

A NARRATIVA DE *O GATO MALHADO E A ANDORINHA SINHÁ*: uma história de amor de Jorge Amado: fiando e desfiando a literatura infantil

Alexandra Angela FAGUNDES
Jardel Francisco CINTRA
Thaíla de Sousa ORLANDO
Profa. Dra. Monica de Oliveira FALEIROS

Resumo: No conjunto das obras de Jorge Amado, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*: uma história de amor (1979), distingue-se, a princípio, pelo seu caráter de narrativa infantil. Trata-se de uma história de amor entre um gato e uma andorinha, que se desenvolve durante as quatro estações de um ano. Apesar de tratar-se de uma obra destinada ao público infantil, existe nela uma visível complexidade na elaboração de seu discurso e, devido à sua constituição, difere das demais obras publicadas do autor. Além disso, nessa obra, percebe-se confluências e traços da fábula, do mito, do conto de fadas e do conto maravilhoso. Assim, nosso objetivo é apresentar uma leitura por meio da qual se evidenciem suas características de gêneros, a partir das categorias narrativas, de seu caráter metalinguístico, e de como sua temática, a fim de confrontá-la com as típicas narrativas infantis; além de apresentar o autor e refletir como essa obra se insere no contexto de sua produção. Para tal, utilizamos como metodologia uma pesquisa de cunho bibliográfico, em que nos baseamos nos estudos de Coelho (2000), (2003) e Cunha (2006), a respeito da literatura infantil e os estudos de Reis e Lopes (2002) a respeito das categorias narrativas.

Palavras-chave: Jorge Amado; narrativa infantil; categorias narrativas.

Abstract: In Jorge Amado's body of work, *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá*: a love story (1979), distinguishes, at first, by its character of infant narrative. It is a love story between a cat and a swallow that develops during the four seasons of a year. Despite being treated as a work for the infant public, there is a visible complexity in its speech preparation and, due to its constitution, offers from the other works published by the author. Besides in this work we realize confluences and traces of fable, of myth, of fairytale and of the wonderful story. Therefore, our aim is to present a reading whereby are in evidence their characteristics of genres, from the narrative categories, of its metalinguistic character, and as its central theme in order to confront it with the typical infant narrative; beyond to present the author and reflect how this work inserts in the context of its production. For such was used as a methodology a research bibliography impress, where we rely in Coelho (2000), (2003) and Cunha (2006) studies, about infant literature and Reis e Lopes (2002) studies, about narrative categories.

Key words: Jorge Amado; infant narrative; narrative categories.

Introdução

O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor (1979) é uma obra que Jorge Amado escreveu para presentear seu filho João Jorge, em seu primeiro aniversário, sem intenções iniciais de publicação. A obra só foi conhecida por João Jorge

quando ele já estava adulto. Ao encontrá-la entre guardados, e, após lê-la, decidiu datilografá-la e procurar o artista plástico Carybé para ilustrar as folhas. Somente depois desse trabalho pronto é que Jorge Amado mudou de ideia e decidiu publicá-la.

O enredo dessa narrativa envolve uma história de amor impossível vivida, ao longo das estações do ano, por dois seres de espécies diferentes, um gato e uma andorinha.

A epígrafe utilizada pelo autor, de origem popular, nos faz lembrar o que Candido (1992) comenta sobre a obra de Jorge Amado: que penetra na poesia do povo, transformando-a em criação própria. Embora seja uma obra única no conjunto da produção do autor, por seu caráter infantil, apresenta ainda outras confluências com as temáticas típicas de sua obra, como o problema das relações humanas, sobretudo quando existem diferenças sociais – ou de espécies, na narrativa referida. Além disso, não se pode deixar de mencionar a poeticidade no tratamento da temática amorosa que aqui se constroi em forma de fábula/narrativa de fadas – uma história de *Romeu e Julieta*.

O interesse pelo tema deste trabalho surgiu a partir da leitura dessa obra que, se em um primeiro momento nos pareceu infantil, após uma leitura mais atenta, nos inquietou, uma vez que mostrou-se bastante diferente das típicas narrativas infantis.

Desse modo, o presente trabalho tem como objetivo apresentar uma leitura da obra *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor* (1979), de Jorge Amado, no que diz respeito aos traços presentes no texto, semelhantes ora à fábula, ora ao mito, ora ao maravilhoso, ao conto de fadas, e à sua constituição enquanto obra literária infantil.

Para a realização deste trabalho, utilizamos como metodologia uma pesquisa bibliográfica a respeito de estudos sobre Jorge Amado, reflexões sobre a fábula, o mito, o maravilhoso, os contos de fadas, e sobre a literatura infantil.

Este trabalho constitui-se de três partes: na primeira parte, discutimos sobre a vida e obra do autor, assim como sobre o seu estilo e sua importância no cenário literário brasileiro. Logo após, apresentamos aspectos teóricos a partir dos quais embasamos nossas reflexões, como os estudos de Rosenfeld (2000) sobre os gêneros, de Coelho (2000) e (2003) e Cunha (2006) sobre a literatura infantil, como também as reflexões de Meireles (1979), abordando a constituição da literatura infantil, e dos gêneros adjacentes, as principais características da fábula, do mito e dos contos de fadas e dos contos maravilhosos. Após essa exposição, partimos para uma investigação sobre o *corpus*, a partir de como categorias narrativas de enredo, personagem, tempo, espaço e narrador normalmente se caracterizam nos textos infantis e as características que assumem no texto de Jorge Amado, o que possibilitou verificar suas relações com as típicas narrativas infantis.

1 Jorge Amado

Para Bosi (1994), as décadas de 30 e de 40 vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais, entre elas, foi que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas, nem com regressões literárias ao inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo em que se vive. Essa compreensão viril dos velhos e novos problemas estaria reservada aos escritores que amadureceram depois de 1930. É importante reconhecer o surgimento deste novo sistema cultural, que não resultava em cortar as linhas que articulavam a essa literatura com o modernismo, mas sim ver novas configurações históricas a exigirem novas experiências artísticas.

Entre 1930 e 1945, o panorama literário apresentava, em primeiro plano, a ficção regionalista, o ensaísmo social e o aprofundamento da lírica moderna no seu ritmo oscilante entre o fechamento e a abertura do eu à sociedade e à natureza. Pode-se dizer que o problema do engajamento, qualquer que fosse o valor tomado como absoluto pelo intelectual participante, foi a tônica dos romancistas que chegaram à idade adulta neste período.

Houve, sobretudo, uma ruptura com certa psicologia convencional que mascarava a relação do ficcionista com o mundo e com seu próprio eu. O modernismo e, num plano histórico mais geral, os abalos que sofreu a vida brasileira em torno de 1930 (a crise cafeeira, a revolução, o acelerado declínio do nordeste, as fendas nas estruturas locais) condicionaram novos estilos ficcionais marcados pela rudeza, pela captação direta dos fatos, enfim por uma retomada do naturalismo, bastante funcional no plano da narração-documento que então prevaleceria.

Segundo Picchio (2004), o novo compromisso dos anos 1930 elege, sobretudo, a prosa: de um lado, o social e regionalista, de outro, introspectiva e urbana. Com isso todos os narradores de 1930 são modernistas, no sentido de que, por trás de seu expressionismo verbal, do diálogo ou do monólogo dos seus personagens rústicos, da invenção verbal ou do corte das cenas, se sente a lição de Mário e de Oswald, mas também de todos os poetas e ensaístas que de 1920 a 1930 conteram a barreira a separar o discurso escrito do falado, mesclando níveis cronológicos e estilísticos, revolucionando estruturas sintáticas, destruindo convenções retóricas.

Ainda de acordo com Picchio (2004), o romance do nordeste teve como estímulo imediato a lição de Gilberto Freire e o manifesto regionalista expresso pelo congresso de Recife de 1926, embora publicado só em 1952. É daí que parte a nova geração

de ficcionalistas nordestinos, atrás dos quais se encontram, porém, toda literatura do Norte. Foi graças a Gilberto Freire e a sua “escola”, que o Nordeste volta a ser nos anos de 1930 e 1940 o segundo pólo da dialética cultural brasileira. Podemos citar os escritores José A.Almeida, Rachel de Queirós, José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Jorge Amado.

Podemos destacar, que a prosa de ficção de Jorge Amado, que era encaminhada para o “realismo bruto”, sendo que beneficiando-se amplamente da “descida” à linguagem oral, aos brasileirismos e regionalismos léxicos e sintáticos, que a prosa modernista tinha preparado.

Jorge Amado fez parte dessa segunda geração do modernismo, momento em que os escritores focalizavam a realidade regional do país por meio de uma prosa cuja preocupação com o homem do nordeste, incluindo a sua vida precária, entre outros problemas impostos pelas condições climáticas da região e pela submissão dos trabalhadores em relação aos proprietários de terras, encontra-se em uma perspectiva privilegiada. Temos também com o surgimento do regionalismo, a presença de temas que retratam a decadência dos engenhos, as terras do cacau no sul da Bahia, as regiões de cana-de-açúcar, a vida sofrida do povo nordestino, de muita miséria e fome, as constantes secas, a mão-de-obra barata e o agravamento das desigualdades sociais.

Era um cronista de tensão mínima, isto é, tendência em que o conflito configura-se em termos de oposição verbal, sentimental, quando muito, pois as personagens não se destacam visceralmente da estrutura e da paisagem que as condicionam. Jorge Amado soube esboçar largos painéis coloridos e facilmente comunicáveis que lhe franqueariam um grande e nunca desmentido êxito junto ao público. Também era um romancista voltado para os marginais, os pescadores e os marinheiros de sua terra que lhe interessam enquanto exemplos de atitudes “vitais”: românticas e sensuais.

A rigor, não caminhou além dessa colagem psicológica a ideologia do festejado escritor baiano. Nem a sua poética, que passou intacta pelo realismo crítico e pelas demais experiências da prosa moderna, ancorada como estava em um modelo oral convencional de narração regionalista.

De acordo com Bosi (1994), Jorge Amado de Faria nasceu em Ferradas, município de Itabuna na Bahia em 1912. Era filho de um comerciante sergipano que chegou a proprietário de terras na região do cacau do sul da Bahia. Fez o curso primário em Ilhéus e o secundário com os jesuítas em Salvador e no Rio. Na capital baiana, levou vida de jornalista boêmio nos fins da década de 20. O Modernismo encontrava então, na Bahia, os primeiros ecos e as primeiras oposições.

Indo para o Rio, em 30, para fazer Direito, conheceu alguns escritores jovens como: Otávio de Faria, Santiago Dantas, Augusto Frederico Schmidt que o animam a publicar *O País do Carnaval* (1931). Em 32, em parte por influência de Raquel de Queirós, aproxima-se da militância esquerdista. Viaja repetidas vezes pelo interior da Bahia e de Sergipe e procura transpor os casos que vê e ouve para uma série de romances populistas: *Cacau* (1933), que se passa na zona de Ilhéus, e o ciclo dos romances urbanos de Salvador: *Suor* (1934), *Jubiabá* (1935), *Mar Morto* (1936), *Capitães da Areia* (1937). Nos anos da Segunda Guerra faz literatura de propaganda política e envolve-se na oposição ao Estado Novo, sendo preso em 1942. Logo após, fora da prisão, passa algum tempo na Bahia onde retoma literalmente cenas e tipos de *Cacau* (1933), em *Terras do Sem Fim* (1942) e *São Jorge dos Ilhéus* (1944). Eleito deputado em 1946, resolve exilar-se quando do fechamento deste.

Voltando ao Brasil, traz escritas obras abertamente partidárias, *O Mundo da Paz* (1951), *Os Subterrâneos da Liberdade* (1952). Instala-se, por algum tempo, no Rio, sendo que a partir de 1958, volta a escrever seguidamente romances e novelas de ambientação regional, já agora em linguagem menos polêmica e mais estilizada.

Nos romances de Jorge Amado, são exemplificados todos os problemas da luta de classes de um país ainda subpolitizado, em que o ideal de liberdade perseguido pelas personagens é visto como integração numa comunidade que se liberta nas práticas folclórico-religiosas. Para Bosi (1994), o autor possui uma grande simpatia pelos humildes, pelos pretos, vistos no ambiente da Bahia pitoresca, em que a intenção realista se vale de uma visão romântica das oposições sociais no qual o documento é sempre lido passionadamente e inserido na estrutura narrativa com uma precisa função poética.

Com os anos, a polêmica e o ódio de classes se atenuam, Jorge Amado desenvolve em si uma tendência à tolerância, à pacífica convivência e a aceitação dos outros, que é própria da sua gente baiana. A sua literatura é participante, programaticamente comprometida, em que realismo e romantismo, humanitarismo e denúncia, fundem-se a serviço de uma ideia.

Conforme Candido (1992), Jorge Amado é um autor que está entre a prosa e a poesia, sendo que se a sua obra é um movimento dialético entre o documento e a poesia, sua forma é uma confluência desta e da prosa, que é um lugar em que se coloca, a igual distância de ambas, armado com a realidade de uma e o mistério da outra.

Os livros de Jorge Amado penetram na poesia do povo, transformando-a em criação própria, trazendo o proletário e o trabalhador rural, o negro e o branco para a sua experiência artística e humana. O autor é considerado o maior romancista do amor, força de

carne e de sangue que arrasta seus personagens para um extraordinário clima lírico, sendo que a sua maneira de tratar as personagens é poética, ela é que supre o que lhe falta em penetração psicológica.

De acordo com Candido (1992), uma evidência de que os críticos se esquecem frequentemente é que a análise psicológica não é a única via de conhecimento do homem. Nutridos pela tendência analítica do romance personalista, somos levados a desconhecer os outros processos de revelação de uma personalidade.

Da mesma forma dos primitivos, Jorge Amado é concreto. Os dramas vividos pelos seus personagens nunca se resolvem numa teia abstrata de considerações, mas se definem sempre por um sistema de relações concretas com o mundo exterior, com os elementos.

2 A literatura infantil e os gêneros literários

De acordo com Rosenfeld (2004), a classificação de obras literárias segundo gêneros têm a sua raiz na *República*, de Platão. Ainda de acordo com Rosenfeld (2004), no terceiro livro, Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas:

O primeiro é inteiramente imitação. O poeta como que desaparece, deixando falar, em vez dele, personagens. Isso ocorre na tragédia e na comédia. O segundo tipo é um simples relato do poeta, isso encontramos principalmente nos ditirambos. (ROSENFELD, 2004, p.15)

Neste último trecho, parece que Platão se refere ao que nos dias atuais chamamos de gênero lírico, embora essa coincidência não seja exata. Para Rosenfeld (2004), por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência, inabalada. Evidentemente ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica e estabelece um esquema a que a realidade literária, que é multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, para o autor, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.

Em meio a diversas obras literárias podemos atribuir a cada uma, um desses gêneros. Assim pertencerá à lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não

aparecer personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central nele exprimir seu próprio estado de alma. Já da épica, fará parte, toda obra de extensão maior, na qual um narrador apresentará personagens envolvidos em situações e eventos. Por fim, pertencerá à dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. Rosenfeld (2004) comenta também sobre os gêneros:

Descrevendo-se os três gêneros e atribuindo-se os traços estilísticos essenciais, isto é, à dramática os traços dramáticos, à épica os traços épicos e à lírica os traços líricos, chega-se à constituição de tipos ideais, puros, como tais inexistentes, visto neste caso não se tomarem em conta as variações empíricas e a influência de tendências históricas na obras individuais que nunca são inteiramente “puras”. Esses tipos ideais de modo nenhum representam critérios de valor.(ROSENFELD, 2004, p.21)

Diante de diversas obras, dentro dos três gêneros já citados, deparamo-nos com outros diversos gêneros. Para Coelho (2003), há uma multiplicidade de formas narrativas que vêm, desde a origem dos tempos, e que (na ausência de uma classificação teórica não-polêmica ou definitiva), consideramos também como pertencentes à grande área do gênero ficção, que pode ser entendido como uma forma derivada do gênero épico e que definimos como formas simples, especificamente entre essas formas a autora inclui à literatura infantil, o conto maravilhoso, o mito, a fábula, o conto de fadas, consideradas, pela perspectiva da estudiosa, como formas simples.

2.1 Algumas considerações sobre a literatura infantil

Antes de se perpetuar como literatura infantil, as histórias consideradas infantis pertenciam à literatura popular, nascidas no domínio do mito, da lenda e do maravilhoso. De acordo com Coelho (2000), todas as histórias que se transformaram nos clássicos da literatura infantil nasceram do popular ou em meio culto, tornando-se conhecidos por meio de adaptações.

Até então, todas essas histórias eram difundidas pela oralidade e assim se perpetuaram durante muito tempo, sem nenhum registro escrito efetivo. A literatura infantil só se consolidou no século XVII, ano de 1697, na França, quando o erudito e acadêmico Charles Perrault, uma figura importante nos meios intelectuais franceses, autor de vários livros para adultos, publicou *Contos da Mamãe Gansa*, com as histórias da *A Bela Adormecida no Bosque*, *Chapeuzinho Vermelho*, *O Barba Azul*, *O Gato de Botas*, *As Fadas*, *Cinderela* ou *A Gata Borralheira*, *Henrique do Topete* e *O Pequeno Polegar*.

De acordo com Abramovich (2006), os contos de Perrault são histórias recolhidas junto ao povo, mantendo o que tivessem de cruel, de moral própria e de poético, reunidas em um único volume destinado às crianças. Segundo Lajolo e Zilberman (2006), esse livro possuía o título original de *Histórias ou narrativas do tempo passado com moralidades*, cuja autoria Charles Perrault atribuiu ao seu filho, o adolescente Pierre Darmancourt. Ainda para as autoras, Perrault não foi responsável apenas pelo primeiro registro escrito da literatura infantil, mas também por ter provocado uma preferência inaudita pelo conto de fadas, literarizando uma produção que até aquele momento era de natureza popular e de circulação oral.

Se a Literatura Infantil nasceu com Charles Perrault, foi com os Irmãos Grimm que ela se constituiu definitivamente com início de sua expansão pela Europa e pelas Américas. Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, os irmãos Grimm, iniciadores da filologia germânica, segundo Abramovich (2006), viajaram por toda a Alemanha conversando com o povo, levantando suas lendas e linguagem, recolhendo um farto material oral, sem intenção inicial de escrever para crianças. Para Coelho (2003), em meio à imensa massa de textos que lhes servia para os estudos linguísticos, os Grimm foram descobrindo o fantástico acervo de narrativas maravilhosas, que, selecionadas entre as centenas registradas pela memória do povo, acabaram por formar a coletânea conhecida como *Literatura Clássica Infantil*. Entre 1812 e 1822, contos como *A Bela Adormecida*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *Chapeuzinho Vermelho*, *A Gata Borralheira*, *O Ganso de Ouro*, *Os Sete Corvos*, *Os Músicos de Bremen*, *A Guardadora de Gansos*, *Joãozinho e Maria*, *O Pequeno Polegar* e tantos outros foram publicados avulsamente, só depois é que esses contos foram editados e reunidos no volume *Contos de Fadas para Crianças e Adultos*.

Para Coelho (2003), o acervo da Literatura Infantil Clássica se completou décadas depois dos Grimm com a produção do dinamarquês Hans Christian Andersen, no século XIX, início do Romantismo. Os contos de Andersen estão sintonizados com os ideais românticos de exaltação da sensibilidade, da fé cristã, dos valores populares, dos ideais de fraternidade e da generosidade humana, mesmo tratando da realidade cotidiana, na qual impera a injustiça social e o egoísmo. Os mais conhecidos são *O Patinho Feio*, *Os Sapatinhos Vermelhos*, *O Soldadinho de Chumbo*, *A Pequena Vendedora de Fósforos*, *Os Cisnes Selvagens*, *A Roupa Nova do Imperador*, *Nicolau Grande e Nicolau Pequeno* e *João e Maria*. A autora afirma que Andersen passou à história como a primeira voz autenticamente “romântica” a contar histórias para as crianças e a sugerir-lhes padrões de comportamento a serem adotados pela nova sociedade que naquele momento se organizava.

Iniciada a legitimação da literatura infantil, começou-se a suscitar muitas discussões, levando ao questionamento sobre se pertence realmente à arte literária ou não, devido à especificidade de seu público. Para Meireles (1979), ao considerar os vastos aspectos da literatura, pode-se dizer que tanto a literatura geral quanto a infantil são, na verdade, uma literatura só.

Para a autora, mais do que uma literatura infantil, existem livros para crianças e, classificá-los dentro da literatura geral é tarefa árdua, pois muitos deles não possuem atributos literários, a não ser o de estarem escritos. É preciso compreender que nem todo livro destinado à criança pertence ao âmbito da literatura infantil, assim como os livros escritos e editados, em geral, não pertencem à literatura.

A grande dificuldade da literatura infantil está em delimitá-la. Pode-se pensar que uma questão de estilo seria o suficiente para caracterizá-la, como sendo livros simples e fáceis, ao alcance das crianças.

[...] nunca é demais frisar o peso circunstancial que o adjunto INFANTIL traz para a expressão literatura infantil. Ele define a destinação da obra, essa destinação, no entanto, não pode interferir no literário do texto. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2006, p. 11).

Para Lajolo e Zilberman (2006), as relações da literatura infantil com a não-infantil são tão marcadas quanto sutis. Ao pensar em legitimação, é muito presente a marginalização da infantil, encarada, muitas vezes, como uma produção cultural inferior, como se a menoridade do público a contagiasse. Contudo, a frequência com que autores da literatura não-infantil têm-se dedicado a escrever para crianças tem sido muito significativa, principalmente por somar à progressiva importância que a produção literária infantil tem assumido em termos de mercado, devido à sua ligação com a escola e a oportunidade para a profissionalização do escritor.

A literatura infantil contemporânea desenvolve uma luta no intuito de desenvolver a abertura de um espaço próprio para conseguir se impor em termos mercadológicos. De acordo com Khéde (1986), deve-se analisar na intensa produção quais textos são verdadeiramente literários e quais transformam as características do gênero em cacoetes, no intuito de atingir um público cada vez maior, ludibriado pelas técnicas modernas, que encobrem através da nova aparência um discurso autoritário, preconceituoso e moralista:

Se voltarmos à questão dos gêneros perceberemos que no caso da literatura infanto-juvenil o problema é complexo ainda por implicar o surgimento de uma produção

que se quer literária embora necessite, a todo momento, de se estabelecer limites entre a cultura de massa e o folclore; entre o mito e o místico. Gênero que se articula na dinâmica de um novo público e de novas formas de linguagem. E que também enfrenta inúmeros desníveis no relacionamento emissor-receptor. (KHÉDE, p. 11, 1986).

Segundo Meireles (1979), para classificar os livros que pertencem à literatura infantil, geralmente classificados pelo critério da opinião dos adultos, dever-se-ia, na verdade, submetê-los à apreciação da criança, que, como pessoa mais interessada nessa leitura, manifestaria sua preferência e satisfação, ou não.

São as crianças, na verdade, que o delimitam, com a sua preferência. Costuma-se classificar como Literatura Infantil o que para elas se escreve. Seria mais acertado, talvez, assim classificar o que elas lêem com utilidade e prazer. Não haveria, pois, uma Literatura Infantil *a priori*, mas *a posteriori*. (MEIRELES, 1979, p. 19).

Os livros que hoje constituem a “biblioteca clássica” das crianças, foram, na verdade, livros selecionados por elas. Muitos desses livros não visavam esse público como alvo, nem dispunham de recursos visuais e tipográficos atrativos, como as ilustrações, por exemplo. Foi sua história que as seduziu e revelou sua preferência e aprovação, contudo, isso não significa que não seja necessário escrever para a infância, já que são muitos os títulos que atingiram o êxito pretendido.

Para Coelho (2000), apesar das profundas discordâncias entre teóricos, no que diz respeito aos gêneros literários, a literatura infantil seria um subgênero ou forma básica do gênero ficção, que abrange toda e qualquer prosa narrativa literária. Por se destinar a um leitor especial, a seres em formação que estão passando por um processo de aprendizado, o caráter pedagógico é inerente à literatura infantil. Existe nela a necessidade de enfatizar o caráter lúdico, já que, o que não divertir, emocionar ou interessar esse leitor, também não poderá transmitir nenhuma experiência duradoura ou fecunda.

Se a infância é um período de aprendizagem, [...] toda mensagem que se destina a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma vocação pedagógica. A literatura infantil é também ela necessariamente pedagógica, no sentido amplo do termo, [...] (SORIANO *apud* COELHO, 2000, p. 31).

Coelho (2000) defende que a literatura infantil é, antes de tudo, literatura, é arte; sua natureza é essencialmente a mesma da literatura dos adultos, porém o que as diferencia é o seu leitor, ou seja, a criança.

Compreende-se, pois, que essas duas atitudes polares (literária e pedagógica) não são gratuitas. Resultam da indissolubilidade que existe entre a intenção artística e a intenção educativa incorporadas nas próprias raízes da literatura infantil. (COELHO, 2000, p.48).

De modo geral, o livro infantil é invenção e intenção do adulto, a partir dele, como afirma Meireles (1979), transmitem-se pontos de vista que se considera úteis à formação de seus leitores, utilizando linguagem e estilo que o adulto considera adequados à compreensão e ao gosto de seu público. Segundo Khéde (1986), não sendo cultura de massa, a literatura infantil é característica no sentido de que seu produtor é um adulto que deseja chegar ao nível da criança, o que é impossível, obviamente, pois isso implicaria desfazer-se de seu *status* de adulto.

Para Cunha (2006), as obras feitas ou não para crianças possuem determinadas características importantes para conseguir agradar o espírito infantil, sem que haja a facilitação e a redução artística. Uma delas é o que a diferencia da obra para os adultos: a complexidade de concepção, uma vez que será mais simples em seus recursos, mas não será menos valiosa, já que há obras para adultos consideradas como simples, que são obras-primas. Na literatura infantil, a simplicidade de concepção deve criar também a simplicidade de linguagem, sem gerar pueridade na obra.

Segundo Cunha (2006), o autor que usa pueridade, visando apenas ser entendido pela infância, esquece-se de que a criança pode não usar determinadas construções linguísticas, mas é capaz de compreendê-las.

Ainda para a estudiosa, o estilo pueril não se justifica, pois ao desenvolver suas habilidades de leitura, a criança precisa de livros que estão de acordo com o seu adiantamento, mas também de outros um pouco mais avançados, já que a dose progressiva de dificuldades é que fará com que a criança desenvolva essa atividade educativa. Outro aspecto dessa pueridade é o tom moralizador, Cunha (2006) afirma que muitas vezes o autor acha a criança incapaz de chegar às suas conclusões, e como uma espécie de citação de comportamento, aplica um ensinamento moral o que leva à perda de um dos componentes distintivos e mais importantes da atividade artística, o comportamento lúdico.

Para Cunha (2006), as obras otimistas, que revelam o gosto pela vida, a alegria e o humor, parecem completamente ao agrado das crianças, sobretudo das menores. Além disso, a estudiosa ainda aponta que a narrativa para as crianças não dispensa o dramatismo, a movimentação. Por ser naturalmente irrequieta, seria incapaz de uma atenção demorada, interessando-a mais os livros em que a todo o momento aparecem fatos novos e interessantes,

cheios de peripécias e situações imprevistas, o que movimentaria seu espírito infantil. Cunha (2006) afirma que o dinamismo da história não se cria apenas com o movimento físico ou com a ação das personagens, mas através de uma técnica narrativa que crie essa movimentação, de modo que terá mais sucesso entre as crianças o autor que evitar descrições e digressões longas.

Como Coelho (2000) envolve à literatura infantil, a fábula, o mito, os contos de fadas e os contos maravilhosos como sendo essas formas simples daquela, passamos agora à apresentação desses, das suas características de constituições, já que, além disso, há, em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*, traços dessas formas ao longo da narrativa.

2.2 Fábula

De acordo com Moisés (2004), a fábula é uma narrativa curta que terá sempre uma moral implícita ou explícita, geralmente protagonizada por animais irracionais, com características próprias, mas que faz referência ao comportamento humano.

Quanto à sua origem, alguns estudiosos afirmam que a fábula começou a circular na Grécia, já outros afirmam que foi na Índia, embora exista estudos que comprovam a veiculação de narrativas com animais antropomorfizados, ou seja, com formas humanas, no século XVIII a. C. Esse tipo de narrativa foi cultivada na antiguidade clássica por Esopo, escravo grego do século VI a. C. e por Fedro, escritor latino do século I da era Cristã e, após a renascença, destacou-se La Fontaine entre 1668 e 1694.

Segundo Coelho (2000), a peculiaridade que distingue a fábula das demais espécies metafóricas ou simbólicas é a presença do animal, colocado em uma situação humana e exemplar. Esses personagens são sempre símbolos, que representam algo em um contexto universal, e que expressam o homem e suas relações com o espaço em que vive ou com os fenômenos que ultrapassam sua capacidade de compreensão e é devido a isso que a fábula passou a ser definida como uma história de animais que representam o homem com finalidade de ensinar uma moralidade.

Em relação à estruturação dos temas e figuras da fábula, existem diferenças culturalmente determinadas de um povo para outro. Porém, seu modo de funcionamento permite que sejam vistas como participante de uma mesma espécie discursiva. Devido à diversidade de textos que são nomeados como fábula, Dezotti (2003) a define como um ato de fala que se realiza por meio de uma narrativa.

Na fábula, o narrar está a serviço dos mais variados atos de fala: mostrar, censurar, recomendar, aconselhar, exortar, etc. Essa característica formal, muito simples, aliás, pode ser uma explicação para a popularidade e a resistência desse gênero através dos tempos. (DEZOTTI, 2003, p. 22)

Segundo Dezotti (2003), dizer uma narrativa é um ato linguístico para o qual todo falante tem competência, porém, para usar uma narrativa como fábula é necessário configurar esse texto como um discurso alegórico, ou seja, fazer com que haja outro significado agregado ao seu contexto de enunciação. Nesse sentido, Kothe (1986) afirma que a fábula é uma forma de alegoria, uma alegoria desenvolvida, pois através de elementos concretos é que se procura expressar uma ideia abstrata.

Ainda para Dezotti (2003), essa veiculação de outro significado pelo o texto, ou seja, o discurso alegórico, não obriga o ouvinte a apenas compreender mas também a interpretar a narrativa, de modo que busque pontos de contato significativos com a situação discursiva que motivou sua enunciação. A interpretação pode ser realizada pelo próprio enunciador da fábula, quando uma moral para a narrativa, porém, há textos desse gênero sem moral, de modo que cabe ao ouvinte interpretá-lo a partir de indícios textuais ou situacionais. Para Lima (1984), não é necessário que a moral se encontre antes ou depois da história, ela pode se disseminar pelo discurso da história, dando a impressão superficial de que não há moral.

De acordo com Lima (1984), muitos estudiosos sobre a fábula só vêem nela história e moral. A palavra “moral” corresponde à palavra “ensina”, que serve como predicado da frase metalinguística como, por exemplo, “A fábula ensina...”, ou ainda expressa pela palavra “moral” seguida de dois pontos. Segundo o estudioso, o discurso metalinguístico introduz a moral da fábula, e não lê-lo é deixar incompleta a tarefa de análise do discurso pelo qual o texto da fábula se atualiza. Para Dezotti (2003, p. 24),

Decodificando-se o texto metalinguístico, “a fábula mostra”, descobre-se a verdadeira estrutura enunciativa da fábula. [...] a palavra *fábula* contém em seu étimo a sua condição de enunciado, e, conseqüentemente, traz pressuposta a existência de um locutor que enuncia. Vemos, pois, que a estrutura sintática do enunciado metalinguístico camufla sua estrutura semântica: quem de fato mostra é o locutor, que se serve de uma narrativa como instrumento de demonstração. Por implicação, recupera-se também o alucutário, pois, toda a enunciação visa a um destinatário.

A leitura integral de uma fábula mostrará, ao longo dela, a disseminação de um processo que pode ser chamado de tematização, que ocorre ao longo da história e também na

moral. Na moral, a tematização será mais abstrata, podendo-se dizer que é um discurso não-figurativo. Já, na história, a tematização é mais concreta, e se dá por meio de um discurso figurativo.

2.3 O mito

Segundo Campbell (2008), os mitos humanos têm florescido em todas as épocas, sob todas as circunstâncias e em todo o mundo habitado. Sua origem perde-se no princípio dos tempos e, para Coelho (2000), a ele estão ligados os fenômenos inaugurais, como a criação do mundo e do homem, a geologia dos deuses, a explicação das forças da natureza, de modo que falam de deuses, duendes, heróis fabulosos ou de situações em que o sobrenatural domina. Nesse sentido, Moisés (2004) diz que para a consciência mítica, o existir processava-se em obediência a seres divinos ou semidivinos, detentores de poderes e que, devido a isso, regiam o curso dos eventos cósmicos e humanos.

Percorrendo a história da humanidade, verifica-se que o mito e a história caminham juntos e, em última análise, um explica o outro: o *mito* (construído pela imaginação, pela intuição do homem) responde pela zona obscura e enigmática do mundo e da condição humana, zona inabarcável pela inteligência; a *história* (construída pela razão) responde pela parte clara, apreensível e mensurável pelo pensamento lógico. (COELHO, 2000, p. 169)

Nesse aspecto, Coelho (2000) afirma que, nos primórdios da humanidade, assim que sua consciência obscura despertou, o homem percebeu que, além do mundo visível e concreto que o rodeava deveria existir uma força invisível e misteriosa que presidia sua existência e suas relações com o mundo. A explicação de fatos não compreendidos, respostas de perguntas que não podem ser realizados pela lógica ou razão, deveriam estar na intuição do espírito do homem primitivo.

A intuição, assim como a fé, seriam responsáveis por preencher as lacunas dessas perguntas, além de estarem ligadas ao pensamento religioso ou filosófico. Com relação ao pensamento religioso, sua primeira manifestação teria sido a do pensamento mágico, criador de mitos.

Segundo Coelho (2000), pode-se dizer que a criação dos mitos para o homem primitivo foi uma necessidade religiosa, ao passo que, para o homem moderno, a interpretação de tais mitos resultou de uma necessidade científica, já que neles está a raiz de cada cultura, até mesmo de cada história particular.

[...] nos mitos, se denuncia o fecundo ela inicial do homem em direção à ciência (desejo de explicar o que o rodeia); em direção à religião (desejo de explicar-se a si próprio, sua origem e seu destino); em direção à poesia (desejo de cumprir seus sentimentos e atingir as sensações irreprimíveis). Pelo mito, o homem, que não sabia nada, senão que vivia, tornou vivas todas as maravilhas que tinha ao alcance de seus olhos ou de suas mãos. [...] Cada povo da Antiguidade tem seus mitos característicos, intimamente relacionados com sua religião ancestral e com sua alma poética. [...] O homem primitivo fez de cada verdade (por não sabê-la tal, por não saber prová-la como tal) um mito. O homem moderno corresponde fazer de cada mito uma verdade, porque o mito a encerra indiscutivelmente. (“Mitologia”, Sainz Robles *apud* COELHO, 2000, p. 171)

De modo geral, o mito remete a um tempo fora do calendário, intemporal, pressuposto a uma unidade entre os seres e as coisas, entre sujeito e objeto. O tempo denominado mítico não sofre mudanças, é eterno, não evolui nem se desgasta e se repete sempre da mesma forma. Com relação ao espaço, nas narrativas míticas há o que Coelho (2003) chama de espaço trans-real, que seria um espaço não localizável no mundo real, o espaço no campo maravilhoso.

Ao definir o mito, Moisés (2004) diz ser esta uma questão que sempre exibirá lacunas ou insuficiência de pormenores em alguns pontos, sendo que, seria impossível chegar a uma conclusão definitiva e concensual.

2.4 Conto de fadas e conto maravilhoso

Para Coelho (2003), a forma do conto se diferencia em conto maravilhoso e conto de fadas. Os contos de fadas têm raízes celtas e giram em torno de uma problemática espiritual, ética e existencial, e, suas histórias terão como tema o amor e a busca da felicidade.

Em sua origem, nos contos, as aventuras vividas pelos seus heróis e heroínas estavam ligados ao sobrenatural, ao mistério, e visavam a realização interior do ser humano. Devido a isso, há a presença da fada, que, na origem latina da palavra, *fatum*, significa destino. Segundo Coelho (2000), a fada pertence à área dos mitos e ocupa um lugar privilegiado, pois encarna a possível realização dos sonhos ou ideais inerentes à condição humana, é uma espécie de mediadora, entre o homem limitado pela materialidade de seu corpo e seu mundo e a possível realização de seus sonhos.

Segundo a Tradição, as *fadas* são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer). [...] A beleza, a

bondade e a delicadeza no trato são suas características comuns. (COELHO, 2003, p. 174)

Também para Coelho (2003), os contos de fadas são sempre protagonizados pelo cavaleiro que, após vencer todas as situações adversas se unirá à amada e terão um “final feliz”.

Com relação ao maravilhoso e, por conseguinte, o conto maravilhoso, Moisés (2004) diz que o “maravilhoso” consiste na intervenção dos deuses no plano terreno ou em toda mudança na ação, provocada por agentes sobrenaturais ou não. A ideia de maravilhoso associa-se ao mundo sobrenatural, entendido como o universo dos deuses, da magia, dos bruxedos, dos encantamentos, manifestações parapsicológicas.

A noção de “maravilhoso”, encontra-se, pela primeira vez, comentada na *Poética* de Aristóteles (séc.4 a.c). Entretanto, o filósofo grego não cuida de conceituar o fenômeno, prefere julgá-lo conhecido e examinar o modo como aparece na tragédia e na epopeia e apontar-lhe a causa geratriz: “o maravilhoso tem lugar primacial na tragédia, mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso” (1460 a 12).

Para teóricos franceses e italianos dos séculos XVI e XVII que acolheram a lição de Aristóteles, postulava-se que o maravilhoso devia respeitar o princípio da verossimilhança: a intervenção exterior á fábula deveria proceder da sua própria estrutura, ser-lhe coerente, congruente, e não imposta ou enxertada qual um corpo estranho.

De acordo com Coelho (2000), no início dos tempos, o maravilhoso foi a fonte misteriosa e privilegiada de que nasceu a literatura. Desse maravilhoso nasceram personagens que possuem poderes sobrenaturais, deslocam-se, contrariando as leis da gravidade, sofrem metamorfoses contínuas, defrontam-se com as forças do bem e do mal, personificadas, sofrem profecias que se cumprem, são beneficiadas com milagres, assistem a fenômenos que desafiam as leis da lógica.

Relaciona-se geralmente o gênero maravilhoso ao do conto e fadas, de fato, o conto de fadas não é senão uma das variedades do maravilhoso e dos acontecimentos sobrenaturais aí não provocam qualquer surpresa: nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que distingue o conto de fadas é uma certa escritura, não o estatuto do sobrenatural. (TODOROV, 2004, p.60).

3 Lendo *O gato malhado e a andorinha Sinhá: uma história de amor*

A história do gato malhado e da andorinha Sinhá foi escrita por Jorge Amado para presentear seu filho, João Jorge, em seu primeiro aniversário. Sem intenção inicial de publicação, a obra, denominada pelo autor como “fábula” em sua dedicatória, só foi publicada em agosto de 1976.

Inicia-se com uma trova atribuída a Estevão da Escuna, um poeta popular estabelecido no Mercado das Sete Portas, na Bahia, a que podemos pensar como uma epígrafe.

O mundo só vai prestar
Para nele se viver
No dia em que a gente ver
Um gato Maltês casar
Com uma alegre andorinha
Saindo os dois a voar
O noivo e sua noivinha
Dom Gato e dona Andorinha.
(AMADO, 1979, p. 07).

Após a trova, a narrativa se abre semelhantemente a um conto de fadas pela presença da expressão característica do “Era uma vez”, seguida de uma notificação de tempo: “Era uma vez antigamente, mas muito antigamente, nas profundas do passado [...]” (AMADO, 1979, p. 09), e apresenta como personagens a Manhã, o Vento, o Sol, a Noite, a Chuva e o Tempo, em uma narrativa em terceira pessoa.

Ao longo da história, há a descrição de situações vividas entre essas personagens, predominando-se a respeito da Manhã, do Vento e, ao final, do Tempo. O Vento, apaixonado pela Manhã, ao contar-lhe uma história fez com que ela se atrasasse na tarefa de apagar as estrelas. O atraso, que foi grande, fez com que muitas queixas se fizessem, de modo que o Tempo se viu obrigado a chamar a atenção da Manhã. Ao justificar para o Tempo o motivo da demora, este, interessado, diz à Manhã que, se a história que a fez perder a hora fosse realmente boa, ele a desculparia e também a presentearia com uma rosa azul.

Terminada a descrição, a parte seguinte é um texto denominado “Parêntesis”. Esse texto, recorrente dentro da obra, apresenta uma função tipicamente metalinguística, semelhante ao que, em teatro, é chamado de “didascália”. Palavra de origem grega, didascália significa “ensinamento”, e são instruções apresentados pelo autor para os atores, no texto de teatro, para orientar a interpretação do texto dramático e também a organização das cenas,

segundo Pavis (2005). Além das instruções, pode apresentar também informações sobre a peça, datas e locais em que foi escrita e apresentadas.

Nesse primeiro parêntesis, explica-se que a história contada era a do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá. Narrando agora em primeira pessoa, a partir desse parêntesis, toda a história que se segue apresenta-se com esse mesmo narrador que, ao contar a história, comenta alguns fatos, deixando explícita a sua opinião. O narrador diz que transcreve a história que ouviu do Sapo Cururu, velho companheiro do Vento, o que lhe dá uma grande mobilidade, pois ora aproxima-se e manifesta-se em primeira pessoa, ora distancia-se, narrando em terceira pessoa.

É importante notar que, a partir desse momento, a narrativa se efetiva de forma não linear. O narrador faz pausas, volta a fatos anteriores à sua narração, além de apresentar novamente, uma vez ou outra, os parêntesis, com o mesmo objetivo: comentar o processo de construção da narrativa.

A partir de então, segue-se, de fato, a narração da história de amor vivida pelo gato e pela andorinha. As estações do ano, primavera, verão, outono e inverno, nomeiam as partes da narrativa. De modo que, podemos dizer que os fatos narrados transcorrem durante o período de um ano. Considerando a história da Manhã e do Vento e a história do Gato e da Andorinha, é como se a obra se estruturasse em uma narrativa de encaixe: história dentro de outra história.

3.1 Um gato malvado

No início da primavera, o enredo centra-se na descrição do Gato Malhado. Essa personagem, malvista entre os moradores do parque, é retratada como um animal feio e maldoso, mal humorado, e que, devido a isso, vivia isolado.

Como não seria possível analisar todas as personagens de *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá* dirigimos nossa atenção em especial ao Gato Malhado, já que é esta a personagem que apresenta modificações no decorrer do enredo. Ao discutir sobre a personagem no romance, Candido (2005) diz que o enredo existe através das personagens e as personagens vivem no enredo, de modo que podemos entender que essas duas categorias se apresentam de forma interligada. Segundo Candido (2004), da leitura de um romance sempre fica a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem esses fatos, traçados conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente.

No que diz respeito às personagens nos livros infantis, Cunha (2006) diz que as questões relativas às personagens são muito importantes quanto ao seu número, ao aparecimento, às oposições entre elas e suas características, consideradas dentro do conjunto da obra. Para a estudiosa, quanto à classificação, as personagens dos livros infantis serão frequentemente planas, sem grande complexidade.

O aspecto referido por Cunha (2006), o de personagens planas, tem origem na classificação feita por Forster (2005). Segundo esse autor, as personagens podem ser divididas entre planas e redondas. As personagens planas, também chamados de personagens tipo ou caricaturas, são construídas ao redor de uma ideia ou qualidade simples, facilmente reconhecíveis pela razão de não serem modificados pelas circunstâncias. Os personagens redondos, ao contrário, são requeridos por um romance mais complexo, e são capazes de nos surpreender de forma convincente. Para Forster (2005), as personagens redondas foram feitas para atuar tragicamente por qualquer extensão de tempo, e só elas podem despertar em nós quaisquer sentimentos que não sejam o de humor e o de adequação.

Nesse sentido, percebemos que, embora seja uma obra infantil, há a presença da personagem que não é totalmente plana, pois demonstra complexidade em seu comportamento. É o caso do Gato, que apresenta significativa mudança no decorrer da narrativa por ter sido tocado pelo amor. No início da obra, o Gato se apresenta da seguinte forma:

[...] o Gato Malhado estirou os braços e abriu os olhos pardos, olhos feios e maus. Feios e maus na opinião geral. [...] Naquelas redondezas não existia criatura mais egoísta e solitária. Não mantinha relações de amizade com os vizinhos e quase nunca respondia aos raros cumprimentos que, por medo e não por gentileza, alguns passantes lhe dirigiam. [...] Devo dizer, para ser exato, que o Gato Malhado não tomava conhecimento do mal que falavam dele. Se o sabia não se importava, mas é possível que nem soubesse que era tão mal visto, pois quase não conversava com ninguém, a não ser, em certas ocasiões, com a Velha Coruja. (AMADO, 1979, p. 18)

O comportamento do Gato começa a apresentar modificações no início da primavera, quando a presença da estação o desperta de seu sono, abrindo um sorriso, pela boca e pelos olhos, o que causou espanto geral nos moradores do parque, e ao próprio Gato também, que, ao notificar esse espanto, ficou um tanto quanto desapontado. Assim, deixou de sorrir com a sua triste constatação, embora encolhesse os ombros em um gesto de indiferença. O Gato sentiu vontade de conversar com alguém, porém, todos haviam fugido. No ramo de uma árvore, uma andorinha, a Andorinha Sinhá, olhava e sorria para ele. Começaram então a conversar. Foi a partir dessa conversa que começou a história de amor do Gato Malhado e da

Andorinha Sinhá. A Andorinha já alimentava um desejo de conversar com o Gato antes mesmo dessa ocasião. A partir de então, o Gato já começa a apresentar modificações significativas.

Quando, ao cair da noite, voltava para sua cama – um velho trapo de veludo – olhou uma flor e nela viu refletidos os rasgados olhos da Andorinha. Febril, foi beber água e na água também enxergou a Andorinha que sorria. E a reconheceu em cada folha, em cada gota de orvalho, em cada réstia de sol crepuscular, em cada sombra da noite que chegava. Depois a descobriu vestida de prata na lua cheia para a qual miou um miado dolorido. Ia alta a noite quando conseguiu dormir. Sonhou com a Andorinha, era a primeira vez que sonhava havia muitos anos. (AMADO, 1979, p. 30)

Gato e Andorinha voltaram a se encontrar e, durante a primavera, houve outros diálogos, passeios, até o início do verão. O verão passou rapidamente, cheio de passeios, conversas, sorrisos e olhares tímidos, porém sem trocar uma só palavra de amor. O que havia mudado é que a Andorinha saíra com o Rouxinol, apesar de considerá-lo como irmão, isso causava muita tristeza ao Gato. Um dia, a Andorinha pediu a explicação dessa tristeza, o gato então disse que se não fosse gato a pediria em casamento. A Andorinha ficou surpresa, mas também ficou com medo, já que ele era um gato e os gatos são inimigos das andorinhas.

Podemos dizer que o Gato, após ter sido tocado pelo amor, desenvolve aspectos diferentes em relação aos apresentados no início do enredo. Sem necessariamente classificá-lo como personagem plana ou complexa, o fato dessa personagem apresentar mudanças ao longo da história surpreende o leitor, já que é algo inusitado em uma narrativa hipoteticamente infantil. Sem tornar-se exatamente uma personagem complexa, como entende Forster (2005), também não se pode dizer que seja plana, pois, no início do enredo, apresenta-se como um tipo malvado, como vilão da história e, depois, a partir de seu convívio com a Andorinha, ocupa o lugar do par amoroso, lugar esse normalmente ocupado pelos “príncipes”:

O Outono trazia consigo uma cauda de nuvens e com ela pintou o céu de cores cinzentas. Não só a paisagem se modificava com o correr das estações, como certamente percebeu o culto e talentoso leitor. Também a atitude dos habitantes do parque, em relação ao Gato Malhado, havia sofrido sensível mudança. Não que houvessem deixado de ter-lhe raiva, não que lhe houvessem perdoado os agravos antigos. Mas já não sentiam medo dele, [...] *É que o Gato, durante a Primavera e o Verão, vivera alegre e satisfeito. Não ameaçara os demais viventes, não desperdiçara flores com patadas, não encrespara os pêlos do dorso à aproximação de estranhos e não repeliu os cães eriçando os bigodes, insultando-os entre dentes. Tornara-se um ser brando e amável, era o primeiro a cumprimentar os outros habitantes do parque, ele que antigamente quase nunca respondia aos medrosos “bom-dias” que lhe dirigiam* (AMADO, 1979, p. 40 – grifo nosso).

A mudança do Gato provocou também uma mudança dos moradores do parque em relação a ele, como nos mostra o fragmento acima. Se o amor proporcionou esse processo

na Primavera e no Verão, verificamos que, no Inverno, o Gato apresenta também outras mudanças, que chegam a se assemelhar ao seu comportamento do início do enredo, porém apresentando novos traços:

Diziam da maldade do Gato mas diziam também de sua solidão. Jamais o Gato Malhado voltara a dirigir a palavra a quem quer que fosse. Tão grande solidão chegou a comover a Rosa-Chá que confidenciou ao Jasmineiro, seu recente amante:
- Coitado! Vive tão sozinho, não tem nada no mundo...

Enganava-se a Rosa-Chá quando pensava que o Gato Malhado vivia solitário e não tinha nada no mundo. Bem ao contrário, ele tinha um mundo de recordações, de doces momentos vividos, de lembranças alegres. Não vou dizer que fosse feliz e não sofresse. Sofria, mas ainda não estava desesperado, ainda se alimentava do que ela lhe havia dado antes. Triste no entanto, porque a felicidade não pode se alimentar apenas de recordações do passado, necessita também dos sonhos do futuro. (AMADO, 1979. p. 48)

Quando o Inverno chegou, o Gato estava triste e solitário, mas contava com suas recordações de bons momentos vividos e de lembranças alegres. Ele sofria, mas se alimentava do que ela havia lhe dado antes. No dia do casamento da Andorinha Sinhá com o Rouxinol, todos foram convidados, exceto o Gato Malhado. No momento do cortejo nupcial, enquanto o Gato estava no seu canto, a Andorinha conseguiu, no seu voo, derrubar uma pétala das rosas vermelhas de seu buquê que o Gato colocou sobre o peito. A pétala era parecida com uma gota de sangue.

Como dissemos, de vilão, o Gato passou a ocupar o lugar do par amoroso, uma espécie de “príncipe” dos contos de fadas. Dissemos “príncipe” porque a mudança do Gato fez com que ele apresentasse comportamentos diferenciados, conforme pudemos constatar através dos fragmentos apresentados. O amor trouxe a ele uma grandeza interior que o fez se aproximar dos heróis idealizados dos contos de fadas. Porém, diferente dessas histórias, a obra analisada não traz um final com possibilidade de união, tendo em vista que, aqui, o problema que impede o relacionamento amoroso é intransponível, ultrapassando o nível alegórico, o que nos permite dizer que as diferenças sociais, na realidade, nem sempre são superadas como seriam no universo das idealizações românticas. Além disso, na obra não há a presença da fada, tal como nos contos, que faz com que o impossível torne-se possível. Também não há nenhuma intervenção maravilhosa ou sobrenatural que encaminhasse o enredo à possibilidade de um final feliz, em que o par amoroso consegue vencer todas as dificuldades em favor de sua união.

3.2 O amor durante as quatro estações

De acordo com Coelho (2000), a ficção narrativa é uma arte que se desenrola no tempo, a partir de fatos ou situações que surgem, se desenvolvem e chegam a um final.

Segundo Coelho (2000), há inúmeros recursos que marcam o tempo na narrativa, que são utilizados para registrar o processo temporal em que as personagens estão envolvidas, como, por exemplo, a passagem das horas, dias, anos, a sucessão cíclica das estações, pela modificação do espaço, em que as coisas vão envelhecendo, etc.

Em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor* (1979), o tempo é marcado pelas estações do ano, como já mencionamos anteriormente, que se apresentam de forma poética pelo narrador:

Quando a Primavera chegou, vestida de luz, de cores e de alegria, olorosa de perfumes sutis, desabrochando as flores, vestindo as árvores de roupagens verdes, [...] (AMADO, 1979, p. 18)

Este é um capítulo curto porque o Verão passou muito depressa com o seu sol ardente e suas noites plenas de felicidade. (AMADO, 1979, p. 36)

No outro dia o Outono chegou, derrubando as folhas das árvores. O Vento sentia frio, e, para esquentar-se corria zunido pelo parque. O Outono trazia consigo uma cauda de nuvens e com elas pintou o céu de cores cinzentas. (AMADO, 1979, p. 40)

Este devia ser um capítulo longo porque o começo do Inverno foi um tempo de sofrimento. (AMADO, 1979, p. 48)

Podemos perceber que, as estações, os entes naturais estão personificados. As mudanças do espaço exterior, que são provocadas pelo transcorrer do tempo, refletem-se no Gato, que se deixa levar pelos processos cíclicos da natureza, por meio do qual vida e morte se alternam, graças ao amor pela Andorinha.

Na primavera, o seu amor “nasce”, no verão, vive-o com intensa alegria, emoção e prazer de estar junto à Andorinha, é nessas duas estações que o amor de fato é vivido. No outono, percebe-se uma “declinação” desse romance, pois começam a surgir as dificuldades. No inverno, tudo se finda, pois, além da impossibilidade desse amor, a Andorinha casa-se com o Rouxinol.

A mudança das estações não demarca somente as modificações do amor dessas personagens, mas também o processo de transformação do Gato Malhado, como já pudemos observar.

Além dessas marcas concretas que envolvem a categoria do tempo, apontadas por Coelho (2000), há que se levar em conta os tipos de tempo vividos pelas personagens, o tempo exterior e o tempo interior. O primeiro corresponde ao tempo natural ou tempo cronológico, já descrito, o segundo, corresponde ao tempo vivido pelo eu das personagens que, na literatura infantil, corresponde ao registro das emoções vividas por elas. A estudiosa ainda aponta o tempo mítico, que é o que de fato nos interessa, correspondente ao tempo imutável, eterno, que se repete sempre igual, sem evolução nem desgaste, característico da fábula, do mito, da ficção do “Era uma vez...”, o tempo ideal da literatura infantil.

Com relação ao tempo mítico, ele pode ser visivelmente notado ao longo do enredo por meio da vinculação da narrativa ao “era uma vez...”, e à presença do ciclo da natureza, já mencionado. Não queremos dizer que todo o enredo apresenta o tempo mítico, mas que apresenta alguns traços deste.

Era uma vez antigamente, mas muito antigamente, nas profundas do passado quando os bichos falavam, os cachorros eram amarrados com linguça, alfaiates casavam com princesas e as crianças chegavam no bico das cegonhas. Hoje, meninos e meninas já nascem sabendo tudo, aprendem no ventre materno, onde se fazem psicanalisar para escolher cada qual o complexo preferido, a angústia, a solidão, a violência. Aconteceu naquela então uma história de amor. (AMADO, 1979, p. 09)

Ainda sobre esse aspecto, Nunes (2003, p. 66) afirma que

A rigor, não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado.

Nesse sentido, poderíamos dizer que, considerando a narrativa da obra, que apresenta a história contada pelo Vento à Manhã, que por sua vez conta-a ao Tempo, e o narrador que a escutou do Sapo Cururu, essa é uma história que se assemelha às histórias das tradições orais, aquela que, em algum momento, alguém decidiu, de fato, escrevê-la, tal como aconteceu com os contos de fadas, os mitos e os contos maravilhosos, por exemplo. Entretanto, é importante frisar que a história simula uma narrativa da tradição oral, uma vez que é inventada, assim como o seu processo narrativo.

(A história que a Manhã contou ao Tempo para ganhar a rosa azul foi a do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá; ela a escutara do Vento, sussurrada com enigmática expressão e alguns suspiros – a voz plangente. Eu a transcrevo aqui por tê-la ouvido do ilustre Sapo Cururu que vive em cima de uma pedra, em meio ao musgo na margem de um lago de águas podres, em paisagem inóspita e desolada. Velho companheiro do Vento, o eminente Sapo Cururu contou-me o caso para provar a

irresponsabilidade do amigo: desperdiçou-se o Vento em fantasias em vez de utilizar as longas viagens pelo estrangeiro para estudar comunicação, sânscrito ou acupuntura, assuntos de nobre proveito. O Sapo Cururu é Doutor em Filosofia, Catedrático de Linguística e Expressão Corporal, cultor de rock, membro de direito, correspondente e benemérito de Academias nacionais e estrangeiras, famoso em várias línguas mortas. Se a narração não vos parecer bela, a culpa não é do Vento nem da Manhã, muito menos do sábio Sapo Cururu, doctor honoris causa. Posta em fala de gente não há história que resista e conserve o puro encanto; perdem-se a música e a poesia do Vento.) (AMADO, 1979, p. 15)

O trecho acima refere-se a um dos Parêntesis que se encontra na obra. Ao analisar o tempo dessa obra, percebemos também outro aspecto dessa categoria. Segundo Reis e Lopes (2002), é possível distinguir uma dupla dimensionalidade do tempo: a sua existência como componente da história e a sua manifestação ao nível do discurso. O tempo da história constitui um domínio de análise menos problemático que o tempo do discurso, já que se refere ao tempo matemático, quer dizer, a uma sucessão cronológica de ventos que são datados com menor ou maior rigor. O tempo do discurso, por sua vez, pode ser entendido como consequência da representação narrativa do tempo da história.

[...] o tempo do discurso é linear e sujeita o tempo da história à dinâmica de sucessividade metonímica própria da narrativa. Por outras palavras: na história várias personagens vivem individualmente o tempo em locais por vezes muito distantes, mas, para que se efective a representação narrativa desse tempo plural, é necessário que o narrador estabeleça prioridades, narrando sucessivamente as ocorrências individuais da pluralidade de tempos. Daí a tendência possuída pelo tempo do discurso para se assumir como instância selectiva, pelo reconhecimento tácito ou explícito de que é impossível respeitar, ao nível do discurso, a totalidade temporal da história [...] (REIS e LOPES, 2002, p. 409)

Para Nunes (2003),

O discurso nos dá a configuração da narrativa como um todo significativo; a história, o aspecto episódico dos acontecimentos, e suas relações, juntamente com os motivos que os concatenam, ambos impondo à narrativa um limiar de inteligibilidade cronológica e lógica, traduzível num resumo. Normalmente, o tempo de uma corre paralelamente ao do outro. (NUNES, 2003, p. 28)

Nesse sentido, verificamos que, em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor* (1979), não há linearidade com relação ao tempo da história e, por conseguinte, ao tempo do discurso. O enredo contém vários “Parêntesis”, como o apresentado anteriormente, que “quebram” a sequência narrativa com intuito metalinguístico, no sentido de que o narrador faz pausas para explicar algo já dito ou então apresentar fatos que teriam ocorrido antes do que já foi narrado. Tal arranjo seria pouco encontrado nos livros infantis, já

que, segundo Coelho (2000), neles o encadeamento do tempo é quase sempre natural, já que a complexidade na sequência temporal acarreta uma complexidade na trama dramática, a que só os leitores mais maduros têm condição de apreender e de apreciar.

Interligando o tempo ao espaço, para Coelho (2000), o espaço (ambiente, cenário, cena, mundo exterior) é o ponto de apoio para a ação das personagens, que determina as circunstâncias locais, espaciais e concretas, dando realidade e verossimilhança aos sucessos narrados. Em *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor* (1979) pode-se dizer que a narrativa se estrutura em dois espaços distintos. No início da obra, quando a Manhã conta a história que ouviu do Vento ao Tempo e, logo após, na narração da história de amor do Gato e da Andorinha.

No primeiro, não há uma denominação de espaço, ou mesmo demarcação, os fatos narrados são envolvidos por personagens que representam entidades temporais, como já foi dito, assim o espaço se assemelha aos das narrativas dos contos míticos, não localizável no mundo real, chamando de espaço trans-real. Para Coelho (2000), essa espécie de espaço é um ambiente criado pela imaginação do homem, um espaço maravilhoso. No fragmento abaixo, podemos perceber essa não demarcação do espaço:

Com um beijo, a Manhã apaga cada estrela enquanto prossegue a caminhada em direção ao horizonte. Semi-adormecida, bocejando, acontece-lhe esquecer algumas sem apagar. Ficam as pobres acessas na claridade, tentando inutilmente brilhar durante o dia, uma tristeza. Depois a Manhã esquenta o Sol, trabalho cansativo, tarefa para gigantes e não para uma delicada rapariga. É necessário soprar as brasas consumidas ao passar da Noite, obter uma primeira, vacilante chama, mantê-la viva até crescer em fogaréu. Sozinha, a Manhã levaria horas para iluminar o Sol, mas quase sempre o Vento, soprador de fama, vem ajudá-la. (AMADO, 1979, p. 11)

Ao contrário do que acontece nesse ponto da obra, o espaço da história do Gato e da Andorinha é demarcado, o enredo se desenvolve em um plano mais restrito, um único espaço, o parque. O parque é a espécie de espaço a que Coelho (2000) denomina como espaço natural, ou seja, a paisagem, a natureza livre, ambiente aberto, não modificado pelo trabalho de transformação do homem. Além disso, podemos dizer também que esse espaço está no âmbito do maravilhoso, uma vez que se adequa à situação alegórica típica da fábula. A partir desse ponto da história, todas as personagens que aparecem são animais, árvores, flores, plantas, de fato, não há nenhuma menção a qualquer figura de humanos.

3.3 Narradores e narrativas

Podemos chamar de narrador aquela voz que fala na narrativa, inventa e conta a história. Dessa forma, o narrador simplesmente pertence ao texto pois, fora deste, ele é inexistente. Assim, afirma Coelho (2000):

[...] Entidade fictícia, o narrador é responsável pela enunciação ou pela dinâmica que concretiza a narrativa, isto é, que produz o discurso da narrativa. (p.67)

Baseando-nos na classificação dos narradores abordada por Reis e Lopes (2002), na obra *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor* (1979), temos como predominância, ora narrador heterodiegético ora narrador homodiegético. De acordo com Reis e Lopes (2002), o narrador heterodiegético é uma expressão introduzida no domínio da narratologia por G. Genette, e que designa uma particular relação narrativa, o narrador relata uma história à qual ele é estranho, na qual não se integra nem integrou como personagem.

O narrador homodiegético, por sua vez, seria, também segundo Reis e Lopes (2002), a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética, pois, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, por ter participado da história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária.

Temos, assim, em um determinado trecho da obra:

A história que a Manhã contou ao Tempo para ganhar a rosa azul foi a do Gato Malhado e da Andorinha Sinhá; ela a escutara do Vento, sussurrada com enigmática expressão e alguns suspiros-a voz plangente. Eu a transcrevo aqui por tê-la ouvido do ilustre Sapó Cururu que vive em cima de uma pedra, em meio ao musgo, na margem de um lago de águas podres, em paisagem inóspita e desolada... (AMADO, 1979, p.15)

Percebemos aqui um detalhe já mencionado anteriormente: os textos “Parêntesis”, que aparecem com frequência ao longo da obra. É importante destacar que, conforme já dissemos, os “Parêntesis” assumem na obra uma função metalinguística, em que o narrador faz uma pausa à narração da história do Gato e da Andorinha a fim de explicar ao leitor fatos ou detalhes que porventura tenham sido ditas rapidamente durante a narração, de modo que são neles, nos parêntesis, que esses fatos são melhor desenvolvidos. Nesse texto, porém, não há predominância de apenas uma das classificações de narrador apresentadas, tanto o narrador homodiegético quanto o heterodiegético aparecem.

Assim ocorre no “Parêntesis” apresentado durante a estação da primavera,

intitulado como “Novo parêntesis, para apresentar a Andorinha Sinhá”

(Quando ela passava, risonha e trêfega, não havia pássaro em idade casadoira que não suspirasse. Era muito jovem ainda, mas, onde quer que estivesse, logo a cercavam todos os moços do parque. Faziam-lhe declarações, escreviam-lhe poemas, o Rouxinol, seresteiro afamado, vinha ao clarão da lua cantar à sua janela. Ela ria para todos, com todos se dando, não amava nenhum. Livre de todas as preocupações, voava de árvore em árvore pelo parque, curiosa e conversadeira, inocente coração. No dizer geral, não existia em nenhum dos parques por ali espalhados, andorinha tão bela nem tão gentil quanto a Andorinha Sinhá.) (AMADO, 1979, p. 22).

Este “Parêntesis” é apresentado quando, durante a narração, o Gato Malhado vê a Andorinha no ramo de uma árvore, durante a estação da primavera, momento em que o Gato começa a apresentar suas primeiras modificações. Podemos observar, através do fragmento apresentado, que o narrador apresenta-se de forma distante, apenas narrando os fatos, sem opinar sobre eles, o que não ocorre no primeiro parêntesis apresentado. Tal fato não ocorre no “Parêntesis” intitulado “Parêntesis das murmurações”, em que as murmurações do Papagaio aparecem em forma de prece-oração:

(Murmurava a Vaca Mocha no ouvido do Papagaio: “Onde já se viu uma coisa igual? Uma andorinha, da raça volátil das andorinhas, namorando com um gato, da raça dos felinos? Onde já se viu, onde já se viu?” E o Papagaio murmurava no ouvido da Vaca Mocha: “Onde já se viu, Padre Nosso Que Estais no Céu, uma andorinha andar pelos cantos escondida com um gato? Ave Maria Cheia de Graça, andam dizendo, andam dizendo, eu não acredito, eu não acredito, Creio em Deus Padre, mas pode ser, mas pode ser, Salve Rainha, Mãe de Misericórdia, que ele anda querendo casar com ela. Deus me Livre e Guarde, ora se ta querendo, ora se, Amém.” [...] (AMADO, 1979, p. 37)

Em certo momento, o próprio narrador comenta a respeito dos parêntesis na obra, de modo que não se apresenta distante como outrora, evidenciando, assim, sua participação efetiva na compreensão da narrativa pelo leitor.

[...] Pode o leitor estranhar que seja a história tão interrompida por parêntesis, deixando-se o autor ficar no bem-bom, quem sabe a dormir na sesta ou a namorar [...] (AMADO, 1979, p. 42)

Fora dos “Parêntesis”, ao voltar a atenção pela narrativa em si, temos, em outro momento da obra, a presença do narrador comentando e dando suas opiniões, como ocorre no seguinte trecho:

Devo concluir que o Gato Malhado, de feios olhos pardos, de escura fama de maldade, havia se apaixonado? Agora que ele e Andorinha dormem, que só a Velha Coruja está acordada, permito-me filosofar um pouco. *É um direito universalmente reconhecido*

aos contadores de histórias e devo usá-lo pelo menos para não fugir à regra geral. Devo dizer que há gente que não acredita em amor à primeira vista. Outros, ao contrário, além de acreditar afirmam que este é o único amor verdadeiro. Uns e outros têm razão. É que o amor está no coração das criaturas, adormecido, e um dia qualquer ele desperta, com a chegada da primavera ao mesmo no rigor do inverno. Na primavera é mais fácil, mas isso já é outro tema, não cabe aqui. (AMADO, 1979, p.30 – grifo nosso)

Aqui notamos a presença de um narrador distante dos fatos, sendo assim um narrador de primeira pessoa que relata uma história à qual não participa, uma vez que não integra esta história como uma personagem, mas simplesmente surge com algumas intrusões.

Como até aqui procuramos evidenciar, por meio da observação das categorias narrativas nesta obra, também o modo como se manifesta o narrador parece-nos bastante elaborado, evidenciando um discurso narrativo bastante complexo.

Conclusão

Conforme nossa proposta inicial, de realizar uma leitura da obra *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor* (1979), a fim de evidenciar suas características, formas de elaboração das categorias narrativas, de modo a confrontar tais aspectos com os encontrados nas típicas narrativas infantis, podemos dizer, com base no estudo realizado sobre a obra, que verificamos, na riqueza da escrita de Jorge Amado, que não seria possível considerá-la simplesmente como uma obra infantil, voltada somente para crianças já que seu conteúdo é bastante amplo e variado e sua estrutura bastante complexa.

Dizemos complexa porque, além da progressão do texto não se apresentar de forma linear, é repleta de “Parêntesis” cujos conteúdos exigem do leitor uma maior bagagem de leitura, uma capacidade reflexiva sobre a construção da narrativa, que não seria possível para uma criança, já que esse processo ainda está em desenvolvimento.

Geralmente, o que se espera de uma narrativa infantil é um arranjo mais simples, sem que isso gere puerilidade ou deixe a obra menos valiosa. O que podemos constatar, é que essa simplicidade, seja no arranjo do discurso, seja na elaboração das categorias narrativas, é praticamente inexistente. Um fator importante que aponta para essa complexidade é o processo de transformação do Gato devido às suas vivências emocionais, ligadas à progressão temporal das estações do ano, o que não é muito comum em narrativas infantis. O que se transmite à criança é o poder que o amor pode ter sobre as criaturas. De mau, o gato passou a mais amigável, simpático, o que cumpre, desse modo, os valores pretendidos à formação da criança, já que podemos verificar ser este um dos objetivos

pretendidos pela literatura infantil.

Com relação às formas simples da literatura infantil, o que podemos verificar é que, assim como na fábula, nessa obra há a presença do animal colocado em situação humana e exemplar, porém aqui, isso não ocorre com finalidade de ensinar moralidade, tal como acontece nas fábulas. Ao iniciar a história com o típico “Era uma vez...” dos contos de fadas, verificamos que, ao contrário dela, na história não há final feliz, não há fada que possibilite a realização do impossível, nem ação sobrenatural em que há intercessão de magia e de deuses para que tudo acabe bem, tal como nos contos maravilhosos.

Não poderíamos deixar de mencionar que essa questão do final não-feliz presente nessa narrativa está intimamente ligado à trova apresentada no início. Relacionando-a ao desfecho da história, podemos dizer que a conclusão que fica é que o mundo não é bom, só seria se as diferenças fossem aceitas, o que não acontece na história. O que transparece ao estilo de Jorge Amado é a denúncia social, mostrada de forma sutil, já que se trata de uma obra para crianças.

Com relação a isso, podemos apontar o tangenciamento do final dessa narrativa à história de Romeu e Julieta, no que diz respeito à impossibilidade de união final por impedimentos exteriores. O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá não poderiam ficar juntos porque gatos são inimigos de andorinhas, gatos almoçam andorinhas, assim como *Romeu e Julieta* não poderiam se unir por pertencerem a famílias inimigas.

Assim, entre o popular e o erudito, por meio de uma prosa carregada de poesia, Jorge Amado deixou como presente essa obra não só para João Jorge, mas a todos os leitores – meninos grandes ou pequenos- que tenham sensibilidade suficiente para apreciar um texto cujos fios se fiam e desfiam como narrativa infantil.

Referências

ABRAMOVICH, Fanny. *Literatura infantil: gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 2006.

AMADO, Jorge. *O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá: uma história de amor*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

BASTAZIN, Vera. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail U. Sobral. 15. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2008.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Literatura e sociedade*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1992.

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

_____. *O conto de fadas: símbolos, mitos arquetípos*. São Paulo: DCL, 2003.

CUNHA, Maria Antonieta Antunes. *Literatura Infantil: teoria e prática*. 18. ed. São Paulo: Ática, 2006.

DEZOTTI, M.C.C. (Org.) *A tradição da fábula: de Esopo a La Fontaine*. Brasília: Editora UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003.

FORSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. 4. ed. São Paulo: Globo, 2005.

KHÉDE, Sonia Salomão. As polêmicas sobre o gênero. In: KHÉDE, Sonia Salomão (orgs.) *Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

KOTHE, Flávio R. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: histórias e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LIMA, A.D. A forma da fábula. In: *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica. Araraquara, 1984.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 2. ed. São Paulo: Summus, 1979.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

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