

Originalmente para: *A Criança e o Texto Literário. Centro e Margens na Literatura para Crianças e Jovens. Actas do II Congresso Internacional*, Braga: Universidade do Minho – Instituto de Estudos da Crianças.

Literatura em crescimento

O lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário

Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva*

RESUMO

A literatura para os mais jovens, ao incluir hoje obras de crescente extensão e investimento criativo, particularmente pela assimilação de caracteres dos meios audiovisuais, traz de novo à discussão a definição do seu estatuto no seio de um sistema literário balizado pelas noções de *centro* e *periferia*, cujo carácter ambíguo e polémico se acentua num tempo em que todas as dicotomias tendem a dissolver-se para dar lugar a uma visão dinâmica das realidades.

Já há bastantes anos assinalava João David Pinto Correia, numa obra intitulada *Literatura Juvenil/Paraliteratura*¹, a maior dificuldade que representava a legitimação desta literatura – mais do que a infantil – como parte do sistema literário, dadas as preferências do seu público, situação que hoje, em face do significativo crescimento e evolução das obras que se têm vindo a publicar, suscita renovado interesse e dá novo sentido à discussão em torno das noções de centro e periferia. Mais permeável ao gosto dos leitores e optando cada vez mais por se expandir no sentido da assimilação e integração, na própria génese da escrita, de potencialidades e matrizes provenientes de outras áreas da cultura mediática audiovisual, a maioria dos textos da literatura juvenil situa-se nas margens do sistema literário, fazendo parte do conjunto de obras que incorrem nas questionáveis designações de paraliteratura, literatura periférica ou literatura marginalizada (ou nas ainda mais questionáveis denominações de infraliteratura e subliteratura), usadas para marcar o afastamento em relação à literatura legitimada.

*Departamento de Línguas e Literaturas Modernas/ Universidade dos Açores

¹ Afirma o autor: «No que respeita às características da literatura infantil, penso que elas se apresentam como mais próximas das obras literárias, enquanto a literatura juvenil tende para uma maior restrição dos códigos, o que a aproxima dos textos da paraliteratura a que chamamos hoje “literatura de massas”» (CORREIA, 1978: 30).

No centro desta problemática colocação está a associação a géneros tradicionalmente considerados periféricos como o romance policial ou a ficção científica e a sua expansão no sentido de corresponder às necessidades e gostos de um público ainda não formado nem intelectualizado, razão pela qual se abre a caracteres da cultura actual centrada na globalização dos meios de entretenimento, formação e informação.

O problema da legitimação pode ser ilustrado pelos conteúdos dos programas escolares. Estes integram já uma amostra razoável de contos escritos para crianças, em grande parte na linha de reabilitação do conto popular que a democratização da literatura, de raiz romântica, foi tornando paulatinamente possível. Daí se passa para o estudo de autores portugueses que não escreveram para crianças e jovens, excluindo, portanto, a parte mais significativa da literatura juvenil, constituída por romances e novelas, de teor realista ou fantástico.

Desta forma se assinalam as dificuldades inerentes à afirmação da literatura infanto-juvenil no sistema literário. De facto, se a literatura para crianças encontrou já um lugar de compromisso, em grande parte subsidiário da reabilitação do conto popular ou das formas de recriação das suas estruturas no conto de autor, as obras para adolescentes e jovens continuam a ocupar um lugar marginal, pela sua associação a tipologias, géneros e técnicas de fidelização de público normalmente associadas a uma cultura de massas, também ela marginalizada.

Segundo Arnaldo Saraiva, o conceito de literatura *marginallizada* é muito vasto, provisório e relativo e define-se por oposição à «literatura dominante, oficial, consagrada, académica e mesmo clássica», bem como por visar um certo tipo de textos que se distinguem por um critério de qualidade («menos estruturação, menos elaboração estética, menos conceptualização, ou menos ambição cultural») ou ainda em referência ao «modo de produção, distribuição, circulação e consumo de obras»². Para Arnaldo Saraiva, porém, a designação «literatura marginal» não assinala um julgamento pejorativo, antes pretende «favorecer a incorporação no espaço da verdadeira “literatura” de inúmeros textos que eram ou são colocados “à margem” dela, não importa se por incúria, por preconceito, por censura, por ignorância», desta forma marcando «a provisoriedade e artificialidade do fenómeno da marginalização literária»³.

Partindo de uma colocação idêntica para analisar o fenómeno da ficção científica, revê Roger Bozzetto, em «Littérature e paralittérature: le cas de la science-fiction»⁴ os critérios da noção de paraliteratura. Considerando muito problemática a ideia de cultura legitimada, o autor rejeita critérios relacionados com o conteúdo e a qualidade literária, por estes esbarrarem com a falta de definição das categorias literatura e literariedade. Efectivamente, nem uma nem outra possuem mecanismos suficientemente objectivos para excluir do sistema obras de fraca qualidade literária, selecção que só as leituras no tempo poderão realizar.

² Cf. SARAIVA, 1980: 5.

³ Cf. SARAIVA, 1995: 21.

⁴ Este artigo foi publicado, pela primeira vez, em *Orientations de Recherches et Méthodes en Littérature Générale et Comparée*, tome I, Université Paul-Valéry, 1984, pp. 141-152. Cito da reprodução publicada pela revista virtual *Quarente-Deux* (<http://www.quarente-deux.org/>), consultada em Junho de 2005.

Quanto ao critério do público preferencial, este só fará sentido, no entender de Bozzetto, quando se refere a grupos muito específicos e delimitados como o da literatura para jovens. Esta é uma asserção que me parece muito polémica, na medida em que não se percebe quais os efeitos práticos desta definição de público, a não ser que se parta do princípio (do preconceito) de que as obras escritas para os jovens seguem padrões de exigência e criatividade menos rigorosos que as restantes obras literárias – deverá entender-se que o público juvenil merece menos respeito do que os leitores adultos?!

Roger Bozzetto propõe uma terceira via de determinação da distribuição das obras no sistema literário, com vista à compreensão do seu dinamismo, ao considerar os aspectos sociológicos da difusão dos textos, os quais descreveriam um circuito longo e outro curto. O primeiro, que é o da literatura legitimada, caracteriza-se pela intervenção de várias instâncias de valorização da obra, enquanto o segundo se diferencia por um contacto mais imediato entre autor e leitor, mediado apenas pelo acto de compra (que implica, naturalmente, o de edição). O estudo destes circuitos teria como efeito assinalar as alterações de colocação das obras ao longo do tempo, esvaziando de sentido a tradicional associação de determinados géneros à literatura ou à paraliteratura⁵.

Embora o ponto de vista de Bozzetto possa merecer ainda discussão, na medida em que se centra sobretudo no funcionamento já estabelecido do sistema, sem propor uma fundamental alteração de perspectiva⁶, tem o mérito absoluto de considerar que este estado de coisas entra em franca colisão com as formas do pensamento actual, particularmente com a consideração da cultura e da literatura como sistemas cujo carácter essencialmente dinâmico não pode coexistir com construções rigidamente pré-estabelecidas. Trata-se, no seu entender, de reconhecer a morte do modelo estático imposto por uma cultura tradicionalmente dualista e dicotómica:

On peut y percevoir le passage à une configuration nouvelle où le culturel n'es plus figé dans des modèles légitimés, mais se trouve saisi dans une dynamique: à la fois décentré et multipolaire (BOZZETTO, 1984: 14 Web).

O respeito pelos diversos públicos, pelas suas diversas realidades e culturas torna questionável a consideração de um sistema de legitimação que assente na discutível distinção entre 'alta-cultura' e cultura popular ou de massas, sobretudo porque esta estabelece *a priori* diferenças valorativas entre leitores. Por outro lado, a própria História da Literatura ilustra largamente o princípio dinâmico que rege a valorização das obras, operando transferências do centro para a periferia e *vice-versa*.

A tendência manifestada por todos aqueles que actualmente procuram esclarecer a confusa miscelânea de critérios, valores e juízos que intervêm quer na tentativa de estabelecer fronteiras entre o centro do sistema e a sua periferia quer no esforço de

⁵ «La place d'un genre dans le système littéraire global n'est jamais fixée une fois pour toutes, elle varie et ses configurations peuvent être rendues visibles par la mise en évidence des circuits» (BOZZETTO, 1984: 2 Web).

⁶ Se continuarmos apenas a considerar as obras do circuito longo, que o sistema sanciona automaticamente, continuamos a excluir como objecto de estudo as obras do circuito curto, partindo de um julgamento feito *a priori*, ou, o que é mais grave, da ideia de que aquilo que muitos lêem e apreciam não tem dignidade para integrar o sistema literário, mantendo-se assim a hegemonia de uma cultura elitista.

dilucidar ou justificar caracteres distintivos que justifiquem a colocação das obras nesta organização é a de admitir a necessidade de alargamento e abertura destas noções a novas realidades. Essa tendência, como aponta Carlos Reis em *O Conhecimento da Literatura*, encontraria fundamento na própria evolução da sociedade, através da reabilitação de minorias antes marginalizadas, da valorização de realidades culturais que ganharam relevo no mesmo momento em que a literatura mergulhava em crise, e da massificação que resultou do acesso mais fácil à educação e aos bens culturais, tudo isto conduzindo à contestação de uma concepção elitista da cultura.

Este estado de coisas não implica a abolição das noções de centro e periferia, mas abre novas perspectivas à valorização das obras e à aceitação das mudanças necessárias no âmbito dessa valorização, no sentido de cada tempo poder aceitar a diferença e procurar incorporar na investigação os próprios critérios que determinam a integração das obras num ou noutro nível⁷. É Carlos Reis quem escreve ainda as seguintes palavras sobre a literatura marginal:

Ocupando um lugar por natureza precário e minoritário em relação ao centro dominado pelo cânone, esses autores e obras beneficiam agora de uma dinâmica de valorização que naturalmente solicita um posicionamento axiológico-literário maleável (REIS, 1997: 75).

Uma posição mais aberta à diferença não só permitiria compreender mais facilmente as obras que nos falam das novas circunstâncias dos homens, como também tornaria mais ágeis as trocas entre diferentes níveis, revitalizando o sistema e evitando, em simultâneo, o preconceito⁸ que não deixa ler os textos pelo que eles valem, mas que os rotula ainda antes de os ler, em função dos autores, dos grupos de que provêm, dos leitores a que se destinam, dos géneros escolhidos ou apenas porque agradam a um número excessivo de leitores...

A questão da qualidade literária, que, como vimos, as próprias noções de literatura e literariedade não conseguem resolver e que, além do mais, implicaria juízos de valor muito relativos, pouco conciliáveis com a constituição de um objecto de investigação⁹, tem sido reconduzida para um novo foco, centrado no perigo da homogeneização das formas de expressão em desfavor da multiplicidade e da originalidade. Esta discussão assume renovado interesse quando um dos efeitos da partilha de recursos e modelos de funcionamento com outras áreas é a ampliação dos mundos ficcionais criados (por influência dos *videogames*, filmes ou séries televisivas). A consequente explosão da narrativa ficcional estruturada com base no princípio da serialidade põe em destaque a esterilidade que pode resultar da sobreposição das estruturas repetitivas ao espaço da inovação.

⁷ Cf. o comentário que faz Montserrat Iglesias Santos sobre a posição da teoria dos polissistemas em face desta polémica no artigo «El sistema literario: Teoría Empírica e Teoría de los Polissistemas» (IGLESIAS SANTOS, 1994: 309-356).

⁸ Arnaldo Saraiva, em «O conceito de literatura marginal», refere-se aos preconceitos que levam as minorias cultas a marginalizar textos e que afectam também os autores, os suportes e os lugares e modos de transmissão (SARAIVA, 1995: 18).

Sem que seja possível negar a efectiva esterilidade de algumas obras actuais, é bastante sintomático que se continue a caracterizar o paradigma de funcionamento das séries com base em obras já antigas como *Tarzan* de Edgar Rice, *Os Cinco* e *Os Sete* de Enid Blyton ou recorrendo aos romances policiais de Agatha Christie, Rex Stout ou Georges Simenon. A evocarmos o exemplo histórico, poder-se-ia aduzir o argumento de que o recurso a estruturas de repetição não impediu a legitimação de obras quando estas foram escritas por autores de reconhecido mérito: veja-se o exemplo da multiplicidade de títulos que no século XIX se publicaram sob a forma de folhetim, com o objectivo de fidelização do público, ou em múltiplos volumes. Grandes obras como *La Comédie Humaine* de Balzac, *Les Rougon-Macquart* de Zola ou, posteriormente, *À la Recherche du Temps Perdu* de Proust, na sequência do qual surge o *roman fleuve* (de que é exemplo a obra de Jules Romain) ilustram, embora de forma distinta, estruturas de repetição, com vista ao alargamento da representação através de sistemas variados de remissão intertextual. A própria reabilitação da literatura popular, particularmente do conto, assentou no reconhecimento de que esquemas interminavelmente repetidos podem dar lugar à inovação e à renovação necessárias à expressão múltipla de visões do mundo, criando obras que se pautam pela qualidade e pela originalidade.

Há que considerar, aliás, que a criatividade artística opera, precisamente, nesta margem de oscilação entre a repetição – subjacente às convenções literárias, às normas dos géneros e aos paradigmas do gosto de cada época – e a inovação. Do ponto de vista do leitor, esta dupla faceta permite o reconhecimento, que é em si mesmo tranquilizador e facilitador da leitura, pelo apelo ao familiar, e a motivação e o desafio que resultam da novidade e da invenção¹⁰.

Embora a segmentação da sintagmática narrativa em vários volumes se estruture em profundidade pelo apelo ao familiar, não podemos partir de um preconceito que rotule de imediato o valor das obras como secundário ou marginal no sistema literário. Em muitos casos, a base de repetição serve de ponto de partida para um alargamento e aprofundamento do universo ficcional. Um bom exemplo será o de *Harry Potter*, que a cada novo volume vai complementando e alargando a caracterização do mundo alternativo dos feiticeiros, ao mesmo tempo que aprofunda a construção psicológica das personagens, que, em função dos acontecimentos, se vêem obrigadas a uma revisão de papéis e ao reajustamento de relações interpessoais. Também a estruturação da intriga se pauta pela novidade dos desafios enfrentados não só pela personagem central como por outras personagens. O próprio confronto entre o Bem e o Mal, que as séries «clássicas» esvaziavam de conteúdo e de identidade, vai assumindo novos contornos e perdendo

⁹ Nas palavras de Montserrat Iglesias Santos, «la oposición entre literatura canonizada y no canonizada no equivale pues a la distinción tradicional entre “buena” y “mala” literatura, o entre literatura de creación y de consumo. Los juicios de valor – que varían a lo largo del tiempo para cada comunidad – de ninguna manera pueden constituirse en criterios para seleccionar *a priori* el objeto de la investigación» (IGLESIAS SANTOS, 1994: 332).

¹⁰ Segundo R. Wellek e A. Warren, na sua *Teoria Literária*, «o prazer que uma obra literária instila no homem é composto por uma sensação de novidade e por uma sensação de reconhecimento (...) O esquema inteiramente habitual e repetido é maçador; a forma inteiramente nova será ininteligível – é mesmo inconcebível» (WELLEK e WARREN, 1976: 298-299). No artigo «Literatura en serie», Maria Victoria Sotomayor Sáez parte deste mesmo princípio, embora a análise que se segue tenda a provar o predomínio do paradigma da repetição relativamente ao da inovação (SOTOMAYOR SÁEZ, 2001: 41-65).

o carácter de uma luta abstracta ou simbólica. Particularmente nos últimos volumes publicados, a relação conturbada entre Harry Potter e o seu inimigo Voldemort incorpora traços de intersecção, quase de identificação, quando o herói descobre em si qualidades comuns às do seu inimigo, revelando a debilidade da fronteira entre a luz e a sombra que caracterizam todos os seres e assinalando a passagem do conflito para o domínio da interioridade.

A existência, dentro da organização de obras em vários volumes (que encontra o seu correspondente audiovisual na divisão em episódios), de dois paradigmas nitidamente distintos sugere a necessidade de uma subdivisão, sobre a qual se debruça Anne Besson na obra *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*¹¹. Aí distingue a autora as noções de *série* e *ciclo*: enquanto a primeira se define pela reiteração de esquemas, pela descontinuidade entre intrigas, cuja estruturação é, em todos os casos, análoga, e pela ausência de uma ligação cronológica que permita a transformação e evolução dos mundos criados, o ciclo caracteriza-se pela continuidade, estabelecendo uma temporalidade partilhada que permite e justifica a expansão e aprofundamento do universo da diegese. No ciclo, embora cada uma das partes possibilite uma leitura independente, é estabelecida uma continuidade que só se completa no todo.

A organização em série, de que são exemplos, na literatura portuguesa actual, obras como *Uma Aventura* de Isabel Alçada e Ana Maria Magalhães, *O Clube das Chaves* de Maria Teresa Maia Gonçalves e de Maria do Rosário Pedreira, *O Bando dos Quatro* de João Aguiar, é a que mais tende para os esquemas de repetição, o que não deve ser tomado, *a priori*, como concessão à facilidade e à simplificação redutora. Muitas vezes se procura contrabalançar o retorno do familiar com técnicas narrativas inovadoras, com o aprofundamento da reflexão sobre os custos do crescimento pessoal e da relação com o mundo e com um trabalho mais elaborado da palavra.

Já a organização cíclica baseia a sua continuidade numa distensão temporal que permite a evolução do universo criado e o envelhecimento do(s) herói(s) ou a sucessão de várias gerações de uma linhagem heróica (como acontece na trilogia *O Ceptro de Aertzis* de Inês Botelho, que retrata três gerações de mulheres ligadas ao destino do fantástico país dos elfos e das fadas).

Em alguns casos, como no da recente obra para jovens de João Aguiar, com o título geral de *Pedro e Companhia*, que assinala uma viragem no sentido da intersecção com a literatura fantástica, os episódios são marcados por uma linha de continuidade sobre a qual se desenrola o crescimento e a aprendizagem de Pedro, a personagem central, deslocando-se a sua classificação para a área do ciclo.

Aparentemente, é no âmbito da literatura fantástica que a organização em ciclo mais se expande, nomeadamente com uma sintomática proliferação de trilogias. Estas, sem atingirem a extensão das séries, são normalmente constituídas por longas narrativas, ligadas pelo fio de uma temporalidade alargada de influência extra-literária, propondo universos *in fieri*. A riqueza e complexidade dos mundos criados pelos jogos de computador ou vídeo, bem como a voga dos percursos épicos de crescimento e afirmação exigem uma

¹¹ BESSON, 2004: pp. 22-23.

sintagmática narrativa dilatada que encontra na trilogia a forma ideal de se expandir. Na esteira de Tolkien, surgem obras de grande projecção como o ciclo iniciado por *Eragon* de Christopher Paolini, *A Trilogia Bartimaeus* de Jonathan Stroud, *O Livro das Estrelas* de Erik L'Homme, os *Filhos da Lâmpada* de P. B. Kerr. Em Portugal são também diversos os títulos publicados: *O Ceptro de Aertzis* de Inês Botelho, *O Ceptro de Fogo* de Catarina Araújo, *Os Cinco Moklins* de Bruno Matos são alguns exemplos.

Por vezes, a divisão em diversos volumes parece justificar-se apenas pela extensão da narrativa, não existindo um corte sensível entre as diferentes partes, uma vez que o conjunto narra um percurso único e coeso. Será este o caso de *O Senhor dos Anéis* de Tolkien e de outras obras como os dois títulos já publicados de Paolini ou a trilogia *Mundos Paralelos* de Philip Pullman. Fora do âmbito das trilogias, os diversos volumes do ciclo *Harry Potter* constituem um fenómeno peculiar, já que a própria estrutura interna da narrativa vai sofrendo um processo de evolução que é também de crescimento: enquanto os volumes iniciais propunham a reposição de um equilíbrio, embora precário e deixando em aberto novas perspectivas de evolução da intriga, já os últimos volumes passam a oferecer um crescente adensamento da tensão dramática, que não se resolve, antes estabelece uma pausa, remetendo a possível resolução do conflito para o volume seguinte. Não se trata apenas da técnica do *suspense*, mas da necessidade de uma extensão do espaço textual para que o herói possa completar a sua missão e o seu crescimento que coexistem em paralelo com a crise enfrentada pelo seu mundo.

Outros aspectos interessantes se destacam da leitura destes textos mais recentes para jovens. Em primeiro lugar, o facto de muitos destes autores serem eles próprios jovens, o que é, em si, sintomático do contexto pragmático em que estas obras são escritas e lidas; em segundo lugar, elas deixam de se dirigir a um público muito restrito, prevendo antes leitores sem especificação de idade e permitindo leituras diversas consoante a cultura ou a experiência de vida. Esta abertura a um conjunto mais vasto de leitores deve-se, por um lado, ao desejo de uma legitimação que de outra forma se torna problemática e, por outro, ao crescente enriquecimento e complexidade dos mecanismos da diegese. Um exemplo a assinalar é o da trilogia *Mundos Paralelos* de Philip Pullman. O que a princípio poderia parecer apenas uma repetição do já muito batido tema da ficção científica, transforma-se numa espécie de desconstrução do universo, ao propor uma visão desencantada e desmitificadora da relação entre mundos, incidindo, particularmente, sobre as representações da espiritualidade, da divindade e da própria vida para além da morte. Esta circunstância, aliás, levou os editores de muitos países a deslocar a obra de colecções destinadas aos mais jovens para outras destinadas a um nível etário superior.

Até certo ponto, o alargamento do leque de leitores participa ou é sintomático do processo de homogeneização cultural que subjaz aos novos rumos de expansão da literatura para jovens, conjuntamente com o hibridismo dos géneros, com a expansão da ficção e com o seu ajustamento aos mecanismos da virtualidade. Esta homogeneização, implicando o mútuo enriquecimento das diversas áreas de intervenção cultural e artística, acarreta o risco da massificação e do empobrecimento quer dos mecanismos de gestação das obras, pelo apelo às estruturas de repetição, quer dos leitores, a quem se passa a oferecer perspectivas globalmente semelhantes. Neste processo de assimilação e expansão, a literatura para jovens corre o risco de se descaracterizar, perdendo o que nela

era garantia de especificidade: um público restrito e um lugar paralelo a outros meios de entretenimento, claramente separado pela peculiaridade da palavra escrita.

Porém, não só este caminho permitiu à literatura juvenil superar a crise que a ameaçava como lhe trouxe uma crescente visibilidade no espaço literário em geral, ao ponto de se tornar legítimo pelo menos o retomar da discussão sobre as noções de centro, periferia ou margens do sistema. Mais importante ainda será salientar que toda a renovação de processos se fez no sentido da reabilitação conjunta do poder evocativo da palavra literária. A expansão dos universos ficcionais, de que temos vindo a falar, faz-se na e pela palavra, forçada a traduzir a multiplicidade dos meios concorrentes, no sentido de acompanhar a mobilidade da imagem audiovisual e o dramatismo dos seus efeitos, ou a capacidade geradora (embora não criativa) da imagem numerológica dos computadores¹².

Acrescente-se ainda que a expansão da ficção na literatura juvenil é sustentada por uma rede temática que dá voz a aspirações universais do homem, particularmente as que dizem respeito à crise que marcou a modernidade e continua a marcar a pós-modernidade, sem se dissociar daquelas que mais de perto se relacionam com o seu público preferencial.

Recorrendo com cada vez maior frequência ao romance, que é, na conhecida acepção de Gérard Genette, um género essencialmente literário, as novas formas da narrativa para jovens assentam sobre tensões renovadas. Uma delas constitui-se entre o aproveitamento da tradição literária (que inspira os cenários, a construção do herói e o tom épico, por vezes trágico, da narrativa) e popular (pela reabilitação, na linha dos contadores, do sentido da história como base essencial da narrativa) e o aproveitamento, mais intelectualizado, das perspectivas abertas pelas novas tecnologias.

A tensão entre tempos distintos é permitida pelo alongamento do fio temporal, dando conta da ancestral aspiração de eternidade. Quase sempre indeterminado ou situado numa temporalidade paralela, ele é pano de fundo sobre o qual se desenrola o percurso vital do herói em busca de um sentido para o futuro que engloba o passado sobre o qual se construirá a sua identidade. Aí se originam novas tensões entre desespero e confiança, tranquilidade e desassossego: passado, presente e futuro conjugam-se na reposição do equilíbrio final, que, mesmo quando precário, reintroduz a esperança de redenção que a modernidade rejeitou e substituiu pela inquietação sem remédio de seres sem rumo e romances sem história.

Ora, se as obras que integram a paraliteratura se definem, como se conclui da reflexão que a propósito faz Aguiar e Silva¹³, pela falta de novidade e originalidade, pela

¹² Num artigo sintomaticamente intitulado «Écrire pour la jeunesse, ou comment voler la vedette à Super Mario?», publicado na revista *Belphegor*, Dominique Demers põe em destaque este concurso de forças de assimilação, mas também de especificidade da palavra criadora como a fórmula de êxito da literatura juvenil: «Nullement inféodée, elle participe plutôt à une vaste république de l'enfance où l'audace est de rigueur. Et alors même que la littérature jeunesse affiche une saine curiosité et une brave volonté d'ouverture, force est de remarquer qu'elle s'enracine parallèlement dans ce qui la caractérise et qui n'est autre que la fascination et le pouvoir des mots» (DEMERS, 2002: 8 Web).

¹³ Cf. SILVA, 1984: 128-133. Aguiar e Silva fala também, em relação aos textos paraliterários, da ausência de uma *metalinguagem literária* condicionando a sua produção e recepção, o que, no caso da literatura juvenil, já não corresponde à realidade (SILVA, 1984: 130).

incapacidade de renovação e questionação dos seus códigos e pela reprodução tardia e simplificada das inovações da literatura, conduzindo a um funcionamento especular que implicaria o esvaziamento de sentido, será difícil continuar a generalizar a toda a literatura juvenil esse enquadramento na periferia do sistema.

Por outro lado, se a periferia define um maior desapego em relação às convenções literárias, uma focagem de orientação comunicativa, contemplando a atenção ao público e o acompanhamento criativo da sua formação enquanto pessoas e leitores, talvez convenha à literatura juvenil guardar essa posição, não sem ter o cuidado de cultivar a originalidade e o enriquecimento dos textos enquanto arte verbal. Aproveitando a sugestão de Arnaldo Saraiva «de que toda a literatura poderá valer como expressão ou veículo de uma marginalidade essencial» (SARAIVA, 1995: 22), melhor será, então, valorizar a literatura para jovens naquilo que ela exprime da essencialidade do *ser jovem* no seio de uma arte que tem sido, até hoje, uma arte de adultos.

Bibliografia

- ▶ BESSON, Anne (2004) *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions.
- ▶ BOZETTO, Roger (1984) «Littérature e paralittérature: le cas de la science-fiction», in *Orientations de Recherches et Méthodes en Littérature Générale et Comparée*, tome I, Université Paul-Valéry, pp. 141-152. Cito da reprodução publicada pela revista virtual *Quarente-Deux* :<http://www.quarente-deux.org/>.
- ▶ CORREIA, João David Pinto (1978) *Literatura Juvenil/ Paraliteratura*, Lisboa: Livraria Novidades Pedagógicas.
- ▶ DEMERS, Dominique (2002) «Écrire pour la jeunesse, ou comment voler la vedette à Super Mario?», in *Belphegor*, vol.I, n.º 2: <http://etc.dal.ca/belphegor/>, pp. 1-9 Web.
- ▶ IGLESIAS SANTOS, Montserrat (1994) «El sistema literario: Teoría Empírica e Teoría de los Polissistemas», in *Avances en la Teoría de la Literatura*, org. de Darío Villanueva, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-356.
- ▶ REIS, Carlos (1995) *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra: Almedina.
- ▶ SARAIVA, Arnaldo (1980) *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios*, Porto: Edições Árvore.
- ▶ SARAIVA, Arnaldo (1995) «O conceito de literatura marginal» in *Discursos*, Universidade Aberta, pp. 15-23.
- ▶ SILVA, Vítor Manuel de Aguiar (1984), *Teoria da Literatura*, Coimbra: Almedina.
- ▶ SOTOMAYOR SAÉZ, Maria Victoria (2001) «Literatura en serie», in *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*, coord. de Pedro C. Cerrillo e Jaime García Padrino, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-65.
- ▶ WELLEK, René e WARREN, Austin (1976), *Teoria da Literatura*, trad. de José Palla e Carmo, Mem Martins: Publicações Europa-América.