, era preciso retroceder.

Sabia – o espírito sempre sinaliza – que logo seria a sua hora de voltar; num devagar rápido, chegara o seu tempo de viver uns finais. (Carrascoza, 2013: 133)



É a este leitor, diante de títulos que apontam para antíteses, que caberá unir as duas pontas da vida, e perceber que a contradição não é tão simples quanto sugerem os títulos. Ele precisará de compreender que os lados opostos constituem um único ser, marcado pela ambiguidade, pelas oposições e paradoxos e que, apenas aparentemente, é caracterizado por uma unidade.

4. Conclusões

A análise dos romances *Aos 7 e aos 40* e *Irmão Lobo* permite-nos observar a semelhança estrutural entre as obras, a qual remete para o emprego de técnicas narrativas sofisticadas, como é habitual nos romances *crossover*. Ambas as obras, através da alternância de vozes e de perspectivas narrativas, têm na memória o fio condutor para a construção do enredo, que é

elaborado de modo não-linear a partir das experiências vivenciadas por dois protagonistas em processo de amadurecimento. A dualidade, no entanto, ultrapassa a estrutura narrativa, sendo amplificada ou mesmo reiterada pelo próprio aspeto gráfico das obras, que contribui para a construção de sentidos possíveis na leitura. Do ponto de vista do *design* gráfico, ambos os romances recorrem a estratégias visuais que sublinham a alternância de perspetivas narrativas, auxiliando leitores menos experientes no processo de identificação das vozes narrativas. A abertura das narrativas, com propostas de desenlaces não definitivos, possibilitando a sua continuidade e, conseqüentemente, a reflexão dos leitores, é outra característica partilhada que as vincula ao universo *crossover*. O mesmo acontece em relação à diversidade de referências culturais e sociais, suscetíveis de interpretação diferente de acordo com a idade, experiência de vida e conhecimento do mundo dos leitores.

Além da qualidade literária dos textos e da sofisticação das narrativas, a presença de temas fraturantes é outro aspeto em comum. De formas distintas, temas árdüos – como os problemas económicos, a desagregação familiar, a dependência de substâncias ilícitas, a solidão, entre tantos outros – são recriados, sem que, no entanto, os romances se detenham em propostas de carácter moralista ou realizem um julgamento das personagens e das suas opções de vida. Ambas as narrativas revisitam, contudo, temas universais da literatura, como a existência humana, o amor e a morte, a passagem do tempo, o crescimento e o amadurecimento, detendo-se, amiúde, num olhar contemplativo e nostálgico sobre o passado, nomeadamente sobre a infância. Enquanto momento particular da existência humana, conotada com o Éden primordial, a infância é recriada em termos míticos a partir de pontos de vista retrospectivos que procedem à sua reconstrução e (re)avaliação. Colocando vários desafios aos leitores, que se manifestam em termos estruturais e temáticos, as obras em análise revelam potencial para captar leitores de diferentes faixas etárias e com diferentes experiências de vida e de leitura. Promovendo a identificação dos leitores com os protagonistas, ou com as demais personagens e situações que os cercam, as narrativas *crossover* ultrapassam o endereçamento da obra a um público específico e comprovando a pluralidade de experiências de leituras possíveis que delas decorrem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras analisadas

Almeida, C. M. de (2013). *Irmão Lobo*. Carcavelos: Planeta Tangerina (ilustrações de António Jorge Gonçalves)

Carrascoza, J. A. (2013). *Aos 7 e aos 40*. São Paulo: Cosac Naify.

Passivas

Beckett, S. (2009). *Crossover Fiction: global and historical perspectives*. New York/London: Routledge.

Beckett, S. L. (2010). “Crossover Fiction: creating readers with stories that address the big questions”. In *Formar Leitores para Ler o Mundo* (pp. 65-76). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Falconer, R. (2007). “Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean’s *The White Darkness*”. *Children’s Literature in Education*, 38: 35-44.

_____. (2009). *The Crossover Novel: contemporary children’s fiction and its readership*. New York: Routledge.

_____. (2010). “Young Adult Fiction and the Crossover Phenomenon”. In D. Rudd (ed.), *The Routledge Companion to Children’s Literature* (pp. 87-99). New York: Routledge.

Kibedi-Varga, A. (1977). *Les Constants du Poème*. Paris: Picard.

Ramos, A. M. (2009). “Saindo do Armário – literatura para a infância e a reescrita da homossexualidade”, *Forma Breve*, 7: 295-314.

Wilson, M. B. & Short, K. G. (2012). “Goodbye Yellow Brick Road: challenging the mythology of home in children’s literature”, *Children’s Literature in Education*, 43:2: 129-144.

