

A NATUREZA METALINGÜÍSTICA E AUTO-REFLEXIVA DE OBRAS ESPECÍFICAS DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL BRASILEIRA

VANIA MARIA RESENDE*

A crise aguda que se instaurou na consciência humana no século XX em consequência da desestruturação de verdades e conceitos envelhecidos trouxe ao homem um amadurecimento e profundidade reflexiva quanto a sua concepção não mais centrada em valores absolutos. A revolução das idéias e da linguagem, que ganharam maior força de relativização devido às relações humanas ambíguas com o mundo, encontrou ressonância numa forma de expressão crítica, veiculadora do pensamento e do estado de espírito dinâmicos e inquietos.

É no bojo desse momento crítico, gerado por positivas contradições do espírito moderno, que surge a Literatura Infantil e Juvenil Brasileira, momento em que a arte assume uma tomada de posição auto-reflexiva, analisando-se como linguagem, consciente da sua especificidade estética, mas, ao mesmo tempo, armando com as dificuldades e as impotências humanas que não se occultam, mas se confessam numa expressão frágil e conflituosa, expressão da crise e em crise.

A escritura literária que predominou nos séculos anteriores adequou-se serenamente à concepção clássica de arte, sustentando a máscara da ficção conveniente ao bem estar da verossimilhança, resguardada pelo modo de organização do universo ficcional com a onipotência e a onisciência do escritor; tornar explícito no texto qualquer dificuldade relativa a sua leitura ou composição significava incompetência do escritor, o que abalaria, consequentemente, a segurança e a coerência do próprio texto; esse ato de mascaramento do texto proporcionava a

*Professora de Literatura Infantil e Juvenil das Faculdades Integradas de Uberaba e representante da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil em Uberaba, MG.

Autora do livro "Literatura Infantil e Juvenil - Relatos da Experiência na Escola" - Ed. Comunicação.

garantia da "mentira bem pregada", garantia também do engano da ficção que se ocultava, para ter assegurado o prazer da leitura. Os segredos da criação, guardados no domínio da ficção ou da proposta de fantasia do escritor, se limitavam a uma concepção anterior e exterior ao próprio texto.

A concepção moderna da escrita admite novos procedimentos, entre outros: o da tematização da arte pela própria arte, elucidando o conceito do trabalho artístico como experiência e pesquisa que implicam em árduos caminhos que se expõem em discussão no ato de criação, com as soluções ou fracassos presentes. Quando a literatura assume confessar os seus limites e os seus achados, explicitando buscas e desvendamentos de ordem linguística e estética, manifesta-se sem máscara e, por isso, consolida-se com mais vitalidade, enquanto persegue novas formas imprevistas e a experimentação de uma linguagem vigorosamente original.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, as preocupações revolucionárias dos escritores com relação a modelos rançosos, à retórica vazia e a mitos do bem falar e do bem escrever parnasianos, inadequados para a época de renovações e mudanças vertiginosas, ganharam eficácia numa linguagem paradística, de natureza demolidora e de denúncia e de negação dos padrões e conceitos velhos de arte, dominantes no panorama cultural brasileiro até o advento do Modernismo em 22. Superado esse tempo de destruição da literatura desgastada, amadureceu-se a concepção de arte em acordo com o individualismo estético, aí, então, foram instalando-se, no corpo da Literatura Brasileira, obras originais e de configuração crítica, de autores como: Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, entre tantos outros. São criadores que deixam evidenciada nos seus meta-textos, de natureza auto-crítica, a consciência estética madura, implícita no diálogo que a criação realiza com a consciência crítica do criador, lucidamente presente no texto, e atento ao texto, na condição de agente que se declara o construtor da obra, opinando e interferindo a todo momento, voltado a questões internas (estrutura da obra, linguagem, per-

sonagens) ou a comentários com o leitor justificando as suas atitudes, decisões e soluções em termos estéticos.

Situemos, agora, a Literatura Infantil e Juvenil brasileira, remetendo-nos às suas manifestações limiares controvéridas, se confrontada a produção de Olavo Bilac e Coelho Neto (fim do século XIX e princípio do XX) com a de Monteiro Lobato (primeiras décadas do século XX). Os dois primeiros autores se pautaram pelo compromisso adulto de fazer uma literatura especial para crianças e que fosse veículo útil de formação dos menores, e, assim, se mostraram adeptos de conceitos deformados da arte, desapropriando a sua dimensão lúdica e os seus efeitos recreativos e provendo-lhe de funções moralizantes e didáticas. Ambos carregaram a convicção de estarem preenchendo as lacunas da escola e da educação brasileira, ao suprirem com a sua produção literária a defasagem de textos, que se adequassem à formação infantil nas suas intenções e direcionamento explicitamente educativos. Na verdade, nenhum acréscimo ou abertura de caminhos propiciaram com uma literatura definida por um mitemtismo desvigorado e por um caráter pedagógico pernicioso que quis intrometer na mente infantil noções heróicas de Pátria, estereótipos falsos, comportamentos modelares artificiais. Produziram textos enganosos, com ilusões e mitos que se pretendiam impor numa diretividade absoluta, ingênuas e inquestionável; projetaram uma visão do mundo fechado numa ordem ideológica repressiva que, em vez de abrir perspectivas ao público infantil através da estrutura ambígua da arte, provocando mudanças e revisões da realidade, cerceavam, castrando a individualidade das crianças.

Enquanto a arte moderna se repensa e se questiona ao nível da sua linguagem, reconhecendo que seus limites se bastam a si mesmos, na dimensão intransitiva do espaço interno da criação, a Literatura Infantil surge no Brasil, contraditoriamente. Por um lado, sendo confundida com pedagogismos pueris e exercitada por escritores como Bilac e Coelho Neto que se atribuem a função de pedagogos na relação da sua literatura com o público infantil e vêm no gênero não o compromisso primeiro da escrita com a arte, que deva proporcionar o deleite profundo ou bem estar interior — o que provavelmente se confundiria com

ociosidade inconveniente para as crianças; em lugar do prazer estético, a deformação da natureza artística da literatura, em detrimento da produção de textos mutilados pela prevalência da idéia da infantilidade ou infatilização da escrita, submetida à consciência pueril e precária, antes dos escritores que dão aqueles a que se destinariam os seus produtos imaturos, frutos da concepção artística equivocada e imbecilizada, que gera confusão do literário com o "infantil". Esse mesmo conceito da literatura infantil seria endossado e também exercitado por Vicente Guimarães (Vovô Felício), posteriormente.

A concepção do literário identificado a jogo, movido pela ludicidade do artista e dos recursos de expressão, alicerçou a criação de Monteiro Lobato, sustentando a exploração do mundo infantil, ou melhor, de questões infantis ou adultas segundo a percepção fantástica das crianças, impregnadas de suas vivências mirabolantes e aventuras extraordinárias; além disso, a produção literária de Lobato é portadora de ambigüidades linguísticas, que dotam a palavra de sentidos originais e múltiplos para a realidade, situando o leitor, adulto ou infantil, em um universo aberto ao novo. É nos textos lobatianos que vamos encontrar a arte presente na perspectiva moderna, que instaura novos horizontes para a linguagem, com a dissolvência de modelos prontos e de caminhos preestabelecidos e a ruptura com limites fixos de gênero literário puro; a consciência do texto perpassa criticamente a sua obra e quanto mais a sua escritura se volta sobre si mesma, distanciando-se da referencialidade com o exterior, para definir-se como construção metalingüística, mais ricas são as fontes de imaginário e mais lúdica a realidade ficcional. A auto-suficiência da realidade criada rompe com a continuidade da retratação convencional do mundo nas suas aparências, porque não é opção do escritor retomá-lo ao nível de relações de similaridade exterior através do que tudo é apreendido de forma simetricamente plana. O maior valor literário de Lobato, sem dúvida, está nos momentos em que mais crescem a distância e os cortes das personagens do sítio com a realidade imediata, ultrapassada pelas investidas aventureiras da infância, inseridas em brincadeiras, invenções e vivências absurdas, impulsionadas pela imaginação, onde repousa o senso do

maravilhoso. São momentos de grande rompimento com a concepção unilateral da realidade estabelecida pela organização social, que demarca limites entre o certo e o errado, o normal e o absurdo, o real e o irreal, o possível e o impossível. A complexidade da concepção individual, fornecida pelo imaginário, provê o mundo de novos sentidos relativizados, que permitem o impossível ser possível, o absurdo ser natural e irreal ser real no plano da criação. Nesse plano, definitivamente original e crítico, o discurso tradicional é reintegrado, de forma revitalizante, ao espaço lobatiano, em que as personagens antigas entram em circulação atualizadas no diálogo com as personagens do sítio do Pica-Pau. Não apenas personagens tradicionais são incorporadas à escritura de Lobato, mas também determinados autores como os fabulistas Esopo e La Fontaine na obra REINAÇÕES DE NARIZINHO num belo Jogo de intertextualidades, que reveêm e renovam valores dogmáticos e histórias de Carochinhas "emboloradas", assim definidas em uma passagem metalingüística da obra referida. No capítulo "Pena de Papagaio" o bandinho das personagens do sítio vai em passeio ao País das Fábulas, encontrando-se aí com aqueles dois fabulistas e vivenciando junto com eles as suas estórias de bichos falantes, recolocadas pela postura crítica do autor que as retoma numa reduplicação da fantasia, interpondo-se à das fábulas tradicionais a da sua própria escritura presente. A fantasia crítica da escritura moderna de Lobato, nesse momento, desarticula e desalienta o conceito tradicional do gênero literário infantil em função de causas moralizadoras, revirando ou invertendo, com imprevistos criativos, as estórias antigas enfadonhas, fazendo delas, em vez de simples paráfrases, novas versões. A participação de Emilia, como sempre, é a mais irreverente e reformadora, incitando os bichos a contrariarem aquele modo prescrito anteriormente no discurso evocado, e seguirem caminhos de maior abertura.

A absorção de outros textos pela escritura de Monteiro Lobato assume uma dimensão duplicadora da realidade imaginária, e, por isso, engendrada com o máximo de coerência interna, assegurada, também, pela habilidade narrativa do escritor, ao confirmar as "mentiras" da imaginação com notável realismo ficcional e desvestir o texto das inverossimilhanças da ficção tradicio-

nal. Tomemos, para questionamento dessas últimas colocações, a seguinte passagem em REINAÇÕES DE NARIZINHO:

"Esopo chegou e saudou cortesmente o fabulista francês. Depois fez festas às crianças. Vendo Emília, admirou-se.

- Oh, uma bonequinha também! Era o único ente que faltava nestas terras. É falante?

- É sim. Emília fala pelos cotovelos - respondeu Narizinho.

A admiração de Esopo foi grande, porque apesar de velho nunca tinha sabido de nenhuma boneca que falasse.

- É extraordinário! - disse ele. Bonecas vi muitas em Atenas, mas mudas. O mundo tem progredido, não resta dúvida.

Como te chamas, bonequinha?"

O livro memórias da Emília veio inovar o modelo memoriaístico tradicional, desestruturando as regras de composição do gênero, trazendo ao texto e ao leitor impactos criados pela substituição da história cronológica, grandiosa e célebre, por inesperados da infância de uma boneca assustadoramente imprevisível e original. O texto faz a troca também da narração de memórias circunspectas por aventuras e façanhas lúdicas, que invertem a ordem dos dados estruturais das memórias padronizadas e desautomatizam a expectativa do leitor, que é levado a reconstruir um mundo de dimensões poéticas, de horizontes inacabados, fundado por um tempo essencialmente mítico e uma forma ilimitada. O modelo padronizado e o memorialista seguidor de formas prontas são colocados em questão e rejeitados, sabendo-se que Emília, num desafio permanente com o Visconde de Sabugosa, direciona o registro das suas memórias pelos rumos da originalidade, da imprevisibilidade e do questionamento. Assim é que ela exige que o Visconde inicie a escrita retratando não um primeiro dado de significado histórico, mas a dificuldade imposta pela própria iniciação da escrita, que não se limita a um caminho único ou predeterminado, por isso, as suas dúvidas são confessadas com seis pontos de interrogação de que se compõe o primeiro capítulo. E assim a narrativa segue a duas vozes em confronto - a de Emília, responsável pelos caminhos no-

vos da escritura, e a de Visconde, conservador, que ela combate e nega.

Entre Olavo Bilac e Coelho Neto, que se situam de um lado, e Monteiro Lobato que se coloca opostamente a outro, encontramos, nos momentos preliminares da história da Literatura Infantil e Juvenil brasileira, Viriato Corrêa, interessando-nos, nesta oportunidade, a sua obra CAZUZA (escrita de dezembro de 1936 a junho de 1937, publicada em 1938). A consciência de Viriato Corrêa surge no seu texto prenhe de contradições que fazem chocar dois aspectos fundamentais, que provavelmente atestam a formação do autor, enraizada em valores tradicionalistas e em princípios morais rígidos em conflito com o despontar de novos valores, em consonância crítica com o mundo moderno. Esse conflito é subjacente à obra, alternando, como matéria da narração, a realidade lúdica das crianças no seu desfrutar gostoso da infância livre, apta a descobertas e vivências espontâneas, e traquinagens e a experiências despojadas de seriedade, em oposição à rigidez da vida adulta; essas duas realidades em atrito se debatem na consciência do autor, que, ora dá vasão ao mundo infantil, louvando a dimensão lúdica, que lhe é inerente, ora alia a sua responsabilidade de escritor para crianças à responsabilidade adulta, da família e da escola, com relação aos menores que recebem seus ensinamentos, para que sejam homens de bem, dignos, orientados com princípios morais, religiosos e cívicos, convenientes à formação de futuros e grandes patriotas. Fábulas e apólogos são apropriados pelo autor e passam do discurso do narrador às aulas dos professores, porta-vozes de verdades fixas, artificialmente imbricadas no texto. Sem nenhuma transformação crítica e inventiva no processo da escritura do escritor, aqueles textos são apenas colados e se constituem em artifícios que paralelamente seguem com a intenção moralizante e didática de quem os cola na sua história. Já desempenhando função contrária, nada pedagógica, aparece na obra a contadeira de histórias, na figura da vovô Candinha, que alegrara as crianças profundamente, atraindo-as de forma impressionante, porque ela representa um nivelamento com a realidade lúdica da infância, e, com as fantasias das suas histórias, incita a expansão de imagens do mundo interior dos pequenos ouvintes. Com as

estórias que ela lhes contava às vezes eles se relaxavam e dormiam uns encostados aos outros "a sonhar com os palácios do fundo do mar, com as fadas e as princesas maravilhosas". Alimentavam, depois, essas fantasias, nas suas brincadeiras, representando papéis de príncipes.

O perfil da escola é traçado na obra com feições rígidas, sizudas, estruturadas em noções de disciplina e autoritarismo às vezes absurdas e intolerantes. Em uma oportunidade, Cazuza entra em atrito com o seu professor, discordando da sua atitude descabida, quando, empatando com o amigo numa competição, é obrigado à divisão dos "bolos" que seriam atribuídos ao perdedor no teste da letra mais bonita. O menino reage com sensibilidade e senso crítico, mas não convence, porque naquela escola impetuante imperava mesmo era o autoritarismo ridículo institucionalizado.

O livro CAZUZA compõe-se das memórias do menino que foram escritas por um estranho autor, que é mencionado no contexto ficcional como um vizinho do narrador. Essa personagem desaparece e tem-se notícia, mais tarde, da sua morte em Pernambuco, depois de deixar os seus originais, para leitura, com este que já está a nos contar sobre o livro. De posse das memórias do Cazuza, cujo título original, proposto pelo verdadeiro autor que desaparece, seria "História Verdadeira de Um Menino de Escola", o narrador vai contando-as aos sobrinhos, que se deleitam com o texto lido sempre após o jantar. Os meninos participam da modificação do título, quando cobram o tio a leitura de pedaços do "livro do Cazuza". O narrador opta por apenas CAZUZA, considerando-o "mais curto" e "profundamente infantil". Nesses esclarecimentos e justificativas que o narrador dá aos leitores, vemos reforçada a intenção do autor Viriato Corrêa de realizar o gênero de histórias infantis, oscilando entre a exploração da ludicidade da infância e o compromisso adulto de formar a consciência e a conduta das crianças. Apesar de contar com interessantes elementos mágicos, o texto cedeu às intenções didáticas, não fugindo, assim, da conveniência de levar a criança a se ajustar a modelos adultos direcionados a moldar o comportamento infantil com o prejuízo do momento presente da infância predisposta a uma fantasia, que é sufocada a cada ato

adulto de severidade e repressão.

Vicente Guimarães deixou também na sua produção a figura do velho contador de estórias, na condição de Vovô Felício. Na obra *O MUNDO MÁGICO DE VOVÔ FELÍCIO*, por exemplo, ele aparece atendendo as curiosidades da netinha, repassando-lhe lendas, que deixam aparecer o sabor moralizante, o tom de ensinamento pelo mais velho, dono de verdades e de uma sabedoria absoluta. A condição do escritor novamente se confunde com a de um pedagogo, que busca fazer das histórias meio de formação.

Atendo-nos, com breves comentários, na obra *O MENINO MÁGICO* (1969), de Raquel de Queiroz, deparamo-nos com procedimentos bastante diferenciados daqueles que moveram Monteiro Lobato. Enquanto ele faz crescer a percepção da consciência do texto como realidade do imaginário, atando os seus nexos nos limites da linguagem, dando à escrita significados auto-suficientes e ajustando o leitor no terreno da inventividade, Raquel de Queiroz, o retira dos nexos íntimos do espaço do imaginário, denunciando as aventuras inventadas pelo Daniel, sua personagem mágica, como ilusões ou mentiras que o afastam da realidade familiar rotineira e repressora. A cada esforço do menino para fugir da realidade imediata pela imaginação, a escritora distancia realidade de irrealidade numa oposição marcada pelo truque da "reza forte" que o menino pronuncia de olhos fechados. Quando a personagem infantil verbaliza o seu faz-de-conta na tal reza, se avultam no texto incoerências geradoras de inverossimilhança; com isso, a autora desmetaforiza a realidade do imaginário, retirando-lhe os revertimentos lúdicos numa denúncia da ficção, o que revela inabilidade da técnica narrativa. Esse procedimento da autora fazer o menino transformar a realidade pela palavra, pronunciando, por exemplo: "Faz de conta que eu não estou aqui... / Te some cama, te some, quarto! / Faz de conta que eu estou voando entre as nuvens, / dentro do meu avião!", soa como falso, salientando nas imagens da fantasia do menino a sua irrealidade, o que se torna não apropriado e evidentemente enganoso e pueril.

Em meio a grande quantidade de obras infantis e juvenis produzidas no Brasil, sobretudo nestas últimas décadas, não é raro detectarmos um traço comum que delineia a preocupação re-

flexiva do escritor voltado para os seus recursos criadores e para o ato da criação. Essa tônica é depreendida na linguagem crítica do texto que se pensa como construção em movimento, da qual o leitor participa dinamicamente, inserido no processo vital da escritura com os seus segredos e os seus traçados inteiros.

Vemos dois caminhos básicos que a linguagem crítica segue na diretiva de amadurecimento da consciência do texto na produção atual da literatura infantil e juvenil brasileira. Trata-se da des-construção e, simultaneamente, a reconstrução de mitos, lendas, personagens de contextos exteriores ao texto (folklore, cinema, circo, teatro, quadrinhos, TV, literatura tradicional etc.), que, num nível de intertextualidade crítica, são incorporados pela escrita feita de camadas duplas que suportam colagens e paródias feitas com palavras e imagens. Dentro desse caráter intertextual temos obras, como:

O MÁGICO DESINVENTOR e O LADRÃO DE PALAVRAS, de Marco Túlio Costa; SACI PERERÉ DA MATA ESCURA, de Memélia de Carvalho; A SALAMANCA DO JARAU e A FLAUTA DE PAN, de Joel Rufino dos Santos; PEDRINHO PINTOR, de Ruth Rocha; UNI DUNI E TÉ, de Ângela Lago; ZUZA E ARQUIMEDES, FILÓ E MARIETA, AMENDOIM, A BRUXINHA ATRAPALHADA, A BRUXINHA ENCANTADORA e VIOLETA E ROXO, de Eva Fur-nari; CHAPEUZINHO AMARELO, de Chico Buarque; DRÁUZIO, de Lúcia Pimentel de Sampaio Góes; A HISTÓRIA DO LOBO, de Marco Antônio Carvalho; SAPOMORFOSE, de Cora Rónai; A FADA DESENCHANTADA, de Eliane Garmem; A BRUXINHA GERTRUDES, de Shirley Pimenta; O MONSTRINHO MEDONHENTO, de Mário Lado; O FANTÁSTICO MISTÉRIO DE FEIRINHA, de Pedro Bandeira; AS AVENTURAS DE PRÍNCIPE, O PRÍNCIPE SEM MEDO, de Reinaldo Valinho Álvares; VASSOURA DE BRUXA VIRA AVIÃO NA FLORESTA, de Elza César Sallouti; A BREVE HISTÓRIA DE ASDRÚBAL, O TERRÍVEL, de Elvira Vigna; A FADA QUE TINHA IDÉIAS, de Fernanda Lopes de Almeida; ANGÉLICA, de Lygia Bojunga Nunes.

Retomando, ainda, a literatura de bruxas, fadas e príncipes tradicionais, em paródias, sátiras e caricaturas, temos:

ONDE TEM BRUXA TEM FADA, de Bartolomeu Campos Queirós; HISTÓRIA MEIO AO CONTRÁRIO e ERA UMA VEZ UM TIRANO, de Ana Maria Machado; O REI DE QUASE TUDO, de Eliardo França; UXA ORA FADA ORA

BRUXA, ERVILINHA E O PRÍNCIPE, A FADA SEMPRE VIVA E A GALINHA
FADA, de Sylvia Orthoff; O REI QUE NÃO SABIA DE NADA, O REIZINHO MANDÃO, SAPO VIRA REI VIRA SAPO, O QUE OS OLHOS NÃO VÊEM e
PROCURANDO FIRME, de Ruth Rocha.

São interessantes determinados textos que tematizam questões semânticas, discutindo sentidos convencionais e ambigüidades da palavra; outros exploram efeitos sonoros, agrupando as palavras ludicamente, criando ritmos agradáveis com aliterações, paronomásias etc. Para ilustrar tais tendências podem ser lembradas as seguintes obras:

PALAVRAS PALAVRINHAS PALAVRÓES, de Ana Maria Machado; AS COISAS QUE A GENTE FALA e MARCELO, MARMELO, MARTELO, de Ruth Rocha; O COLEÇÃOADOR DE PALAVRAS, de Edith Dirdyk; A HISTÓRIA ENROSCADA, A HISTÓRIA ENGATADA e A HISTÓRIA AVACALHADA, de Sylvia Orthoff; BICHOS, BICHO! e O LIVRO DO TRAVA-LÍNGUA, de Ciça.

Alguns textos se organizaram também realçando a disposição alfabética das letras, como: PARE NO P DA POESIA, de Elza Beatriz; O BATALHÃO DAS LETRAS, de Mário Quintana; PALAVRAS, MUITAS PALAVRAS, de Ruth Rocha.

A título de registro de obras que tematizam o livro e a sua impressão, enquanto idéia e simples história, temos, respectivamente, EU, de Hildebrando Pontes Neto e MEMÓRIAS DE UMA GATINHA IMPRESSORA, de Ana Maria Bohrer. Ainda, A FLORESTA DAS PALAVRAS, de Virginía Schall e AS LETRAS FALANTES, de Orígenes Lessa. Obras que se voltam sobre si mesmas, durante o seu processo construtivo, questionando-se quanto estrutura e linguagem conscientes, de natureza metalingüística, têm surgido no Brasil, tanto ao nível da narrativa textual como imagística. Em termos de narrativa auto-reflexiva construída com desenhos, destacam-se obras como: CHIQUITA BACANA, de Ângela Lago e QUER BRINCAR?, de Eva Furnari. Já a construção através da palavra no contexto da metalinguagem se manifesta em textos como estes:

UM MENINO E UMA MENINA, PAPEL DE CARTA PAPEL DE EMBRULHO, de Flávio de Souza; CADA PONTO AUMENTA UM CONTO, de Ciça Fittipaldi; PRA QUE SERVE?, de Ruth Rocha; BARCO BRANCO EM MAR AZUL, de Werner Zottz; O DICIONÁRIO DE SERAFINA, de Cristina Porto; O TRAÇO E A TRAÇA, de Roseana Murray; UM HOMEM NO SÔTÃO, de Ri-

cardo Azevedo; BENTO-QUE-BENTO-É-O-FRADE e HISTÓRIA MEIO AO CONTRÁRIO, de Ana Maria Machado; A TROCA E A TAREFA (conto da obra TCHAU) e A BOLSA AMARELA, de Lygia Bojunga Nunes; O LIVRO DA BERENICE, SANGUE FRESCO e O CANECO DE PRATA, de João Carlos Marinho Silva.

A produção de Ziraldo e Bartolomeu Campos Queirós merece análise específica, já que a metalinguagem é uma constante que amarra a maioria das obras dos dois artistas, respondendo por unidade admirável, do que se retira a lúcida concepção criadora de ambos e a consciência crítica do texto, que sobressalta sempre, presidindo à realização lúdica e madura da obra literária feita com finalidades de jogo e, automaticamente, estéticas. Quando esses dois artistas e outros mais que vão fazendo o corpo da literatura no Brasil ampliar-se, desinteressados de adequar categoricamente o que criam a este ou apenas àquele público (no caso, o infantil), acabam realizando uma literatura adulta na sua concepção, isto é, nas bases de sua construção como trabalho de arte, como linguagem estética, que elimina distância entre literatura infantil e não infantil.

(Este texto constitui matéria de pesquisa que retomará as obras registradas para análise mais aprofundada).