



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO**  
**CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE LETRAS**  
**CURSO DE LETRAS**

**LITERATURA INFANTOJUVENIL FANTÁSTICA:**  
um resgate de Júlia Lopes de Almeida

ANA LUIZA RAMOS GOMES

São Luís - MA  
2024

ANA LUIZA RAMOS GOMES

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> NAIARA SALES ARAÚJO SANTOS

**LITERATURA INFANTOJUVENIL FANTÁSTICA:**

um resgate de Júlia Lopes de Almeida

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Letras da Universidade Federal do Maranhão como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciatura em Letras.

São Luís - MA  
2024

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Gomes, Ana Luiza Ramos.

Literatura infantojuvenil fantástica : um resgate de  
Júlia Lopes de Almeida / Ana Luiza Ramos Gomes. - 2025.  
81 p.

Orientador(a): Naiara Sales Araújo Santos.

Curso de Letras - Inglês, Universidade Federal do  
Maranhão, São Luís, 2025.

1. Literatura Infantojuvenil Brasileira. 2.  
Literatura Fantástica. 3. Contos Infantis. I. Santos,  
Naiara Sales Araújo. II. Título.

“Pois nEle vivemos, nos movemos e existimos”.

(Atos 17:28a, A Bíblia)

Eu descobri em mim mesmo desejos os quais nada nesta Terra pode satisfazer. A única explicação lógica é que eu fui feito para outro mundo.

(C. S. Lewis)

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2. HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL</b> .....	10
2.1 Literatura Infantojuvenil no Brasil .....	12
2.2 Primeira fase: Escritores do século XIX e início do século XX (1880 a 1920) .....	14
2.3 Segunda fase: Vozes modernas do século XX (após 1920) .....	15
2.4 Terceira fase: Segunda metade do século XX e as inovações no gênero .....	22
<b>3. MODO FANTÁSTICO: ORIGENS, DEFINIÇÕES E DEBATES CRÍTICOS</b> .....	26
3.1 - O modo fantástico e a Literatura Infantojuvenil .....	30
3.2 - Literatura Infantojuvenil Fantástica Brasileira.....	35
<b>4. DO RECONHECIMENTO AO ESQUECIMENTO: VIDA, OBRA, LEGADO E APAGAMENTO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA</b> .....	40
4.1 A vida e obra de Júlia Lopes de Almeida .....	41
4.2 A Trajetória de Júlia Lopes de Almeida: Do Destaque ao Esquecimento .....	49
<b>5. ANÁLISE DA OBRA <i>CONTOS INFANTIS</i> (1891)</b> .....	53
5.1 - As condições todorovianas: convencer, hesitar e acreditar .....	54
5.2 - Fábulas em Contos: Análise de “O Palhaço”, “Dona Formiga” e “As Flores do Pessegueiro”.....	57
5.3 - Fadas e anjos: seres sobrenaturais .....	64
5.4 - O Conto Maravilhoso e o Conto de Fadas: Definições e Especificidades .....	68
5.5 - A estética gótica no conto infantojuvenil .....	70
<b>6. CONCLUSÃO</b> .....	75
<b>7. REFERÊNCIAS</b> .....	77

## RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo realizar um resgate historiográfico e literário da escritora Júlia Lopes de Almeida, com foco na Literatura Infantojuvenil Fantástica, por meio da obra *Contos Infantis* (1891), escrita em parceria com Adelina A. Lopes Vieira. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa, com uma análise literária detalhada dos contos da autora, baseada em uma amostra representativa de cinquenta e oito contos. O foco da pesquisa está na identificação das características do modo fantástico, considerando a obra como a primeira produção infantojuvenil fantástica brasileira e destacando a autoria feminina na historiografia do gênero. A análise se apoia nas contribuições teóricas de autores da literatura infantojuvenil, como Mortatti (2000), Gouvêa (2000) e Zilberman (2003), além de teóricos da literatura fantástica, como Todorov (2008), Ceserani (2006), García (2019), Furtado (1980), Gama-Khalil (2013), Matangrano e Tavares (2019). A metodologia envolve a identificação e análise dos elementos fantásticos presentes nos contos, como fadas, sonhos premonitórios, animais antropomorfizados e anjos, e a exploração de como esses elementos contribuem para a formação moral e estética do público infantojuvenil. A proposta de Almeida ao escrever *Contos Infantis* (1891) era utilizar o material na formação escolar primária, com o objetivo de transmitir ensinamentos morais de forma lúdica, compreensiva e acessível. Como resultados parciais, foram identificados nove contos com elementos fantásticos, confirmando o uso do modo fantástico como uma estratégia para tornar mais acessível o caráter moralizante dos contos.

**Palavras-chave:** Literatura Infantojuvenil Brasileira; Literatura fantástica; Contos infantis

## ABSTRACT

This research aims to conduct a historiographical and literary rescue of the writer Júlia Lopes de Almeida, with an emphasis on Fantastic Children's Literature, through the work *Contos Infantis* (1891), written in partnership with Adelina A. Lopes Vieira. The goal is to perform a literary analysis of the stories written by the author, using a qualitative approach with a representative sample of fifty-eight tales. The focus is on identifying the characteristics of the fantastic mode, which would characterize the work as the first Brazilian production of Fantastic Children's Literature, incorporating female authorship into the historiography of the genre. The adopted methodology is of a qualitative nature, involving a detailed literary analysis of a representative sample of fifty-eight stories. The theoretical framework of the research is based on the contributions of authors in the field of children's literature, such as Mortatti (2000), Gouvêa (2000), and Zilberman (2003), as well as theorists of fantastic literature, such as Todorov (2008), Ceserani (2006), García (2019), Furtado (1980), Gama-Khalil (2013), Matangrano and Tavares (2019). The study aims to identify the fantastic elements present in the stories, such as fairies, prophetic dreams, anthropomorphized animals, and angels, among others, and analyze how these elements contribute to the moral and aesthetic formation of the young audience. Almeida's intention when writing *Contos Infantis* was to use the material for primary school education, aiming to convey moral teachings in a playful and accessible manner. As partial results, it is possible to identify nine stories that present fantastic elements, such as fairies, dreams as omens, anthropomorphized animals, omens, angels, and others. Furthermore, Almeida's proposal when writing *Contos Infantis* (1891) was for this material to be used in primary school education, contributing to moral and aesthetic education. Therefore, to make the moralizing nature of the stories more accessible, in a playful, comprehensible, and affective way for the young audience, the fantastic mode was justified as a strategy.

**Keywords:** Brazilian Children's and Youth Literature; Fantastic Literature; Children's Tales.

## 1. INTRODUÇÃO

A literatura infantojuvenil, desde sua consolidação no Brasil, tem desempenhado um papel crucial na formação do imaginário das crianças e jovens leitores. No entanto, a crítica literária e os estudos historiográficos frequentemente relegam a um segundo plano a participação de escritoras que contribuíram significativamente para o desenvolvimento desse gênero. Nesse contexto, a produção literária de Júlia Lopes de Almeida se destaca, ainda que permaneça subvalorizada nas narrativas canônicas da literatura brasileira.

Este trabalho tem como objetivo evidenciar a relevância da autoria feminina na literatura infantojuvenil fantástica, tomando como objeto de estudo a obra *Contos Infantis* (1891) de Júlia Lopes de Almeida. A autora, reconhecida em vida por sua produção literária voltada ao público adulto, também se dedicou à escrita de textos destinados a crianças e jovens, explorando elementos do fantástico em sua narrativa. No entanto, sua contribuição nesse campo tem sido frequentemente esquecida ou desconsiderada, o que levanta questionamentos sobre os critérios que norteiam a construção do cânone literário.

A literatura fantástica, caracterizada pela quebra da lógica realista, desempenha um papel fundamental na formação leitora, estimulando o pensamento crítico e a imaginação. No Brasil, essa vertente da literatura infantojuvenil ganhou impulso a partir da segunda metade do século XX, com a ascensão de autores consagrados. No entanto, há indícios de que escritoras do final do século XIX e início do século XX já exploravam esse universo, como é o caso de Júlia Lopes de Almeida. A análise de sua produção infantojuvenil permite não apenas resgatar sua importância dentro desse contexto, mas também questionar a exclusão de autoras pioneiras nos estudos sobre o gênero.

Nos últimos anos, a academia tem resgatado os contos infantojuvenis de Júlia Lopes de Almeida. Assim, justifica-se uma investigação mais aprofundada sobre a presença de elementos do fantástico em *Contos Infantis* (1891), obra publicada antes de *O Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, o que pode caracterizá-la como a primeira obra brasileira de literatura fantástica infantojuvenil.

A proposta de Júlia Lopes de Almeida ao escrever *Contos Infantis* (1891) tinha um objetivo claro: que esse material fosse utilizado na formação escolar primária, contribuindo para a "educação moral e estética" da juventude, conforme expresso por Almeida (1891, p. 6). Buscava-se, assim, tornar acessível o caráter moralizante dos contos de forma lúdica,

compreensiva e afetiva para o público infantojuvenil, justificando, dessa maneira, a presença de elementos não naturais na narrativa” (Almeida, 1891, p. 5).

Este estudo desenvolve uma análise detalhada da obra de Júlia Lopes de Almeida, contribuindo para uma compreensão mais ampla da literatura infantojuvenil brasileira, destacando o impacto significativo do trabalho da autora na educação e formação das gerações mais jovens. Além disso, esse trabalho busca publicizar e posicionar Júlia Lopes de Almeida como a primeira pessoa a escrever literatura infantojuvenil fantástica no Brasil.

Dessa forma, a pesquisa pretende analisar e identificar os elementos do fantástico na obra *Contos Infantis* (1891), investigando como esses aspectos dialogam com o público infantojuvenil. Além disso, busca refletir sobre o caráter lúdico e pedagógico dessa literatura, revisitar a historiografia do gênero no Brasil e incluir a autoria feminina nesse debate. Por fim, pretende-se publicizar Júlia Lopes de Almeida como pioneira da literatura infantojuvenil fantástica brasileira, contribuindo para um olhar mais amplo sobre a construção do cânone e o reconhecimento da produção feminina na literatura nacional.

Esta pesquisa se insere em um movimento mais amplo de revisão crítica da historiografia literária, buscando ampliar a visibilidade da autoria feminina e problematizar as estruturas de exclusão que persistem nos estudos acadêmicos. O estudo se organiza em quatro capítulos principais.

No primeiro, apresenta-se um panorama da **História da Literatura Infantojuvenil**, desde seu surgimento na Europa até sua consolidação no Brasil, destacando as três fases propostas para a melhor sistematização desse gênero literário. A primeira fase destaca escritores do século XIX e início do século XX (1880 a 1920), os quais desenvolveram uma literatura voltada para a formação moral, nacionalista e de cunho principalmente educacional, para desse modo marcar o novo momento vivido pelo país, período em que a autora foco dessa pesquisa se encontra. A segunda fase aborda as vozes modernas do século XX, após 1920, uma nova perspectiva passa a vigorar na literatura infantojuvenil brasileira e a modernização do gênero é a marca dessa nova fase. A terceira fase, que compreende a segunda metade do século XX, após o golpe de 1964, e as inovações no gênero, que frequentemente adota temas mais cautelosos ou metafóricos.

O segundo capítulo discute-se **O Modo Fantástico - suas origens, definições e debates críticos**, com contribuições de Tzvetan Todorov e Ceserani (2006), o conceito de Insólito proposto por García (2019), o modo fantástico analisado por Filipe Furtado (1980) e Marisa Martins Gama-Khalil (2013). Além disso, também analisa a presença e contribuição do fantástico na literatura infantiljuvenil brasileira.

O terceiro capítulo aborda a **Vida, Obra, Legado e Apagamento de Júlia Lopes de Almeida**. Explora sua produção literária, **reconhecimento** e sua atuação como uma das fundadoras da Academia Brasileira de Letras, e aos fatores que levaram ao seu **esquecimento e marginalização** no cânone brasileiro. Por fim, o quarto capítulo realiza a análise detalhada da coletânea *Contos Infantis* (1891), identificando e explorando os elementos fantásticos presentes na obra. Ao trazer essa discussão, pretende-se contribuir para um olhar mais inclusivo e representativo da literatura infantil juvenil no Brasil, ressaltando a importância da autoria feminina e do fantástico nesse contexto.

## 2. HISTÓRIA DA LITERATURA INFANTOJUVENIL

A literatura infantil e infantojuvenil se distingue por ser destinada a um público específico, formado por crianças e jovens, em contraste com outros gêneros que são definidos pela temática ou estilo literário. Mortatti (2000a, p. 13) a define da seguinte forma:

Por literatura infantil entendo um conjunto de textos – escritos por adultos para serem lidos por crianças e/ou jovens – que constituem um corpus/gênero historicamente oscilante entre o literário e o didático e o que foram paulatinamente sendo denominados como “literatura infantil e/ou juvenil”, [...]. (Mortatti, 2000a, p. 13)

Dessa forma, a literatura infantil é caracterizada tanto pelo seu público-alvo quanto pelo mercado, que inclui, além das crianças, adultos como familiares e professores, influenciando o consumo dessas obras. Esse público específico impacta as características estéticas da literatura infantil, resultando em escolhas como personagens identificáveis, textos curtos, diálogos breves e descrições reduzidas. O vocabulário é cuidadosamente selecionado para ser compreensível e acessível, sem simplificações excessivas, e o autor deve considerar essas características para garantir que o texto seja adequado e atraente para os leitores jovens.

A evolução histórica da literatura infantil está intimamente ligada ao surgimento do conceito moderno de infância. Antes da sistematização do gênero infantojuvenil, obras alegóricas e fantásticas desempenhavam um papel didático, transmitindo conceitos morais e sociais a uma população majoritariamente analfabeta. Narrativas como "Kalila e Dimna" e "As Mil e Uma Noites", originadas na tradição oral e posteriormente registradas, foram essenciais na literatura pré-medieval. "Kalila e Dimna", da antiga Índia, utiliza diálogos entre animais para transmitir lições morais e políticas, influenciando tanto a literatura infantil quanto a adulta. Segundo Souza (2018, p. 75), "Kalila e Dimna é considerado um exemplo significativo da tradição literária de espelhos de príncipes, uma obra que combina elementos da fábula e do aconselhamento político." Por sua vez, "As Mil e Uma Noites", composta entre os séculos XIII e XVI, oferece contos que refletem valores sociais e culturais, educando e entretendo ao moldar a moralidade dos leitores (Silva, 2020, p. 45).

Os contos de fadas, popularizados ao longo dos anos e frequentemente associados ao público infantil, originalmente não tinham esse propósito. Narrativas como "A Pequena Sereia", "Cinderela" e "Chapeuzinho Vermelho" são histórias antigas recuperadas por pensadores, escritores e intelectuais dos séculos XVII e XVIII, que as transformaram em coletâneas influentes para as narrativas populares e infantojuvenis ocidentais.

Charles Perrault, os Irmãos Grimm, La Fontaine e Hans Christian Andersen são figuras centrais nesse processo de adaptação. Perrault, por exemplo, ao publicar *Histórias ou Contos*

*do Tempo Passado com Moralidades: história da Mamãe Gansa em 1697*, visava entreter a corte francesa, mas também incluir lições morais aplicáveis tanto para adultos quanto para crianças. Com o tempo, suas histórias passaram a ser associadas à literatura infantil devido às suas lições morais e às adaptações que as tornaram mais acessíveis para crianças, como apontam Martins e Reis (2014; 2015) em *Os contos de fada e sua contextualização: os clássicos e a indústria cultural*.

Até o século XII, a infância não era vista como uma fase distinta da vida, com características e necessidades específicas. Segundo Costa e Niehues (2012), *apud* Áries (1981), na sociedade medieval, a criança, ao alcançar a capacidade de viver sem o auxílio constante da mãe, era rapidamente inserida no mundo adulto, sendo tratada e apresentada como um adulto em miniatura. O conceito de infância se consolidou apenas a partir do Renascimento e, de forma mais intensa, durante os séculos XVII e XVIII, quando o reconhecimento das necessidades e características específicas da infância começou a emergir. A partir desse período, as crianças começaram a ser tratadas com particularidades biológicas e a serem reconhecidas por suas singularidades e sentimentos próprios.

Esse conceito está relacionado à estruturação da família moderna, especialmente a partir do século XVIII, no contexto do mundo ocidental. A noção de infância como uma fase da vida que requer atenção específica é uma construção moderna, desenvolvida em paralelo ao crescimento da família burguesa. A literatura infantil, nesse contexto, desempenha um papel crucial na criação de uma cultura destinada à infância, refletindo uma nova compreensão da infância no contexto da sociedade ocidental. A autonomia desse campo literário é marcada por suas particularidades estéticas, importância social, desdobramentos culturais e seu papel significativo no mercado.

As revoluções inglesas do século XVII, especificamente as revoluções puritana e gloriosa, juntamente com a Revolução Francesa no século XVIII, foram eventos históricos decisivos na formação da sociedade burguesa. Essas transformações alteraram significativamente o lugar da criança na sociedade, exigindo uma reflexão mais cuidadosa sobre seu papel e existência. Nesse contexto, a concepção de infância, tal como a conhecemos hoje, emergiu dentro dessa nova configuração social. Autores como La Fontaine, Christian Andersen e os Irmãos Grimm, ao coletar e criar suas histórias, estavam refletindo sobre essa infância que se desenvolvia no seio da sociedade burguesa.

Com a ascensão da classe burguesa durante o século XVIII, a literatura infantil se desenvolveu como uma ferramenta pedagógica, consolidando sua tendência à pedagogização textual. Durante um longo período, essa literatura manteve-se distante do conceito

convencional de arte, focando em estimular a expressão escrita e, conseqüentemente, a leitura. Esse estímulo esteve estreitamente relacionado aos ideais burgueses de ruptura dos vínculos feudais, valorização da vida urbana e princípios liberais. Aline Silva (2008) observa que:

A história da literatura infantil inicia-se em meados do século XVIII, de acordo com o desenrolar da concepção de criança que se tinha na época, sendo que a origem dessa literatura tem uma ligação estreita com a Pedagogia; dessa forma, confunde-se muito seu caráter artístico com sua função didático-pedagógica. (Silva, 2008, p.136)

Isso levanta questões sobre a formação da infância em diferentes contextos, como no Brasil, sobre a qual será abordada na próxima sessão, seu papel na educação brasileira e o desenvolvimento do gênero ao longo de dois séculos.

## **2.1 - Literatura Infantojuvenil no Brasil**

O desenvolvimento da literatura infantil brasileira foi um processo gradual, influenciado por mudanças sociais, políticas e culturais no país. Esse movimento culminou na criação de uma literatura nacional voltada para a formação das novas gerações e alinhada aos valores da modernização e da educação. Antes de 1920, a literatura infantil brasileira, influenciada por modelos europeus, tinha um forte compromisso com a formação de um sentimento patriótico e cívico nas crianças.

Para entender o desenvolvimento da literatura infantojuvenil brasileira, é fundamental compreender primeiramente como se deu o processo educacional para o público infantojuvenil no contexto nacional, tendo como ponto de partida o período colonial, onde havia uma ideia de educação formal, como a escolar. Mary del Priore (2010), em sua obra *História das Crianças no Brasil*, destaca que:

Desde o início da colonização, as escolas jesuíticas eram poucas e, sobretudo, para poucos. O ensino público só foi instalado, e mesmo assim de forma precária, durante o governo do Marquês de Pombal, na segunda metade do século XVIII. No século XIX, a alternativa para os filhos dos pobres não seria a educação, mas a sua transformação em cidadãos úteis e produtivos na lavoura, enquanto os filhos de uma pequena elite eram ensinados por professores particulares. (Priore, 2010, p. 92)

No início da colonização do Brasil, a educação estava majoritariamente nas mãos dos jesuítas, o que limitava o acesso à instrução formal a uma pequena parcela da população. Somente no final do século XVIII, com as reformas implementadas pelo Marquês de Pombal, houve algumas mudanças significativas no sistema educacional, embora ainda fossem

insuficientes para garantir uma educação ampla. Apesar dessas reformas, a educação continuava restrita a poucos, com um número reduzido de instituições de ensino.

No século XIX, a situação educacional melhorou ligeiramente, mas a formação das crianças ainda estava fortemente voltada para a aprendizagem de um ofício, muitas vezes antes mesmo de entrarem na escola formal. Essa realidade refletia a escassez de acesso à educação e a importância atribuída ao trabalho em detrimento do ensino acadêmico. Desse modo, no Brasil, a literatura infantil surgiu tardiamente, quase no século XX, considerando o contexto social e histórico brasileiro. O papel da criança na sociedade passou a ser pensado efetivamente apenas no século XIX, em uma sociedade que manteve a escravidão até 1888. Uma prática pré-burguesa influenciou a tardia evolução da educação infantil no país em relação à Europa e aos Estados Unidos.

A Imprensa Régia, em 1808, iniciou a atividade editorial no Brasil, e as primeiras publicações para crianças incluíram traduções como *As Aventuras Pasmem do Barão de Münchhausen* e *Leitura para Meninos*, de José Saturnino da Costa Pereira (1818). Essas publicações eram esporádicas e insuficientes para caracterizar uma produção literária regular. Somente com a abolição do regime escravista em 1888 e a Proclamação da República em 1889, a literatura infantil como sistema regular começou a se formar, refletindo a modernização do Brasil.

A crescente urbanização e o surgimento de uma classe média consumidora entre o final do século XIX e o início do século XX criaram um ambiente propício para o surgimento da literatura infantil, impulsionando o mercado editorial. Com o crescimento das massas urbanas, novos públicos consumidores de produtos culturais, incluindo livros para crianças, começaram a se formar. Um marco desse período foi o lançamento da revista infantil *O Tico-Tico* em 1905, que teve grande sucesso e consolidou o consumo de produtos culturais voltados ao público infantil. Além disso, a transformação da sociedade rural em urbana destacou a escola como uma instituição essencial para a transmissão de valores e conhecimentos, impulsionando a produção de livros didáticos e literários dirigidos às crianças no Brasil entre os séculos XIX e XX.

No contexto da literatura infantojuvenil brasileira, isso se reflete na atuação dos pioneiros da literatura, que, a partir do final do século XIX, começaram a moldar os primeiros esforços para a criação de uma literatura infantojuvenil nacional. A escola foi crucial na transformação de uma sociedade rural em urbana, tornando-se um espaço importante para o gênero. Havia uma demanda por materiais didáticos e literários adequados para crianças, visando à formação cidadã.

Com o aumento da valorização da educação e da escola no Brasil, surgiu uma preocupação crescente com a falta de material de leitura adequado para crianças brasileiras. Ao perceber essa necessidade, os escritores e professores começaram a produzir livros infantis voltados especificamente para os alunos das escolas. Entre 1880 e 1920, iniciaram-se os esforços para criar uma literatura infantil brasileira, refletindo as mudanças sociais e culturais do país. Houve um aumento de traduções e adaptações de obras estrangeiras, com figuras como Carlos Jansen e Figueiredo Pimentel.

A produção literária para o público infantojuvenil atendia a um dever patriótico, além de oferecer recompensas financeiras, especialmente através de campanhas de instrução e alfabetização, e pela necessidade de materiais adequados nas escolas. Muitos desses escritores estavam bem conectados com as esferas governamentais, o que garantia a adoção de seus livros. Essa relação estreita entre escritores e governo pode explicar o tom nacionalista e pedagógico predominante nas obras infantis da época. Escrever para crianças tornou-se, assim, uma oportunidade de profissionalização para os escritores no período de transição entre os séculos XIX e XX.

Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007), em *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias*, a forte presença de obras estrangeiras no mercado literário brasileiro impulsionou a criação de livros infantis nacionais que buscavam reafirmar os valores e ideais brasileiros. As primeiras obras de literatura infantojuvenil no Brasil foram predominantemente traduções, refletindo a contribuição dos pioneiros que iniciaram o desenvolvimento desse gênero no final do século XIX. Esses escritores foram fundamentais para o desenvolvimento inicial desse campo literário, buscando estabelecer uma produção literária que refletisse a realidade e as necessidades culturais do Brasil.

## **2.2 - Primeira fase: Escritores do século XIX e início do século XX (1880 a 1920)**

No início da literatura infantil brasileira, as traduções de coletâneas europeias tiveram uma importante contribuição para o desenvolvimento de uma produção literária, ainda mais com a imprensa também avançando na industrialização em território nacional. Para tanto, intelectuais e escritores pioneiros apostaram na adaptação do modelo europeu de contos de fadas e de histórias clássicas, além disso essa também foi a base para o projeto educativo e ideológico na literatura infantil brasileira, o que visava a formação de cidadãos, com a escola e o texto infantil como aliados essenciais.

Algumas obras europeias exerceram significativa influência sobre autores brasileiros, destacando-se pelo enfoque em temas como patriotismo, amor à família e virtudes cívicas,

utilizando protagonistas infantis para transmitir essas mensagens entre os jovens leitores. Sobre isso Lajolo e Zilberman (2008) afirmam que:

Ocorreu também a apropriação brasileira de um projeto educativo e ideológico que via no texto infantil e na escola (e, principalmente, em ambos superpostos) aliados imprescindíveis para a formação de cidadãos. Esse fenômeno, que começou a ser mais sistematicamente desenvolvido entre nós a partir da República, nasceu na Europa, onde apareceram várias obras que, cada uma a seu tempo, inspiraram autores brasileiros. É de 1877 o livro *Le tour de la France par deux garçons*, de G. Bruno (pseudônimo de Augustine Tuillierie, esposa do escritor Alfred Fouillé), e de 1886 *Cuore*, do escritor italiano Edmond De Amicis. (Lajolo e Zilberman, 2008, p.31)

*Le Tour de la France* (1887), traduzido por Félix Pacheco, conta a história de dois meninos órfãos que percorrem a França, aprendendo sobre o país e reforçando valores como amor à pátria, trabalho e família. Por sua vez, *Cuore* (1886), traduzido por Francisco Silveira Bueno, é narrado em primeira pessoa por um garoto e estruturado em formato de diário, enfatizando o patriotismo, o respeito à família, aos mestres e a compaixão pelos mais fracos. Félix Pacheco (1879-1935), além de sua atuação como jornalista, escritor, político e diplomata, desempenhou um papel importante na popularização da literatura didática no Brasil. Já Francisco Silveira Bueno (1898-1989), renomado filólogo e educador, foi responsável por introduzir *Cuore* (1886) nas escolas brasileiras, promovendo valores como patriotismo e moralidade.

Além disso, entre os pioneiros da literatura infantojuvenil brasileira, destaca-se Carlos Janssen (1829-1889), com origem teuto-brasileira, mantinha uma forte conexão com as tendências literárias internacionais, o que o motivou a traduzir e adaptar obras como *As Mil e Uma Noites* e textos de Perrault, além de publicar outros materiais direcionados ao público infantil e juvenil. Outro pioneiro relevante é Figueiredo Pimentel (1869-1914), foi um representante típico da Belle Époque carioca, Pimentel era jornalista e cronista, atuando ativamente na vida letrada e na imprensa. Ele reuniu histórias dos Irmãos Grimm e outras para suas publicações, sendo *Histórias da Carochinha* um de seus trabalhos mais notáveis. Curiosamente, esse título, frequentemente visto como uma história simples ou até uma "mentira" no senso comum, alcançou grande sucesso no final do século XIX.

Finalmente, João Ribeiro, apesar de não ter a mesma notoriedade na literatura infantil e juvenil quanto os outros dois, também fez contribuições significativas. Ele traduziu *Il Cuore* (O Coração), cuja sua versão para língua portuguesa, lançada em 1891, obteve grande sucesso editorial desde o final do século XIX até meados do século XX, com mais de 53 edições em um período de 100 anos. Segundo Valdez e Costa (2007, p. 165), o Brasil

importou muitos contos de outros países como meio de ensinar boas maneiras às crianças, para que estas “levassem o país rumo à sonhada civilização”, de modo a combater características indesejadas como a mentira, a preguiça e a desobediência.

Até então apenas traduções foram elaboradas, mas no que se refere a obras genuinamente autorais brasileiras, o presente trabalho visa enfatizar a importância de Júlia Lopes de Almeida. A escritora lançou em 1886, em co-autoria sua irmã Adelina Lopes Vieira, *Contos Infantis*. A obra reúne 58 contos, divididos em verso e em prosa, para serem utilizados na formação escolar primária, contribuindo para a "educação moral e estética" da juventude (Almeida, 1886, p. 6). A autora será o foco do presente trabalho, já que a autoria feminina foi marginalizada e muitas vezes esquecida, refletindo o viés machista que permeava o meio intelectual da época. Busca-se resgatar não apenas a obra da autora, mas também sua importância histórica e cultural, reafirmando seu lugar como uma das vozes pioneiras na construção da literatura infantojuvenil no Brasil. Tais temas serão abordados posteriormente.

Outras obras que Marisa Lajolo e Regina Zilberman enfatizam de Júlia Lopes de Almeida são *Histórias da nossa terra* (1907), coletânea de 31 textos, incluindo cartas e contos, com cenário em diferentes cidades brasileiras, ilustrados por fotografias, que explora temas e histórias ligadas ao Brasil, refletindo a identidade nacional; *Era Uma Vez* (1914), coleção de histórias; e *A Árvore* (1916), também em co-autoria com Adelina Lopes Vieira, uma antologia temática voltada para o público infantil, com histórias e poesias.

Os contos de Júlia Almeida são moralistas, focando em valores como trabalho, estudo, obediência, disciplina, caridade e honestidade. Apesar da diversidade geográfica nas ilustrações, as histórias são "apátridas", sem refletir as peculiaridades regionais. A temática do patriotismo é recorrente, através de episódios e personagens, em sua maioria retratados de forma eufórica e ufanista. No conto “O Gigante Brasileiro”, a pátria é apresentada como uma entidade benéfica, com características físicas que representam a riqueza e a fertilidade do Brasil. A identificação do Brasil com o gigante, um elemento fantástico, é usada para transmitir um sentimento de pertencimento e valorização da terra.

As narrativas, as cartas e os conselhos dentro dos contos escritos por Almeida servem para inculcar virtudes e valores morais, refletindo o compromisso com um projeto pedagógico que visa a formação cívica e moral dos leitores, além de contribuir para a formação de uma identidade nacional, sendo um exemplo da literatura infantil brasileira.

Outros autores que contribuíram para esse primeiro momento da literatura infantil brasileira foram Olavo Bilac, Coelho Neto e Manuel Bonfim. Em *Contos Pátrios* (1904),

Coelho Neto e Olavo Bilac abordam temas nacionais e valorizam a cultura brasileira, exploravam a cultura e o folclore brasileiros, enriquecendo o repertório da literatura infantil com elementos locais e nacionais. Em *Através do Brasil* (1910), Coelho Neto e Manuel Bonfim adaptaram *Le tour de la France par deux garçons* (1887) para oferecer uma visão panorâmica do Brasil e suas regiões, o que visava contribuir para a descrição e valorização das diversas regiões do Brasil, ampliando o conhecimento geográfico e cultural das crianças e para a formação de uma identidade cultural nacional para os jovens cidadãos.

Por fim, outras obras que se destacam no início do século XX que também contribuíram para a formação da primeira fase da literatura infantojuvenil no início do século XX foi a coletânea de *Poesias Infantis* (1904) de Olavo Bilac, que introduziu uma linguagem poética “refinada” para crianças, estabelecendo um novo padrão na literatura voltada para esse público. Em paralelo, Afonso Celso, com *Por que me ufano de meu país* (1901), promoveu o patriotismo e o orgulho nacional, enfatizando as qualidades brasileiras de maneira a fortalecer o sentimento de pertencimento nacional. *Saudade* (1919), de Tales de Andrade, é uma obra que explora o sentimento de nostalgia e melancolia profundamente enraizado na cultura brasileira. A obra se destaca por enfatizar a busca por identidade nacional e modernização. Já é possível perceber a influência do modernismo na obra, pois oferece uma visão única sobre a experiência brasileira, embora não seja exclusivamente voltada para o público infantil.

Sem dúvidas, é importante destacar a autoria feminina e pioneira de Alexina de Magalhães Pinto. Natural de São João del Rei, a autora se mudou para o Rio de Janeiro e exerceu o magistério por 20 anos. Dedicou-se ao estudo do folclore e das lendas populares e é considerada pioneira nesta área. Publicou 5 livros adaptando material folclórico, como sobre histórias, cantigas, brinquedos e provérbios, para a literatura infantil, são essas *As nossas histórias* (1907), *Os nossos brinquedos* (1909), *Cantigas das crianças e do povo* (1916) e *Provérbios populares* (1917). Segundo o Museu Regional de São João del Rei, a autora:

foi ainda a primeira a usar material folclórico na elaboração de materiais didáticos infanto-juvenis e inovadora ao acreditar no potencial educativo da cultura popular. Ela acreditava ser fundamental a criação de uma literatura nacional voltada para crianças e jovens, além da criação de bibliotecas voltadas a este público. (Militani, 2019)

A contribuição Alexina de Magalhães Pinto foi fundamental para garantir o acesso das crianças às tradições culturais e populares brasileiras, ao mesmo tempo em que as adaptações atendiam aos critérios pedagógicos da época, permitindo a preservação e a transmissão do folclore de forma acessível e educativa.

### 2.3 - Segunda fase: Vozes modernas do século XX (após 1920)

A primeira fase da literatura infantojuvenil no Brasil foi marcada pelo caráter patriótico e nacionalista, para desse modo marcar o novo momento vivido pelo país, principalmente com a Proclamação da República, para reafirmá-lo com Estado Nacional moderno. Apesar dessa iniciativa, o gênero ainda carregava grande bagagem europeia, com o caráter academicista e apenas uma das funções sendo exploradas: o caráter pedagógico, para a transmissão de valores e virtudes. A partir da década de 20 do século XX, uma nova perspectiva também passa a vigorar na literatura infantojuvenil brasileira e a modernização do gênero é a marca dessa nova fase. Sem dúvidas, ao olhar para a literatura infantojuvenil brasileira, um dos grandes nomes lembrados como referência é Monteiro Lobato. Apesar das controvérsias em relação aos posicionamentos racistas do autor, não há como negar o pioneirismo de Lobato e sua contribuição.

Para melhor compreensão do que é moderno na literatura, Marshall Berman em seu livro discorre que:

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz. (Berman, 1986, p. 13-14)

Ou seja, ser moderno diz respeito à resposta dos artistas aos padrões academicistas do século XIX, com uma nova visão de um Brasil verdadeiramente brasileiro. O ano de 1922 prometia ser festivo devido à comemoração do Centenário da Independência política do Brasil. A Semana de Arte Moderna, em fevereiro de 1922, realizada em São Paulo, reuniu novos artistas e intelectuais que repensaram um ideário estético moderno que se espalhou, por meio de exposições e revistas especializadas (como Klaxon e Revista de Antropofagia). O movimento fragmentou-se em diferentes segmentos, cada um com sua interpretação do programa moderno.

Em contrapartida, as revoltas e guerras marcaram profundamente a primeira metade do século XX. O fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) coincidiu com o surgimento de novos ideais artísticos e intelectuais no Brasil, os quais impulsionaram uma ruptura com o conservadorismo predominante. A guerra, ao expor a fragilidade dos valores tradicionais, estimulou novas formas de expressão, alimentando assim o crescente descontentamento com

a política arcaica do país. Nesse contexto, o movimento tenentista, que incluiu o Motim do Forte de Copacabana em julho de 1922, liderado por jovens tenentes insatisfeitos, refletiu diretamente essa reação aos valores desestabilizados pelo conflito.

Posteriormente, o movimento tenentista gerou desdobramentos significativos, como a revolução no Rio Grande do Sul em 1923 e a guerra civil em São Paulo em 1924. Diante desse cenário, a Coluna Prestes - Miguel Costa emergiu, lutando até 1926. Embora as revoltas tenham esfriado com a posse de Washington Luís em 1926, as aspirações por mudança não foram eliminadas. Com o agravamento da crise econômica em 1929 e a intransigência política do governo, a insatisfação culminou na Revolução de 1930, que, por sua vez, levou Getúlio Vargas ao poder, apoiado por grupos que ansiavam por profundas reformas políticas e sociais no Brasil.

As transformações econômicas e sociais no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930 também foram aceleradas pelos efeitos da Primeira Guerra Mundial, que gerou mudanças nos padrões econômicos globais e impactou o comércio e a produção de café, o principal produto de exportação do país. Esse cenário contribuiu para a intensificação da industrialização e da urbanização, o que, por sua vez, demandou adaptações na estrutura educacional e política. A ascensão da classe média, decorrente do crescimento industrial e urbano, criou novas exigências para o fortalecimento desse grupo, levando à luta pela escolarização em massa e à necessidade de um Estado mais presente e eficaz na gestão dessas mudanças.

Nesse contexto, o movimento da Escola Nova ganhou força, propondo reformas educacionais que refletiam a nova realidade pós-guerra. Inspirados pelo pragmatismo e pela ênfase no conhecimento técnico e científico, educadores como Fernando de Azevedo e Anísio Teixeira criticaram o ensino tradicional voltado para a elite e defenderam uma educação voltada para a formação prática e a difusão da tecnologia. A ligação entre política e educação tornou-se evidente com a atuação de Francisco Campos, que, como membro do movimento e ideólogo do regime de Vargas, mostrou como as reformas educacionais estavam interligadas às demandas econômicas e à ascensão da classe média. Sob o governo de Vargas, essas reformas foram institucionalizadas, com a obrigatoriedade da educação primária e a fundação de universidades, atendendo às novas necessidades de um país em processo de modernização.

Nesse contexto, em 1921, que Monteiro Lobato publica *Narizinho Arrebitado* como um segundo livro de leitura para escolas primárias, por uma preocupação com a criação de uma literatura infantil que atraísse as crianças, como revelam correspondências com Godofredo Rangel, não só com o objetivo didático, mas também como uma forma de entretenimento. A

partir de uma enquete sobre o Saci, popular figura do folclore brasileiro, esse personagem é adicionado à sua segunda obra infantil, também lançada em 1921. O livro foi um sucesso e foi adotado nas escolas públicas de São Paulo, repetindo o sucesso de "Saudade" de Tales de Andrade.

Assim, Lobato torna-se um escritor famoso e decide investir na literatura infantil. Fundou editoras como Monteiro Lobato e Cia., Companhia Editora Nacional, e Brasiliense, publicando seus próprios livros, o que foi uma alternativa de distribuição e ampliação do objeto livro de diversas maneiras. Outro ponto que torna Monteiro Lobato um autor pioneiro no gênero foi a construção de um mundo para a literatura infanto-juvenil mais próximo da matéria viva e folclórica e mais distante do horizonte positivista de construção nacional, além disso, debateu traduções e adaptações de clássicos, tão incentivados no período anterior.

A evolução da literatura infantil no Brasil na primeira metade do século XX, entre os anos de 1920 e 1945, foi marcada por um período de crescimento significativo para o gênero, impulsionado por editoras como Melhoramentos e Editora do Brasil. Apesar das iniciativas de Lobato, na década de 1920, a produção literária voltada ao público infantil ainda era esparsa. Nessa fase, destacam-se principalmente as obras de Monteiro Lobato e Tales de Andrade, cujas narrativas capturavam o imaginário das crianças da época.

Vale ressaltar que, apesar das controvérsias em relação a opiniões polêmicas e racistas de Lobato, o autor foi considerado o pai da literatura infantil brasileira e um dos primeiros autores de literatura infantil de toda a América Latina. Ao traçar a linha do tempo da literatura fantástica infantojuvenil brasileira, levando em consideração os livros originais escritos por autores brasileiros para as crianças, muitos estudiosos, bem como a crença popular, ainda consideram Monteiro Lobato como ponto de origem do gênero.

Porém, nos últimos anos, a academia tem resgatado os contos da escritora Júlia Lopes de Almeida voltados para o público infantojuvenil, como o presente investigará posteriormente, a partir de uma análise detalhada da obra *Contos Infantis* (1891), sendo essa anterior a Lobato, o que a caracterizaria como a primeira obra de literatura fantástica infantojuvenil brasileira e posicionaria Júlia Lopes de Almeida como a primeira pessoa a escrever literatura infantojuvenil fantástica no Brasil.

Foi na década de 1930 que o gênero começou a se diversificar e ganhar maior relevância. Novos autores emergiram no cenário literário, como Viriato Correia, Malba Tahan e Érico Veríssimo, contribuindo para a ampliação e enriquecimento das obras destinadas às crianças. Esse período também foi marcado pela incorporação de influências modernistas na literatura infantil, com autores que já haviam se destacado no modernismo, agora voltando-se

para o público infantil. Essa diversificação e expansão foram fundamentais para consolidar a literatura infantil como um gênero significativo dentro do panorama literário brasileiro, refletindo tanto as transformações culturais quanto o crescente reconhecimento da importância da leitura para a formação das crianças.

Destacam-se autores como José Lins do Rego, com *Histórias da Velha Totônia* (1936); Érico Veríssimo, em *As Aventuras do Avião Vermelho* (1936); Graciliano Ramos, com *A Terra dos Meninos Pelados* (1939) e *Alexandre e Outros Heróis* (1944), além de poetas modernistas como Guilherme de Almeida, Murilo Araújo e Henriqueta Lisboa que também investiram no gênero. A escritora Cecília Meireles também se destaca na escrita de livros didáticos, voltando ao objetivo primordial da literatura infantojuvenil.

O impacto social e cultural da modernização da literatura infantojuvenil brasileira foi profundamente influenciado pelo aumento da escolarização e pela consolidação da classe média, fatores que impulsionaram o crescimento do mercado editorial. Esse novo cenário atraiu editoras como Globo, Companhia Editora Nacional e Melhoramentos, que ampliaram significativamente a publicação de títulos voltados para o público infantil. A literatura infantojuvenil, acompanhando o ciclo do Modernismo no Brasil, consolidou-se como uma parte essencial da cultura brasileira até o final dos anos 1940, refletindo as transformações sociais e culturais da época e deixando um legado duradouro.

Lajolo e Zilberman (2007, p.81) definem esse período da seguinte maneira:

O segundo período da literatura infantil brasileira correspondeu à progressiva emancipação das condições que, na época de seu aparecimento, impediram a autonomia do gênero. Ao contrário da fase anterior, criaram-se inúmeras histórias originais, o que fortaleceu alguns projetos, com as seguintes características: 1ª) Predomínio do campo (ou, mais amplamente, do espaço rural) como cenário para o desenvolvimento da ação.[...] 2ª) Fixação de um elenco de personagens, no qual se destacam crianças que transitam de um livro a outro. (Lajolo; Zilberman, 2007, p. 45)

Em suma, nos anos 30 e 40, a literatura infantil brasileira passou a incluir temas urbanos e críticas sociais, ao mesmo tempo em que manteve elementos do folclore e da tradição popular. Embora o ambiente rural ainda fosse predominante, ele começou a ser contrastado com o crescimento urbano e as novas realidades sociais. A literatura infantil integrou-se ao projeto de modernização do país, refletindo as transformações sociais e econômicas da época. Monteiro Lobato, com o *Sítio do Picapau Amarelo*, simboliza essa junção das tradições nacionais com as aspirações modernas.

## 2.4 - Terceira fase: Segunda metade do século XX e as inovações no gênero

Após o golpe de 1964, o país enfrenta severas restrições à liberdade de expressão devido à censura, que também afeta a literatura infantil. Como resultado, o gênero frequentemente adota temas mais cautelosos ou metafóricos. Paralelamente, surge um movimento de contracultura, influenciado por tendências internacionais, que promove a inovação artística e a contestação social, mesmo sob forte vigilância.

Nesse contexto, a literatura infantil começa a refletir uma abordagem crítica e realista dos problemas sociais, como pobreza e marginalização, passando da idealização rural para a representação das dificuldades urbanas. Obras como *Justino, o Retirante* e *A Rosa dos Ventos* exemplificam essas mudanças ao tratar de temas como uso de drogas, marginalização e violência urbana. Assim, Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2007) finalizam *Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias* traçando as transformações ocorridas nos anos 60 e 70 e uma nova perspectiva frente ao cenário vivido pelo Brasil diante de uma Ditadura Militar (1964-1985).

Durante as décadas de 1960 e 1970, surgem novos gêneros na literatura infantil, como ficção científica e mistério policial, com protagonistas infantis que exploram questões sociais. A poesia infantil também se transforma, afastando-se da tradição didática e pedagógica e adotando formas poéticas mais modernas e experimentais, com contribuições de poetas como Cecília Meireles e Vinícius de Moraes.

O "Milagre Econômico" do final dos anos 60 e início dos anos 70 promoveu uma rápida urbanização e expansão da classe média. Esse cenário econômico e social traz à tona problemas como pobreza e violência, que são abordados criticamente na literatura infantil da época. Além disso, surgem instituições voltadas ao fomento da leitura infantil, com investimentos do Estado e da iniciativa privada que ampliam a produção de livros para crianças, resultando em um aumento significativo no número de títulos e séries. Isso contribui para a expansão da escolarização e da demanda por literatura infantil, refletindo a modernização capitalista do Brasil com uma abordagem mais complexa e urbana.

No que diz respeito à prosa, destacam-se grandes escritores da literatura infantojuvenil que ganharam notoriedade a partir do boom do gênero ocorrido após o Golpe Militar de 1964. Possivelmente motivados por uma preocupação com o futuro e a formação das crianças em um cenário adulto conturbado, autores da época transformaram a literatura infantil-juvenil em um espaço para expressar ideias que não podiam ser abordadas na "literatura para adultos" devido à repressão política.

Segundo os conceitos de Umberto Eco (2015), expostos em sua obra *Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos*, distingue-se o "leitor modelo," idealizado pelo texto, do "leitor empírico," que representa qualquer pessoa que lê a obra. Embora a prosa infantojuvenil seja destinada a crianças e jovens, muitas vezes, o texto também estabelece um diálogo velado com os adultos. É essencial reconhecer que a literatura infantil-juvenil não deve ser considerada inferior, pois oferece respostas e explora realidades que, muitas vezes, a literatura para adultos não consegue abordar.

Obras e Autores Fundamentais desse período são *O Meu Pé de Laranja Lima* (1968) de José Mauro de Vasconcelos, um clássico da literatura juvenil sobre dificuldades financeiras e solidariedade; *Marcelo, Marmelo, Martelo* (1976) de Ruth Rocha, um livro infantil sobre curiosidade e linguagem e que representou um grande sucesso editorial. *A Bolsa Amarela* (1976) de Lygia Bojunga é uma história sobre desejos e sentimentos, que rendeu à autora o prêmio Hans Christian Andersen. *Uma Ideia Toda Azul* (1979) de Marina Colasanti se destaca por apresentar seres fantásticos e poéticos, com uma abordagem mais lírica e imaginativa em comparação com os outros autores mencionados, o que enriquece ainda mais panorama da literatura infantil-juvenil desse período.

Na década de 1980, duas autoras se destacam: Ana Maria Machado e Maria Luiza Penteadó. Ana Maria Machado, uma das mais importantes figuras da literatura infantil-juvenil brasileira, é autora premiada com o Hans Christian Andersen e possui uma vasta produção literária, além de uma forte atuação como professora e intelectual. Foi pioneira na criação de uma cadeira de literatura infantil-juvenil na PUC-Rio e consolidou sua importância com obras como *Bizabia, Bizabel* (1982), que aborda temas como memórias e relações familiares. Após o golpe militar de 1964, Machado observa um boom na produção de literatura infantil-juvenil e sugere que esse crescimento se deveu à preocupação dos autores com o futuro das crianças em um contexto de adultos em crise, além da possibilidade de expressão criativa em um momento de repressão política.

Maria Luiza Penteadó, por sua vez, escreveu *Lúcia Javouindo* (1987), que oferece uma crítica à pressa e propõe a valorização das experiências do caminho, exemplificando a relevância da literatura infantil-juvenil que emergiu na imprensa brasileira, onde narrativas destinadas às crianças eram publicadas em jornais e lidas por famílias inteiras. Essas autoras exemplificam características marcantes dessa literatura, como enredos fantásticos, poder simbólico, conteúdo moral e pedagógico, e liberdade criativa.

Apesar de serem geralmente usados em um contexto didático, surge nas últimas décadas do século XX um novo conceito para livros usados nas escolas. Segundo o Glossário

Ceale, o verbete escrito por Egon Rangel, os paradidáticos surgiram como uma categoria de publicação na década de 1970 no Brasil, diferenciando-se dos tradicionais livros didáticos por focarem em tópicos específicos de interesse curricular, como classes gramaticais ou temas transversais. Destinados a diferentes níveis de ensino, esses materiais podem abordar desde conteúdos científicos até narrativas ficcionais, adaptando-se flexivelmente às necessidades educacionais. Amplamente estudados e debatidos nas políticas públicas de Educação, os paradidáticos questionam se constituem um gênero discursivo definido, dada sua variabilidade e uso complementar aos livros didáticos tradicionais.

Duas editoras que se destacam na produção de livros didáticos e paradidáticos no Brasil são as editoras Ática e Scipione. A primeira, estabelecida em 1965, desempenhou um papel significativo no mercado editorial educacional brasileiro, introduzindo inovações como o Estudo Dirigido de Português e o Manual do Professor, amplamente adotados por outras editoras.

As séries populares das editoras Ática e Scipione, como Vaga-Lume, Para Gostar de Ler e Bom Livro, têm sido influentes na formação educacional de várias gerações e ganharam reconhecimento através de prêmios como o Top Educação. A Ática é parte do portfólio da SOMOS Educação, contribuindo de forma contínua para o cenário educacional nacional. Enquanto isso, a Editora Scipione, com mais de 35 anos de experiência, é reconhecida por sua inovação e colaboração próxima com professores, oferecendo um catálogo diversificado que inclui obras didáticas e literárias premiadas. Seu compromisso com a adaptação às mudanças e às necessidades educacionais reforça sua posição como uma das principais editoras no contexto educacional brasileiro.

A precursora dos movimentos paradidáticos no Brasil teve seu momento de grande sucesso que a fez ser referência no ramo com a Coleção Vaga-Lume. Lançada em 1972 pela editora Ática, emergiu como resposta a uma lacuna educacional percebida, oferecendo narrativas que serviam como ponte entre contos de fadas e obras literárias mais complexas, como as de Machado de Assis. Caracterizadas por histórias cotidianas e envolventes, narradas em linguagem direta e acessível, as publicações não apenas angariaram uma vasta audiência, mas também desempenharam um papel educativo ao introduzir gerações à riqueza das narrativas literárias.

O lançamento coincidiu com uma reforma educacional nacional e a criação da Lei de Diretrizes e Bases, um guia para a Educação no país, que sugeriu que as escolas adotassem até a 8ª série obras nacionais nas aulas de língua portuguesa, em 1971, contexto favorável que impulsionou a aceitação e adoção da coleção. Com a inclusão de suplementos educacionais

que acompanhavam cada livro, como citados anteriormente, contendo exercícios que ampliavam a compreensão dos leitores sobre os enredos, a Vaga-Lume estabeleceu-se como um recurso pedagógico valorizado. Ao longo de mais de quatro décadas, a coleção publicou 90 títulos, alcançando a marca de 8 milhões de exemplares vendidos .

O êxito editorial da Coleção Vaga-Lume pode ser atribuído à sua estratégia de lançamento oportuna, a partir de uma demanda educacional crescente por literatura nacional, à linguagem acessível que facilitou o hábito de leitura entre jovens leitores brasileiros, e à qualidade das narrativas oferecidas, tanto autorais quanto de relançamentos e traduções. Estes fatores combinados não apenas atenderam a uma necessidade educacional premente, mas também desempenharam um papel significativo na formação de uma base sólida de leitores no país, estabelecendo a coleção como um marco na literatura infantojuvenil brasileira (Verrumo, 2017).

Uma estratégia que também enfatiza o grande sucesso da Coleção Vaga-Lume dos anos 80 aos anos 2000, bem como de obras ainda hoje desenvolvidas, tanto pela Ática, quanto pela Scipione, com o objetivo de usos paradidáticos é o uso da baixa fantasia nas histórias, o que será abordado no capítulo a seguir. Além disso, o material de apoio com o Roteiro de Trabalho, perguntas interpretativas, contexto das obras e a respeito dos temas transversais objetivados pelos livros, favorecem a compreensão e o sucesso da absorção do caráter moralizante proposta pela obra.

### 3. MODO FANTÁSTICO: ORIGENS, DEFINIÇÕES E DEBATES CRÍTICOS

Desde a Antiguidade, os seres humanos têm a necessidade de contar histórias e através das narrativas, com o objetivo de perpetuar seu estilo de vida, as divindades, as crenças e costumes, surgindo assim a literatura. Essa, por sua vez, é anterior à escrita, uma vez que a maioria das lendas, mitos e poemas épicos (epopeias) surgiram por meio da oralidade, passadas de forma geracional, com artifícios como a música para memorização e até mesmo um registro pictográfico como as pinturas rupestres. Antes mesmo de desenvolver a habilidade de registrar suas histórias, a humanidade já era capaz de narrá-las. Uma das obras mais antigas conhecidas, *A Epopeia de Gilgamesh*, data de 2600 anos antes de Cristo e foi escrita pelos sumérios em cuneiforme, a primeira forma de escrita registrada.

Com o decorrer dos séculos, as sociedades se estruturaram, e a literatura passou a desempenhar novas funções e objetivos, tanto de maneira intencional quanto não intencional, como a crítica social, a denúncia e a defesa de pontos de vista. No entanto, uma característica que se manteve nas narrativas desenvolvidas ao longo do tempo foi a presença de elementos do fantástico, observados nos relatos de viagem do século XVIII, nas novelas de cavalaria e nos teatro clássico, entre outros.

O fantástico é associado a narrativas que apresentam elementos inexistentes ou sobrenaturais, amplamente difundidos nas mídias como cinema, quadrinhos e literatura. Sua origem e delimitação, contudo, são objeto de intensos debates acadêmicos.

Na sistematização do fantástico, muitos críticos atribuem sua gênese ao romance gótico *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Outras possíveis origens incluem as obras do contista alemão E.T.A. Hoffmann e o romance *O Diabo Enamorado* (1772), do francês Jacques Cazotte. Porém, elementos insólitos já estavam presentes em textos mais antigos, como epopeias e poemas medievais. Bibiana Borges Amaral (2022) pontua que:

O termo fantástico vem do latim *phantasticus*, cuja etimologia tem sua origem no grego *phantastikós*, que significa fantasia. Alguns estudiosos colocam o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, tendo sua ascensão ocorrida no século XX. O gênero teria surgido ainda na idade média e as narrativas míticas, religiosas, fantásticas foram um solo bastante fértil para o surgimento do gênero. Os romances que exploravam o medo e o susto também tiveram sua parcela de contribuição para que o gênero surgisse. Há estudiosos que afirmaram que os primórdios da literatura fantástica teriam sido no século XVIII, na França. (Amaral, 2022, p. 188-189).

Por muito tempo, tudo o que hoje é denominado de Ficção Especulativa era amplamente classificado como “fantástico”, uma vez que ainda não existia a estruturação dos gêneros. Obras de fantasia, ficção científica, contos de fadas narrativas, narrativas

mitológicas, como a *Epopéia de Gilgamesh*, eram agrupadas apenas sob o rótulo de narrativas fantásticas. Muitas das quais têm origem em antigas crenças religiosas e mitos, que frequentemente influenciam seus temas e estruturas.

Tzvetan Todorov foi um dos primeiros estudiosos a sistematizar a definição do que é "fantástico". Segundo ele:

O fantástico ocupa o tempo dessa incerteza. Assim que se escolhe uma das duas respostas, deixa-se o terreno do fantástico para entrar em um gênero vizinho: o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao real e ao imaginário (Todorov, p. 15-16, 1980)

Em outras palavras, o fantástico é caracterizado por narrativas que envolvem o sobrenatural e se concentram na hesitação compartilhada entre os personagens e o leitor acerca da natureza dos acontecimentos, oscilando continuamente entre o real e o imaginário.

Essa hesitação, segundo Todorov, define o gênero e perdura apenas enquanto a dúvida persiste (Todorov *apud* Matangrano, Tavares, 2019, p.17). O elemento central da literatura fantástica, portanto, é a incerteza experimentada pelo leitor ao tentar explicar os eventos, oscilando entre o natural e o sobrenatural. Todorov também identifica variantes: quando a narrativa encerra com uma explicação lógica, o texto é classificado como "estranho"; por outro lado, se o sobrenatural é aceito como verdadeiro, a narrativa é considerada "maravilhosa".

Outro conceito pertinente para a presente pesquisa é a respeito da definição de "insólito". Esse é um termo usado sobretudo entre a academia brasileira para abranger os diversos modos narrativos, estilos e temáticas associados ao "fantástico". Além disso, o conceito busca capturar as múltiplas nuances presentes nessas abordagens literárias. No Brasil, o grupo de pesquisa *Nós do Insólito*, coordenado pelo Professor Flávio García, da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), tem promovido amplamente a concepção do que é o Insólito.

García define o conceito de "insólito" com base em um texto do pesquisador boliviano Renato Prada Oropeza, da seguinte forma:

manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa - personagens, tempo e espaço ou na ação narrada - sua natureza -, de alguma incoerência, incongruência, fratura da 'representação' - no sentido mais primário da mimesis - referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano, como, por exemplo, a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito - 'não real-naturalista' -, que prima pela ruptura com a

representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual" (GARCÍA apud Matangrano, Tavares, 2019, p.20).

Essa definição ressalta a natureza disruptiva do insólito em relação às convenções narrativas do realismo, destacando sua capacidade de romper com a representação tradicional da realidade.

Apesar dos avanços e das diferentes perspectivas sobre o fantástico, Todorov permanece como uma das referências fundamentais na área. Por isso, suas três condições para que o fantástico se manifeste em uma narrativa ainda são amplamente utilizadas. Primeiro, é necessário convencer o leitor de que o mundo e as personagens são reais, estabelecendo uma verossimilhança que sustente a credibilidade da história. Em segundo lugar, é crucial criar uma hesitação entre o real e o ilusório, levando o leitor a oscilar entre acreditar ou não no sobrenatural. Essa hesitação é crucial para manter o suspense e a dúvida. Finalmente, o leitor deve tomar uma atitude: decidir se acredita ou rejeita os eventos aparentemente sobrenaturais apresentados na narrativa. Dessa forma, a narrativa fantástica depende dessa tensão entre realidade e ilusão, desafiando constantemente a percepção do leitor.

É relevante apresentar outros autores que contribuíram para a sistematização do conceito de fantástico. Bruno Matangrano e Enéias Tavares (2019), em *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantatismo*, realizam um estudo bibliográfico e historiográfico sobre o tema. Os autores destacam a definição de H. P. Lovecraft, que caracteriza o fantástico como uma "certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas" e "uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis" (Matangrano; Tavares, 2019, p. 18 *apud* Lovecraft, 2007, p. 17-18).

Sob outra perspectiva, alguns críticos ampliam a categorização do fantástico além da divisão entre "maravilhoso" e "estranho" proposta por Todorov. Roberto de Sousa Causo (2003), em *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil: 1875 a 1950*, subdivide o fantástico em três categorias principais: horror, ficção científica e fantasia. O autor adota o termo "ficção especulativa" como sinônimo dessa tripartição, conceito emprestado da crítica norte-americana (Matangrano; Tavares, 2019, p. 18 *apud* Causo, 2003). A literatura especulativa, por sua vez, funciona como um termo guarda-chuva que abrange diversos

gêneros e subgêneros que extrapolam o real, que incorporam os elementos característicos do modo fantástico.

Já Pierre-Georges Castex afirma que “o fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente [...] para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real” (Castex *apud* Ceserani, 2006, p. 46). Apesar dos avanços e das diferentes perspectivas sobre o fantástico, ainda há desafios na categorização de algumas obras de horror e ficção científica dentro desse campo, bem como em relação ao realismo maravilhoso que também não se encaixa bem na categoria de “ficção especulativa”, evidenciando a fluidez e a complexidade do conceito.

Marisa Martins Gama-Khalil (2013) propõe que a literatura fantástica pode ser compreendida tanto como um gênero quanto como um modo, dependendo da perspectiva teórica adotada. Em seu trabalho *A Literatura Fantástica: Gênero ou Modo?* (2013), a autora se apoia em dois autores para definir o que é o modo fantástico. Segundo Bessière (2001), o modo deve ser entendido como uma forma narrativa que provoca a incerteza no leitor, que se constitui por meio de estruturas e temáticas que surpreendem, contradizem expectativas e dificultam a decifração da realidade apresentada. Para ela, a narrativa fantástica opera como uma espécie de adivinha, baseada na invenção pura, que revela paradoxos, contradições. No entanto, essas contradições não rompem necessariamente com as leis do realismo literário; ao contrário, demonstram como tais leis podem gerar um efeito de irrealismo quando a realidade se torna problemática e incerta.

Outro autor importante para entender o que é o modo fantástico é Filipe Furtado (1980). Para ele, o modo fantástico se define pela presença do sobrenatural, que se manifesta de formas variadas ao longo do tempo e das culturas. Diferentemente de Bessière, Furtado argumenta que o fantástico transcende gêneros específicos e pode ser identificado pela introdução de elementos que rompem com a lógica da realidade conhecida. Esses elementos sobrenaturais não são estáticos; eles se transformam ou perdem força conforme o avanço do conhecimento humano sobre o real, permanecendo, por vezes, apenas na memória cultural e nas artes. Dessa forma, quando a literatura fantástica é vista como um modo, ela abrange uma ampla gama de narrativas que compartilham esse traço essencial, independentemente de sua estrutura ou gênero literário.

A estética gótica também faz parte do modo fantástico. No livro *O fantástico como gênero e modo atemporal* (2023), Luciana Colucci, Fernanda Aquino Sylvestre e Cinthia

Raquel De Castro Silva citam em seu artigo “O Morro Dos Ventos Uivantes e Catherine Earnshaw: Faces Góticas e Melancolia” a definição de Fred Botting (2005) a respeito do gótico como “uma escrita de excesso. [...] A escrita gótica permanece fascinada por objetos e práticas que são construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas.” (Colucci; Sylvestre; Silva, 2023, p. 209, *apud* Botting, 2005, p. 1).

Outro autor também citado pelas pesquisadoras é Alegrette (2016) que explica que a narrativa gótica “buscou dar ênfase a tudo aquilo que não é oriundo do mundo real, enveredando pelo onírico, o extravagante, o insólito, o macabro. [...] A matéria prima [do gótico] são os excessos do espírito e da carne.” (Colucci; Sylvestre; Silva, 2023, p. 212, *apud* Alegrette, 2016, p. 84). Dessa forma, o gótico está em constante adaptação às novas tendências, tempos e estéticas, incorporando e transformando suas características. Por isso, trata-se de um gênero atemporal, que, na contemporaneidade, apresenta conotações distintas e frequentemente mais sutis em relação aos excessos que marcaram sua origem.

Essa estética no âmbito literário surgiu no século XVIII, sendo associada a narrativas que exploram ruínas, castelos sombrios e eventos sobrenaturais, tendo *O Castelo de Otranto* (Horace Walpole, 1764) como o primeiro romance do gênero. Suas características clássicas incluem ambientes misteriosos, paisagens desoladas, personagens atormentados e a presença do sobrenatural. No século XIX, o gótico se mesclou ao romantismo, intensificando o apelo emocional, irracional e sublime, como observado em *Os Mistérios de Udolpho* (Ann Radcliffe, 1794) e *O Monge* (Matthew Lewis, 1796). Foi também nesse período que o horror literário se consolidou dentro do gótico, com obras icônicas como *Frankenstein* (Mary Shelley, 1818), *O Médico e o Monstro* (Robert Louis Stevenson, 1886) e *Drácula* (Bram Stoker, 1897), que exploram a dualidade humana, a ciência como elemento aterrorizante e a imortalidade monstruosa. Além da literatura, o gótico influenciou a pintura, com artistas como Henry Fuseli, que, em *O Pesadelo* (1781), representa visualmente o mistério, a morte e a loucura, reforçando a atmosfera sombria e perturbadora do movimento.

### **3.1 - O modo fantástico e a Literatura Infantojuvenil**

Ao citar narrativas infantojuvenis, é comum que histórias repletas de imaginação e fantasia venham imediatamente à mente. De fato, o modo fantástico desempenha um papel fundamental na formação da literatura infantojuvenil. Os contos de fadas originais, compilados por autores como Charles Perrault, os Irmãos Grimm e Hans Christian Andersen, com o tempo, passaram a ser associadas à literatura infantil devido às suas mensagens educativas e às adaptações que as tornaram mais acessíveis ao público jovem, como apontam

Martins e Reis (2014; 2015) em *Os contos de fada e sua contextualização: os clássicos e a indústria cultural*. Desde sua origem, esses contos já possuíam elementos que favoreciam a pedagogização das histórias.

Ao longo da história da literatura, o gênero maravilhoso tem se manifestado em diversas formas narrativas, entre elas o conto de fadas. Porém, há dúvidas no senso comum a respeito de suas reais definições. A distinção entre essas categorias é essencial para compreender as convenções e características que permeiam essas histórias. Por isso, é essencial retornar ao que Todorov conceitua como cada um deles. A respeito do maravilhoso, Todorov (1981, p. 24) afirma:

Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão:(...). Se, (...), decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso. (Todorov, 1981,p.24)

Ou seja, o maravilhoso se estabelece quando as leis naturais conhecidas são rompidas, exigindo que o leitor aceite novas regras para compreender o universo narrativo, diante da terceira condição do fantástico citada anteriormente. Dentro dessa perspectiva, o conto de fadas se coloca como uma das variações do maravilhoso, possuindo características narrativas específicas que o distinguem de outras formas do gênero. O autor aponta que os elementos sobrenaturais do conto de fadas não causam estranhamento ao leitor, sendo aceitos como naturais dentro da lógica interna da história:

“(...) o conto de fadas é apenas uma das variações do maravilhoso, e os acontecimentos sobrenaturais nele apresentados não provocam surpresa: nem o sonho que dura cem anos, nem o lobo que fala, nem os dons mágicos das fadas (para citar apenas alguns elementos dos contos de Perrault). O que diferencia o conto de fadas é uma certa forma de escrita, e não o status do sobrenatural.” (Todorov, 1981, p.24)

No conto de fadas, tudo é possível dentro das próprias leis que regem sua narrativa. Além disso, Marisa Martins Gama-Khalil (2013) enfatiza que a obra de Todorov é influenciada pelos estudos de Louis Vax (1974), que propõe uma abordagem voltada para a análise dos gêneros textuais do fantástico, delimitando suas fronteiras em relação a outras categorias, como o feérico (que engloba o maravilhoso), o macabro, a utopia, a alegoria e a fábula. Segundo Vax, o fantástico se constrói a partir do encontro com esses gêneros limítrofes, apropriando-se de elementos que lhe são úteis.

Dentro dessa perspectiva, a distinção entre o maravilhoso e o fantástico torna-se ainda mais relevante, sendo Freud um dos autores que, de acordo com Todorov, também apontam para essa diferenciação. Já Furtado (1980, 34-42 *apud* Gama-Khalil, 2013) aponta que:

O maravilhoso (...) caracteriza-se por não colocar em discussão a probabilidade da existência objetiva dos fenômenos insólitos, ou seja, não suscita a ambiguidade; para Todorov, o maravilhoso não desencadeia a hesitação. Dito de outra forma, no maravilhoso, não há hesitação/ambiguidade. (Gama-Khalil, 2013, p.6)

Em outras palavras, Furtado explica que o fantástico traz a hesitação entre o real e o ilusório, fruto do elemento insólito ou de uma explicação lógica. Esse efeito de incerteza é chamado de ambiguidade. Por outro lado, em histórias maravilhosas (como os contos de fadas), isso não acontece. Não há dúvidas a respeito da existência da magia ou de seres fantásticos, como fadas, bruxas e animais falantes. Esses elementos são aceitos naturalmente dentro da história, sem que os personagens hesitem ou questionem se são possíveis ou não. Assim, no fantástico, há dúvida e hesitação; no maravilhoso, a magia é aceita como parte do mundo da história, sem questionamentos.

Nesse contexto, a fantasia enriquece as histórias com elementos mágicos e aventuras extraordinárias e facilita a transmissão de lições morais e valores éticos de forma envolvente e memorável. Sua capacidade de criar mundos alternativos e seres extraordinários permite que as crianças explorem temas complexos e emoções profundas em um ambiente seguro e imaginativo. Além disso, o fantástico contribui para o caráter moralizante dessas narrativas, promovendo a identificação e o envolvimento afetivo dos leitores. Ao se envolverem com os eventos da história, as crianças são incentivadas a refletir sobre suas atitudes e adotar uma postura mais ética diante das situações apresentadas.

Por exemplo, fábulas e contos de fadas frequentemente utilizam o fantástico para transmitir ensinamentos morais. As crianças são convidadas a se identificar com personagens que enfrentam dilemas éticos e desafios, aprendendo, assim, sobre coragem, honestidade e a importância de fazer boas escolhas. A presença do insólito nessas histórias estimula a curiosidade e a criatividade das crianças, ao mesmo tempo que as prepara para enfrentar e interpretar a complexidade do mundo real.

Sem dúvida, o fantástico também desempenha um papel fundamental na epistemologia genética, ou seja, na teoria do conhecimento centrada no desenvolvimento natural da criança. Jean Piaget, biólogo e psicólogo suíço, descreveu em *A Psicologia da Criança* (1966) o desenvolvimento cognitivo infantil em quatro etapas principais, que vão do nascimento até o início da adolescência, quando a capacidade plena de raciocínio é atingida: sensório-motora (0 a 2 anos), pré-operatória (2 a 7 anos), operações concretas (7 a 11 anos) e operações formais (a partir dos 12 anos).

A etapa sensório-motora (0 a 2 anos) corresponde ao período em que a criança interage com o mundo por meio dos sentidos e de ações físicas. Nessa fase, desenvolve-se a noção de permanência do objeto, ou seja, a percepção de que os objetos continuam existindo mesmo quando não estão visíveis. Embora essa etapa não seja acompanhada de expressões verbais que permitam acompanhar detalhadamente o progresso da inteligência e das emoções, ela é marcada por um desenvolvimento mental significativo.

Como aponta Izabel Cristina Rui Mastella et al., (2014) “No sensório-motor, o contexto aparentemente desordenado se transforma por intermédio do movimento e da repetição da ação da criança. Surgem os esquemas, que são modelos de ação interna dos objetos e das pessoas que a criança passa a conhecer em consequência da vivência que estabelece com os mesmos” (Piaget, 1981, *apud* Blaj, p.16, 2008). Os livros destinados a essa faixa etária são classificados como livros-imagem, que enfatizam o estímulo sensorial, este aspecto não será abordado na presente pesquisa.

A etapa pré-operatória, que abrange dos 2 aos 7 anos, é caracterizada pelo desenvolvimento da linguagem e do uso de símbolos. No entanto, o pensamento infantil ainda é predominantemente egocêntrico. Um exemplo clássico desse egocentrismo foi observado pelo próprio Piaget, ao notar que sua filha pequena, durante uma conversa ao telefone, presumia que seu interlocutor podia ver o que ela via — evidenciando a dificuldade das crianças nessa fase em compreender a perspectiva dos outros.

A etapa das operações concretas (7 a 11 anos) marca um avanço significativo no pensamento infantil, permitindo que as crianças raciocinem de forma lógica sobre situações concretas e observáveis. Um dos experimentos mais famosos de Piaget, realizado nesse período, envolvia a transferência de líquido entre recipientes de formatos diferentes. Ele descobriu que, ao contrário das crianças da fase pré-operatória, as que estavam nessa etapa já conseguiam compreender que a quantidade de líquido permanecia a mesma, independentemente da mudança de forma do recipiente. Esse entendimento demonstra o desenvolvimento do conceito de conservação, essencial para a construção do pensamento lógico.

Já na etapa das operações formais (a partir dos 12 anos), os adolescentes atingem a capacidade de raciocinar abstratamente, formular hipóteses e pensar de maneira sistemática e lógica. Essa evolução permite a compreensão de conceitos matemáticos e científicos mais complexos e o desenvolvimento do pensamento crítico e da capacidade de resolver problemas de forma hipotético-dedutiva.

De acordo com Laís Silva Cassimiro dos Santos (2022), com base na obra *A literatura infantil: teoria, análise, didática*, de Nelly Coelho (1981), a literatura infantil deve acompanhar as etapas do desenvolvimento infantil. Segundo a autora, essa visão está relacionada à concepção da literatura como um “instrumento educativo”, influenciada pelo pensamento de Manoel Bergström Lourenço Filho e amplamente difundida entre as décadas de 1950 e 1960 (Santos, 2022, p.568). Nesse contexto, compreender as fases do desenvolvimento infantil é fundamental para a escolha adequada do material literário, de acordo com a classificação estabelecida por Piaget.

Durante a primeira infância, a criança encontra-se na “fase do tato”, sendo mais apropriados livros-imagem ou álbuns de figuras, com ênfase na exploração de texturas e sensações. Além disso, o uso de música e canto é muito válido e recomendado para iniciar o contato com a literatura.

Na segunda infância, caracterizada pelo predomínio do lúdico, a literatura indicada inclui livros com muitas imagens e símbolos, nos quais as palavras correspondem diretamente às ilustrações. Os contos que envolvem animais, situações familiares, fábulas simples e contos maravilhosos são especialmente apropriados para essa faixa etária, sendo a melhor etapa para introduzir o modo fantástico na educação infantil.

Quando a criança entra na terceira infância, a fase da “racionalização”, os livros de aventura, as narrativas populares e as novelas policiais, histórias com enigmas simples são mais adequados. Já na pré-adolescência, marcada pela “capacidade de abstração”, há um interesse crescente por livros que apresentam personagens humanos como heróis e heroínas, além de romances e novelas de ficção científica. No entanto, como observa Coelho (1981, p. 16), “[...] confirma-se que a leitura literária é o menos atraente dos entretenimentos para o adolescente (e para o adulto), perdendo de longe para a televisão, os esportes, o cinema, a praia, o teatro, a música etc.” (Santos, 2022, p. 564, *apud* Coelho, 1981).

Assim, a literatura fantástica favorece o interesse pela literatura infantil, pois dialoga com a imaginação e a necessidade de encantamento presentes no desenvolvimento infantil. Ao acompanhar as etapas cognitivas descritas por Piaget, o fantástico se adapta às diferentes idades, estimulando a criatividade e facilitando a construção do pensamento simbólico e lógico. Dessa forma, compreender a relação entre a literatura e o desenvolvimento infantil permite uma escolha mais adequada de obras para cada fase, favorecendo o engajamento das crianças na leitura e contribuindo para sua formação intelectual e emocional.

### 3.2 - Literatura Infantojuvenil Fantástica Brasileira

Tendo em vista que a presente pesquisa busca compreender a obra *Contos Infantis* (1886), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira, como uma das primeiras publicações a se dedicar ao público infantojuvenil com a presença de elementos do conto fantástico, é pertinente citá-la em primeiro lugar. Além dessa coletânea, Júlia Lopes de Almeida também elaborou *Era Uma Vez* (1917), obra marcada pelo caráter moralizante predominante na época, com o objetivo de ensinar valores às crianças. Essa obra caracteriza-se como um conto maravilhoso de estética gótica.

Entre 1921 e 1947, a publicação da série *Sítio do Picapau Amarelo*, de Monteiro Lobato, marcou um divisor de águas na literatura infantojuvenil brasileira, consolidando o gênero fantástico e se tornando a mais conhecida e influente do país. A obra trouxe personagens mágicos icônicos, como Emília, a boneca falante, e o Visconde de Sabugosa, um boneco de sabugo de milho, além de figuras do folclore brasileiro, como o Saci e a Cuca. Entre os principais temas abordados, destacam-se a adaptação de mitos e contos de fadas europeus, a crítica social e educacional e a influência da ciência, refletindo a visão progressista do autor.

Durante as décadas de 1950 e 1960, a literatura infantojuvenil brasileira ainda mantinha um tom educativo e moralizante, mas começou a se expandir e a explorar novas abordagens. A partir de 1970, a criação da coleção Vaga-Lume foi um grande marco na educação brasileira e na literatura infantojuvenil como um todo, pois o gênero começou a ganhar uma abordagem mais dinâmica, atraindo jovens leitores com temas de mistério, aventura e toques fantásticos. Matangrano e Tavares (2019) enfatizam que:

A coleção Vaga-Lume se destaca pelo impressionante número de exemplares vendidos e por sua permanência no mercado, republicando títulos antigos e lançando novas obras. Um dos fatores que garantiram seu sucesso foi a compreensão de que, embora existam diferenças significativas entre a literatura destinada a crianças e a voltada para adolescentes, "jovem não é um adulto em miniatura". Assim, foi necessário definir um direcionamento específico para esse público, cuja demanda cresceu nas décadas de 1960 e 1970, impulsionada pela reforma curricular que tornou obrigatório o ensino até a oitava série (cf. Mendonça, 2007, p. 83). (Matangrano; Tavares, 2019, p.76-77)

Alguns autores que escreveram entre as décadas de 1950 e 1960 tiveram suas obras relançadas na Coleção Vaga-Lume e merecem destaque. Entre eles, Lúcia Machado de Almeida se sobressaiu ao diversificar as temáticas na literatura juvenil. *O Caso da Borboleta Atíria* (1951) foi um dos primeiros títulos a combinar mistério e o maravilhoso, enquanto *As Aventuras de Xisto* (1951-1957) trouxe narrativas de fantasia medieval protagonizadas por

um órfão insubordinado. Nessa série de histórias, a autora diversifica ao ampliar as aventuras do protagonista ao mesmo tempo que diversifica o gênero. Na década seguinte, *Xisto no Espaço* (1967), vencedor do Prêmio Jabuti, inovou ao introduzir a ficção científica, ampliando ainda mais suas possibilidades. Em *Xisto e o Pássaro Cósmico* (1973), anteriormente intitulado *Xisto Saca-Rolha*, a autora aprofunda essa fusão entre fantasia medieval e ficção científica, adotando uma linguagem mais jovem e coloquial.

Cátia Mendonça, em seu estudo sobre a Coleção Vaga-Lume, destaca como a “zoomorfização dos personagens” — um artifício comum naquela década — aproxima a narrativa do público infantil. Esse recurso contribui para o interessante imbricamento entre a literatura policial e o conto maravilhoso, como observado em *O Caso da Borboleta Atíria*, onde a descoberta do culpado segue a lógica do romance policial (Matangrano; Tavares, 2019, p. 77). Posteriormente, Lúcia Machado de Almeida publicou uma aventura fantástica na floresta amazônica, *Atíria na Amazônia* (1992).

Entre as décadas de 1980 e 1990, a literatura infantojuvenil brasileira passou por um processo de diversificação, com a chegada de novos autores e novas abordagens. Lygia Bojunga se destacou nesse período com obras que abordam temas como amadurecimento, identidade e crítica social, como *A Bolsa Amarela* (1976), *A Casa da Madrinha* (1978) e *O Sofá Estampado* (1980), que mistura elementos mágicos, viagens no tempo e questões emocionais. Em 1982, Bojunga foi laureada com o Prêmio Hans Christian Andersen, o mais prestigioso da literatura infantil mundial.

Em 1986, Pedro Bandeira lança *O Fantástico Mistério de Feiurinha*, uma obra que mistura princesas de contos de fadas e traz uma reflexão sobre a importância da memória e da tradição oral. A obra foi posteriormente adaptada para o cinema, contando com grandes nomes da TV brasileira, como Angélica, Xuxa, e outros atores e apresentadores famosos. A técnica do crossover — que envolve a interação de personagens de diferentes núcleos — também se tornou bastante popular no final do século XX e início dos anos 2000, sendo utilizada em outras obras que seguiram esse mesmo artifício, como a série de TV *Once Upon a Time* (2011-2018), e o filme *Shrek* (2001), que, por meio de suas sequências, expandiu ainda mais esse universo.

João Carlos Marinho também se destaca com *O Gênio do Crime* (1994), uma narrativa de mistério e aventura com toques de fantasia. No mesmo ano, Luiz Roberto Mee inicia a série *A Saga Real de Selladur*, considerada uma das primeiras obras de alta fantasia no Brasil. Influenciado por J.R.R. Tolkien e C.S. Lewis, o autor se consolida como um pioneiro do gênero no país. O primeiro volume da série, *Viagem a Trevaterra* (1994), apresenta um reino

onde o sol brilha 24 horas por dia, e os heróis locais são convocados para a missão de resgatar a noite. Em 1995, Mee dá continuidade à trama com o segundo volume, *Crônica da Grande Guerra*, que narra o conflito entre dois magos pelo destino do reino de Selladur. Já em 2003, o autor publica *O Prisioneiro da Sombra*, ambientado em um universo tolkieniano, com dragões, magos e outras criaturas fantásticas. Já Joel Rufino dos Santos, em *Gosto de África: Histórias Daqui e de Lá* (1998), resgata mitologias africanas, enriquecendo a literatura brasileira com novas perspectivas culturais.

De 2000 até a atualidade, a literatura fantástica infantojuvenil brasileira passou por um processo de reinvenção, com a exploração de novos temas e elementos. Em 2000, Joel Rufino dos Santos lançou *O Saci e o Curupira e Outras Histórias de Nosso Folclore*, recontando mitos nacionais e trazendo uma nova perspectiva para o folclore brasileiro. Em 2003, Luiz Roberto Mee consolidou sua presença no gênero fantástico com a publicação de *O Prisioneiro da Sombra*. Já em 2005, Pedro Bandeira lançou *Alice no País das Mentiras*, uma obra que cria um universo paralelo onde tudo é mentira, abordando a importância da verdade e da imaginação. Em 2006, Joel Rufino dos Santos novamente misturou o real e o mítico com *Vida e Morte da Onça-Gente*. A partir de 2007, a literatura fantástica brasileira viu a popularização de novos autores, como Thalita Rebouças, Eduardo Spohr com *A Batalha do Apocalipse*, e Raphael Draccon com *Dragões de Éter*.

Uma autora que não pode deixar de ser mencionada é Marina Colasanti (1937). Escritora célebre e premiada da literatura infantojuvenil brasileira, destacou-se pela profundidade e sofisticação de sua escrita. Sua obra transita entre o poético e o fantástico, com uma narrativa marcada por elementos simbólicos e uma linguagem sensível. Entre seus títulos mais importantes estão *Uma Ideia Toda Azul* (1979), *Doze Reis e a Moça no Labirinto do Vento* (1982) e *Longe como o Meu Querer* (1997), obras que mesclam a fantasia com reflexões profundas sobre o ser humano, identidade e os desafios do crescimento. Sua produção literária também inclui *Com Certeza Tenho Amor* (2009), que se destaca por sua capacidade de provocar reflexão e emocionar os leitores com histórias que tocam o imaginário e o emocional.

As tendências atuais da literatura infantojuvenil tornam mais desafiadora a tarefa de mapear a produção contemporânea de literatura fantástica para a infância e juventude. Na verdade, é difícil selecionar um conjunto de obras capaz de refletir de forma completa o panorama da temática fantástica na literatura infantojuvenil atual. Matangrano e Tavares (2019) destacam que, entre os principais desafios, estão:

Primeiramente, pelo imenso volume da produção que torna difícil esse mapeamento. Em segundo lugar, por haver muitos autores que ocasionalmente fazem incursões no fantástico, mas por hábito mantêm-se longe dele. Ou ainda, por exigirem autores que raramente se voltam para esse público, mas que em uma ou duas obras dedicam-se a ele. A crítica literária também não ajuda muito. Voltada de forma obsessiva para o viés utilitarista da literatura para leitores mais jovens, boa parte dos estudos tendem a priorizar as importantes questões de letramento, arte-terapia e funcionamento de mercado, acabando por deixar de lado o caráter intrinsecamente temático e estilístico [...]. (Matangrano; Tavares, 2019, p. 201)

Apesar disso, é possível elencar algumas obras que são relevantes para esse traçado historiográfico. A exemplo tem-se Flávia Muniz, autora de *Os Noturnos* (1995), uma obra de literatura juvenil de terror, influenciada pelo filme *Lost Boys* (1987). Nesse livro, há uma exploração de monstros clássicos, como os vampiros, e contos de fadas recriados em sua narrativa. Vale ressaltar que esse livro ganhou notoriedade antes do boom do gênero no início dos anos 2000. Esse "boom" foi impulsionado por séries como *Crepúsculo* (Stephenie Meyer) e *Diários do Vampiro* (L. J. Smith), além do impacto contínuo de *Entrevista com o Vampiro* (Anne Rice) e suas sequências.

Nos anos 2000, Marcelo Duarte (1964-) publicou diversas obras juvenis pela Coleção Vaga-Lume Júnior, da Editora Ática, que exploram o mistério, a ficção científica e o fantástico. *O Ladrão de Sorrisos* (2000) traz a história de Bia, Isadora e Vítor, que descobrem um estranho fenômeno: após uma excursão ao circo, seus colegas perdem a capacidade de rir. Em *Meu Outro Eu* (2003), Rodrigo muda drasticamente de personalidade após participar de um experimento ultrassecreto, e seus amigos tentam ajudá-lo. Já *Deu a Louca no Tempo* (2002) acompanha Rodrigo e seus colegas, que, ao criarem um hipnotizador para a Feira de Ciências, acabam trazendo à vida personagens históricos.

A partir dos anos 2010, diversos autores brasileiros consolidaram a fantasia, o terror e o mistério na literatura infantojuvenil. Christian David publicou *O Monge Rei e o Camaleão* (2006, relançado em 2013), uma fusão de fantasia medieval e ficção espacial, além de *O Centauro Guardiã* (2017), voltado ao público juvenil. Flávia Côrtes trouxe *Senhora das Névoas* (2013), inspirada na mitologia arturiana, e *Assombros e Calafrios* (2014), um terror juvenil. Helena Gomes e Rosana Rios exploraram contos de fadas reimaginados com protagonismo feminino em *Princesas, Bruxas e uma Sardinha na Brasa* (2017), além de mitologia e fantasia em *Sete Perguntas para um Dragão* (2010) e *As Aventuras de Sangento Verde* (2016). Regina Drummond, por sua vez, destacou-se no terror e no mistério juvenil com *Quatro Estações de Pavor* (2013) e *O Blog da Bruxa* (2013). Antônio Schimeneck

resgatou lendas do sul do Brasil em *7 Histórias de Gelar o Sangue* (2013) e mesclou mistério e ficção científica em *A Verdade em Preto e Branco* (2015). Já Caio Riter manteve uma produção premiada na literatura infantojuvenil, explorando diversas temáticas.

Em suma, as tendências contemporâneas da literatura infantojuvenil destacam a fantasia e a mitologia, com elementos mágicos e criaturas sobrenaturais. Além disso, há uma valorização do folclore nacional e uma ampliação da diversidade cultural. O terror juvenil resgata mitos e lendas brasileiras, enquanto a ficção científica explora mundos alternativos e transformações que desafiam as certezas do leitor. Aventura e mistério, frequentemente ambientados em cenários urbanos e históricos, conduzem tramas com enigmas e reviravoltas, cativando um público cada vez mais exposto a outras mídias. Paralelamente, observa-se o fortalecimento do empoderamento feminino, com a ressignificação dos contos de fadas e a construção de personagens femininas mais ativas, protagonistas de suas próprias histórias.

#### 4. DO RECONHECIMENTO AO ESQUECIMENTO: VIDA, OBRA, LEGADO E APAGAMENTO DE JÚLIA LOPES DE ALMEIDA

Ao longo da sistematização da Literatura Brasileira, devido ao contexto histórico e das posturas ideológicas e estruturais, a autoria feminina foi muitas vezes apagada. A escolha de Júlia Lopes de Almeida como objeto de estudo se justifica pela necessidade de reavaliar o papel das mulheres na história da literatura brasileira. Apesar de sua significativa produção literária e sua atuação como uma das fundadoras da Academia Brasileira de Letras, Júlia Lopes de Almeida foi marginalizada e esquecida com o passar do tempo, refletindo o viés patriarcal que permeava o meio intelectual da época.

Através da presente pesquisa, busca-se resgatar a obra da autora, mostrando sua importância histórica e cultural e reafirmando seu lugar como uma das vozes pioneiras na construção da literatura infantojuvenil no Brasil. Os primeiros passos já foram dados para que esse resgate seja feito. O Senado Federal Brasileiro desenvolveu a coleção *Escritoras do Brasil* para divulgar o trabalho intelectual das escritoras brasileiras de escassa ou nenhuma presença no cânone literário, valorizando as atividades, a produção e o pensamento da mulher na construção da história do Brasil.

Consultora legislativa do Senado (aposentada) e professora de Literatura, Cleide Lemos (2020) afirma na apresentação do livro de contos *Ânsia Eterna*, também da escritora Júlia Lopes de Almeida:

O esquecimento de seu nome do mercado editorial, das aulas de literatura e dos compêndios é, no mínimo, injusto, e seria incompreensível se não soubéssemos o quanto a mulher é relegada, mesmo que ultrapasse os muros do restrito papel que lhe é reservado nas sociedades patriarcais. Felizmente, pesquisas acadêmicas recentes têm resgatado a obra da escritora. (Lemos, 2020, p.1)

Assim, o apagamento do nome da autora e sua relevância reverbera em diferentes contextos, tanto na literatura para “adultos”, quanto em relação ao público infantojuvenil. Matangrano e Tavares (2019), apontam *Contos Infantis* (1891) como uma rara iniciativa pontual de desenvolver uma literatura especificamente voltada ao público infantil:

Em relação à Europa e aos Estados Unidos, portanto, o Brasil demorou algumas décadas para desenvolver uma literatura especificamente voltada ao público infantil. Salvo raríssimas e pontuais iniciativas no século XIX e início do XX, como o *Contos Infantis* (1886), escrito por Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira (1850-1923) (...), foi só nas primeiras décadas do século XX, que obras dessa natureza começaram a despontar. (Matangrano, Tavares, 2019, p.51)

Porém, vale salientar que o objetivo do presente estudo não se limita apenas a uma análise literária, mas também se propõe a repensar a historiografia da literatura fantástica infantojuvenil no Brasil, incluindo a autoria feminina nesse processo. Desse modo, a pesquisa busca fazer um resgate de Júlia Lopes de Almeida em especial, para que ela seja lembrada não apenas como a primeira mulher, mas como a primeira pessoa a desenvolver o gênero em território nacional, reforçando o pioneirismo e relevância da autora.

#### **4.1 A vida e obra de Júlia Lopes de Almeida**

A versatilidade e talento de Júlia Lopes de Almeida impressionam. Romancista, contista, cronista, teatróloga, republicana, abolicionista e com um olhar especial para os direitos femininos, foi, em sua época, uma das mais conhecidas escritoras do mundo literário nacional, com sua fama atravessando as fronteiras brasileiras. Desenvolveu um notório trabalho passeando pela literatura infantil, pelo romance, pelos contos, pela crônica, o teatro e o jornalismo.

Uma das principais ficcionistas brasileiras da virada do século XIX, a carioca Júlia Valentina da Silveira Lopes de Almeida (1862-1934) viveu no turbulento período da abolição da escravatura, do fim do Império e dos anos iniciais da nossa República. A escritora nasceu no dia 24 de setembro de 1862, no Rio de Janeiro, filha de Antonia Adelina Lopes, musicista e pedagoga, e de Valentim José Silveira Lopes, médico e professor, um casal de portugueses abonado e culto.

O edifício que servia de residência para a família também abrigava a escola secundária de moças dirigida pelo pai. Por isso, Júlia Lopes vivia em um ambiente culto, que favorecia uma interação diária com a intelectualidade da época, frequentadora assídua da casa de seus pais, primeiramente no Rio de Janeiro e, posteriormente, em Campinas, cidade paulista para onde a família se mudou quando ela tinha apenas sete anos. Recebeu alfabetização da mãe e da irmã mais velha (Adelina), estudou música e línguas estrangeiras e leu clássicos da literatura portuguesa, francesa e inglesa.

Apesar de sempre ter sido exposta a estímulos que a despertaram para o mundo das letras, o contexto dominado majoritariamente por homens, fez Júlia Lopes de Almeida iniciar sua escrita em segredo, temendo a reação da família. Quando foi descoberta compondo versos aos 19 anos, surpreendeu-se com a atitude do pai: após ler seus textos, lhe atribuiu a tarefa de redigir uma crônica para a Gazeta de Campinas sobre o espetáculo de despedida da menina-atriz prodígio Gemma Cuniberti. A escritora aceitou o desafio, produzindo um texto elegante e despretensioso, destacando o protagonismo feminino e utilizando uma linguagem

simples e clara – marcas que passariam a definir sua obra literária. Com isso, conquistou os leitores do jornal e abriu caminho para se estabelecer como jornalista e prosadora, chegando a integrar o seleto grupo dos escritores mais bem pagos e prestigiados de sua época.

Júlia Lopes viveu em uma época de grandes transformações histórico-sociais no Brasil, mudanças que influenciaram profundamente sua escrita e as causas que defendia. O fim do Império Português, a abolição da escravidão e a proclamação da República foram marcos decisivos para moldar sua visão de mundo. Ao longo de mais de três décadas, Júlia manteve a coluna semanal "Dois Dedos de Prosa" no jornal *O País*, onde republicana e abolicionista declarada, expôs com clareza e coragem suas opiniões sobre os temas mais urgentes de seu tempo, sempre comprometida com o progresso social.

Sem precisar recorrer ao panfletarismo, sua abordagem era persuasiva e reflexiva, com o objetivo de despertar em seus leitores a consciência sobre a importância da educação e do trabalho digno como pilares de transformação social e desenvolvimento nacional. A autora defendia, com veemência, o fim da escravidão e do latifúndio, a superação da hipocrisia moral, a promoção da paz, e, sobretudo, a urgência da emancipação feminina. A respeito disso, Cleide Lemos (2020) evidencia que:

Além de escrever semanalmente para *O País*, colaborou com diversos outros jornais, revistas e almanaques nacionais e estrangeiros, tornando-se companheira de redação de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Olavo Bilac e Euclides da Cunha, entre outros. Nesses veículos de imprensa, divulgou a íntegra de praticamente toda a sua produção criativa na forma de folhetim, antes de fazê-la publicar em livros. (Lemos, p.8, 2020)

Vale ressaltar que houve por parte de Júlia Lopes de Almeida, uma forte atuação na revista literária *A Mensageira*, descrita como “veículo que se tornou o principal porta-voz das reivindicações das mulheres no início da República” (Lemos, p.8, 2020), para o engajamento na defesa dos direitos femininos à educação e ao voto, além de apoiar as lutas anticolonialistas e defender o pacifismo.

Firme defensora da educação para as mulheres, do divórcio e da abolição da escravidão, Júlia contribuiu não apenas para periódicos femininos como *A Mensageira* e *A Única*, mas também para importantes revistas e jornais de grande circulação, como *O Quinze de Novembro*, *Kosmos*, *O País*, *A Gazeta de Notícias* e *A Semana* (Fangueiro, 2024). Na primeira edição de *A Mensageira* em outubro de 1897, a autora escreve um artigo na coluna “Entre amigas”, em que enaltece o grande ideal da publicação e a importância da educação para o público feminino:

Esta revista, dedicada às mulheres, parece-me dever dirigir-se especialmente às mulheres, incitando-as ao progresso, ao estudo, a reflexão, ao trabalho e a um ideal puro que as nobilite e as enriqueça, avolumando os seus dotes naturaes. Ensinará que, sendo o nosso, um povo pobre, as nossas aptidões podem e devem ser aproveitadas em variadas profissões remuneradas e que auxiliem a família, sem detrimento do trabalho do homem (Almeida, 1987, p. 4-5).

*A Mensageira* foi publicada de outubro de 1897 a janeiro de 1900, com uma periodicidade inicialmente quinzenal e posteriormente mensal. Era editada por sua prima Presciliana Duarte de Almeida, incentivava a participação das mulheres nos âmbitos social, cultural e profissional, promovendo sua elevação intelectual e "estabelecer entre as brasileiras uma sympathia espiritual" (*A Mensageira*, n. 1, 15 de outubro de 1897, p. 1). A revista ultrapassava a proposta de seu subtítulo — "Revista Literária dedicada à mulher brasileira" — ao atuar como um veículo formador de opinião e disseminador de ideias e notícias da época (Santos, 2015, p. 3).

Embora autodenominada literária, também publicava notícias, editoriais, artigos sobre costumes, crítica literária, poesias e trabalhos de escritoras tanto conhecidas quanto desconhecidas. Por receber incentivo de sua família desde pequena, Júlia Lopes tinha propriedade para divulgar a relevância da educação feminina e o papel da mulher na sociedade e na família, como uma maneira de conquistar um lugar melhor na sociedade.

A primeira obra de Júlia Lopes de Almeida foi *Contos Infantis*, lançada em Portugal, em 1886. Escrita em parceria com a sua irmã Adelina Lopes Vieira, a obra foi fruto de seu tempo, pois concretizava o ideário iluminista da família moderna no fim do século XIX, contribuindo para a "educação moral e estética", um desejo que, por ser bem-intencionado, nos deve ser permitido (Vieira; Almeida, 1891, p. 6).

Em 1891, esse material foi convertido em leitura obrigatória a partir de 1891 em todas as escolas primárias do Brasil utilizado na formação escolar primária e continuou assim por mais de duas décadas, deixando boas lembranças na mente de mais de uma geração de crianças, segundo testemunho pessoal de Cecília Meireles (Lemos, 2020, p.12). Para tornar mais acessível o caráter moralizante dos contos, de forma lúdica, compreensiva e afetiva para o público infantojuvenil "alguns episódios podem ser tidos como não naturais" (Vieira; Almeida, 1891, p. 5), sobre os quais será analisado no próximo capítulo.

Em 1887, aos 24 anos, publicou *Traços e Iluminuras* (1887) ainda em solo lusitano, onde reencontrou o poeta e jornalista português autodidata Filinto de Almeida, a quem havia conhecido em terras cariocas. Logo após a publicação do livro, casaram-se em 28 de novembro do mesmo ano, formando uma união harmoniosa, marcada por companheirismo e

admiração mútua, que durou quase cinquenta anos, até a morte da escritora, cumprindo o juramento "até que a morte os separe" feito no altar. Dessa união, nasceram seis filhos.

Após o casamento, Júlia Lopes e Filinto de Almeida retornaram ao Brasil, estabelecendo-se no Rio de Janeiro, que se tornaria o pano de fundo para várias obras de Almeida. Em 1888, ela lançou o romance *Memórias de Marta* em formato de folhetim na *Tribuna Liberal*, coincidentemente no ano em que o casal teve seu primeiro filho. A narrativa apresenta as lembranças de uma mulher adulta, explorando com delicadeza sua infância, juventude e a relação com a mãe, ambientada em um cortiço carioca durante o Império, onde a degradação e a miséria se destacam.

A pesquisadora Rosane Saint-Denis Salomoni observa que:

(...) no decorrer da leitura encontramos muitos pontos de contato entre as duas obras: *Memórias de Marta* e *O Cortiço*, perfeitamente aceitáveis em razão dos dois autores conviverem na mesma época, frequentarem espaços em comum e relacionarem-se amigavelmente, fato comprovado pela correspondência trocada entre os dois artistas. (Salomoni, *apud* Alos, 2005, p. 692).

Desse modo, a obra é um marco na historiografia da literatura brasileira, sendo a primeira narrativa a retratar a vida em um cortiço, antecipando temas e personagens que Aluísio Azevedo exploraria em *O Cortiço* (1890). Com características do real-naturalismo, *Memórias de Marta* se desenrola na capital do Brasil da época e, por ter sido publicada antes do clássico de Azevedo, pode ser considerada o primeiro romance brasileiro a utilizar o cortiço como elemento central, contribuindo significativamente para a discussão das condições sociais e culturais do século XIX.

Pouco tempo depois, o casal se mudou para São Paulo, onde viveriam por quatro anos. Durante esse período, Filinto se destacou como jornalista, assumindo o cargo de redator-chefe no jornal *A Província de São Paulo*, que mais tarde foi renomeado para *O Estado de São Paulo*, além de ocupar uma cadeira como deputado estadual entre 1892 e 1894. Enquanto isso, Júlia equilibrava as demandas de ser mãe com a dedicação à escrita, desenvolvendo personagens e enredos enquanto cuidava dos filhos pequenos. Em 1892, ela escreveu *A Família Medeiros* (1892), um romance que se tornaria um marco em sua carreira literária.

Apesar do sucesso profissional de ambos, a trágica perda de seus filhos, Valentina e Adriano, que faleceram ainda bebês, abalou profundamente o coração de Júlia Lopes de Almeida. Sob aconselhamento médico, o casal decidiu retornar ao Rio de Janeiro em busca de um recomeço. Inicialmente, instalaram-se na casa do pai de Júlia, no bairro onde

funcionava a escola pública dirigida por sua irmã, Adelina. Essa mudança marcou um momento delicado na vida da família, refletindo a fragilidade de um período que, até então, era caracterizado por estabilidade e produtividade. Logo, mudaram-se para uma chácara em Santa Teresa, próximo à Lapa, um local onde diferentes segmentos sociais se cruzavam.

Foi nesse bairro que a família Almeida cresceu, recebendo com alegria o nascimento de mais dois filhos, Afonso e Albano, e, posteriormente, Margarida e Lúcia. Durante essa fase, Almeida finalmente concretizou o sonho de ter sua própria casa, enquanto a vida familiar se reestruturava após as perdas. Quando a escola se mudou para Santa Teresa, a família acompanhou essa mudança e estabeleceu-se definitivamente no bairro, criando raízes e solidificando seus laços com a comunidade local.

Na observação da realidade circundante, Júlia Lopes refletiu em suas obras a sociedade carioca, como é perceptível na coletânea de crônicas *Livro das Noivas* (1896) e nos romances *A Viúva Simões* (1895), *A Casa Verde* (1898) e *A Falência* (1901). A excelente recepção desses trabalhos, tanto pela crítica quanto pelo público, foi crucial para a consolidação da carreira da escritora de maneira definitiva.

*A Viúva Simões* (1895) foi aclamado como “um excelente romance, de grande força dramática, escrito em um estilo brilhante e enxuto, com perfeito desenvolvimento narrativo”, nas palavras de Wilson Martins, um crítico reconhecido por sua economia em elogios, que reflete essa apreciação ao afirmar a qualidade de sua obra (Lemos, 2022, p. 12). *A Casa Verde* (1898) foi a obra predileta de Júlia Lopes de Almeida, por ter sido escrita em parceria com seu marido e por evocar a vivência de muitos momentos felizes da família.. *A Falência* (1901), por sua vez, considerada a obra-prima de Júlia, alcançou um sucesso de vendas tão significativo que teve três edições lançadas em apenas dois anos.

É importante ressaltar que Júlia Lopes teve grande influência, sucesso e relevância no cenário nacional da época, sendo conhecida como a primeira-dama da Belle Époque brasileira (Sharpe, 2000, *apud* Knapp; Zinani, 2017, p. 18). Em termos financeiros, seu trabalho beneficiou tanto o marido quanto a esposa, permitindo a construção do casarão na chácara, que abrigou o famoso Salão Verde, tornando-se um ponto de encontro para artistas e intelectuais.

Porém, apesar do sucesso, o fato de viver em uma sociedade machista gerou uma injustiça que só foi “reparada” quase um século depois. A Academia Brasileira de Letras (ABL) foi fundada em 1897, tendo como base a *Académie Française de Lettres*, contando com a colaboração da escritora e abolicionista Júlia Lopes de Almeida. Apesar da

participação em reuniões e da contribuição ativa para a criação da instituição, ela não pode ocupar uma cadeira.

Fanini (2009, p. 366) explica que o nome de Júlia Lopes de Almeida foi cogitado por Lúcio de Mendonça para integrar o quadro de membros fundadores da Academia Brasileira de Letras. No entanto, a sugestão foi recusada pelos moldes franceses limitarem a participação aos homens. O apagamento das mulheres na ABL foi perpetuado até 1977, quando Rachel de Queiroz foi admitida. No lugar de Júlia Lopes de Almeida, seu marido, Filinto de Almeida, que também integrava o grupo de idealizadores, se tornou um de seus fundadores. Lemos (2020, p. 13) afirma que:

De fato, fora ela uma das mentoras da criação da ABL, que impulsionaria a valorização do fazer literário e contribuiria para a profissionalização dessa atividade num meio cultural hostil, em que a taxa de analfabetismo atingia mais de 80% da população brasileira. Contudo, por ser mulher, Júlia Lopes de Almeida viu-se impedida de ingressar na entidade-espelho da Academia Francesa, para a qual a vocação literária era prerrogativa masculina. Já Filinto, conhecido como “acadêmico consorte”, não escondia de ninguém que considerava a esposa mais digna do posto de imortal no mundo das letras do que ele próprio. (...) ele decerto estimulou ainda mais sua militância em prol das mulheres. (Lemos, 2022, p.13)

Depois do lançamento de *A falência* (1901), a escritora publicou a coletânea de contos *Ânsia eterna* (1903), o livro de crônicas denominado *Livro das donas e donzelas* (1905) e os contos infantis reunidos na obra chamada *Histórias da nossa terra* (1907), bem como o livro *Eles e elas* (1910) e os romances *A intrusa* (1908), *Cruel amor* (1911), *Correio da roça* (1913) e *Silverinha: crônica de um verão* (1915). Publicou, também, o livro infanto-juvenil *A árvore* (1916), escrito em parceria com o filho Afonso, a coletânea de peças *Teatro* e o conto *Era uma vez*, ambos em 1917. Publicou ainda na área da literatura infantojuvenil *Jornadas no meu país*, em 1920.

Vale ressaltar que a literatura infantojuvenil no período em que Júlia Lopes de Almeida escreve serve como base para projetos educativos, tendo como objetivo a formação de cidadãos. Assim, suas obras para esse público serão fruto desse tempo, tendo como temas centrais o patriotismo, com personagens que representam virtudes cívicas; o amor à Família; e as virtudes cívicas como trabalho, estudo, obediência, disciplina, caridade e honestidade. *Histórias da nossa terra* (1907) explora a identidade nacional através de cenários em diversas cidades brasileiras, ilustrada com fotografias. *Era Uma Vez...* (1914) reforça a moralidade e os valores éticos. *A Árvore* (1916), em coautoria com Adelina Lopes Vieira, reforça a valorização da cultura de pomares e do paisagismo urbano.

O diferencial da escrita de Júlia Lopes de Almeida está na sua capacidade de abordar temas universais sem se deter nas particularidades regionais, enquanto entretém e educa seus leitores. Ela utiliza alegorias e elementos do fantástico para dialogar melhor com o público infantil. No conto “O Gigante Brasilião”, por exemplo, o Brasil é simbolizado como uma entidade rica e fértil. Em *Era Uma Vez...* (1917), Júlia explora elementos maravilhosos, como a personificação da Imaginação como uma fada invisível e a interação de personagens cegos com o impossível, envolvendo viagens fantásticas. Há também traços góticos, evidentes na crueldade da Princesa e na atmosfera opressiva do castelo, criada pela protagonista.

Cleide Lemos (2022) enfatiza o reconhecimento de Júlia Lopes de Almeida como escritora dentro e fora do Brasil, sendo laureada com diversos prêmios por suas obras. A professora afirma que:

Por essa época, a escritora já gozava de amplo reconhecimento dentro e fora do País. Depois de receber o prêmio de Exposição Nacional de 1908 com *A herança*, seu primeiro texto teatral, ela ganhou o concurso da Companhia Dramática Nacional em 1912, com a peça *Quem não perdoa*. Em 1914, Júlia foi reverenciada em Paris num banquete com 400 intelectuais franceses e brasileiros, incluindo Olavo Bilac. De volta ao Brasil, seria homenageada na cidade natal em 1915 e em diversas cidades do Rio Grande do Sul, do Paraná e de Santa Catarina ao longo de 1918. Como resultado da viagem feita aos estados do Sul, ela publicou o relato *Jornadas no meu país* (1920), quando já se dedicava mais à militância feminista, à vida social no Salão Verde e às viagens à Europa com a família. (Lemos, 2022, p.11)

A atuação cultural e a defesa dos direitos das mulheres por Júlia Lopes de Almeida mantiveram-se significativas até as últimas décadas de sua vida. No início do século XX, o Brasil passava por importantes transformações políticas e sociais e, em 1922, “comemorava” o primeiro centenário da independência, enquanto o país vivia um clima de questionamento sobre sua identidade e futuro.

A repórter Camilla Veras Mota, da BBC News Brasil, em entrevista com a historiadora Cláudia Viscardi, professora do departamento de História da UFJF e pesquisadora do período da Primeira República, destaca que esse momento de reavaliação levou o Brasil, nos anos 1920, a refletir sobre o fato de que as grandes promessas da República — como soberania popular, cidadania ampliada e educação plena — ainda não haviam sido cumpridas. A capital, Rio de Janeiro, após uma grande reforma urbana, passou a se apresentar ao mundo como a “Paris dos Trópicos”. Esse foi um período turbulento, marcando a transição da Primeira República para o início da Era Vargas.

Nesse contexto, destacam-se os movimentos sociais e intelectuais, como o Modernismo, impulsionado pela Semana de Arte Moderna, que buscavam renovar e afirmar a cultura nacional, uma identidade que não fosse tão europeizada, mas que trouxesse características mais plurais e próximas da realidade da nação brasileira. Diante disso, o movimento feminista, que começava a se estruturar formalmente em prol dos direitos das mulheres.

Encontros como o I Congresso Feminino do Brasil consolidaram o ativismo feminino no país, promovendo o debate sobre igualdade e cidadania, com a contribuição de Júlia Lopes de Almeida na organização, no Rio de Janeiro em 1922, aprofundando sua visão sobre a cultura e os direitos das mulheres no país. No mesmo ano, Júlia Lopes de Almeida proferiu a palestra “Brasil” na Conferência de Buenos Aires e participou da recepção da sufragista norte-americana de Carrie Chapman Catt ao lado de Bertha Lutz em uma viagem a seis países latino-americanos. Além disso, a ativista também “foi convidada a participar do I Congresso Feminino do Brasil, experiência que marcaria sua visão da cultura brasileira” (Lemos, 2022, p.11).

Apesar de sua saúde debilitada por problemas renais e linfáticos, Júlia Lopes de Almeida publicou a coletânea de novelas *A isca* (1922) e o livro *Jardim florido* (1922), que trata a cultura das flores e defende a preservação da natureza. Posteriormente, a autora lançou os textos de duas conferências notáveis: *Oração a Santa Doroteia* (1923) e *Maternidade* (1925). Em 1924, Júlia Lopes de Almeida e sua família mudaram-se para a Europa para acompanhar os estudos de sua filha Margarida, permanecendo lá até 1933, quando retornaram ao Brasil, estabelecendo-se em Copacabana, no Rio de Janeiro, “onde revisou a coletânea de contos *Ânsia eterna* para reedição e começou a escrever um novo livro, intitulado *Os outros*, que permaneceu inédito” (Lemos, 2022, p.11 e 12).

Durante esse período de estadia europeia, a autora visitou diversos países, publicou contos traduzidos para o francês, negociou a tradução de dois de seus livros, reeditou *Memórias de Marta* (1888) e redigiu seu último romance, *Pássaro tonto*, ambientado em Paris. Em 1934, ao retornar de uma viagem a Moçambique, na África, em que foi buscar a filha mais nova doente, Lúcia, as netas e o genro, Júlia Lopes de Almeida contraiu malária. Sua neta, Fernanda Lopes de Almeida, relata sobre a morte da avó em uma entrevista concedida à Anna Faedrich e Michele Asmar na revista acadêmica *Aletria* em 2020 que:

[...] partiu para a África para buscar Lúcia que estava doente, com duas filhas pequenas. Grassava a malária em Moçambique e, para evitá-la, tomava-se uma dose de quinino por dia. Na viagem de volta, de navio, Júlia esqueceu-se de tomar uma das

doses diárias de quinino. Chegou ao Brasil já doente e não se levantou mais da cama. Veio a falecer pouco depois. (Guerra, Knapp e Moraes, 2022, *apud* Almeida, 2020, p. 327)

A escritora morreu no dia 30 de maio de 1934 em sua cidade natal, Rio de Janeiro. No mesmo ano, ainda foi publicada sua última obra: *Pássaro tonto* (1934). Nas palavras de sua filha Margarida Lopes de Almeida (2015), Dona Júlia, como era chamada, manteve a harmonia entre a família e riscava de seu vocabulário palavras agressivas. Era “incapaz de odiar, sofria calada algumas ingratidões ou malquerências de que foi vítima” (Almeida, 2015, p. 200). “Escrevia sem cessar” (Almeida, 2015, p. 199) e “coisa curiosa, era tal o respeito que minha mãe inspirava, que ninguém se referia ao seu nome sem o anteceder do respeitoso Dona” (Almeida, 2015, p. 207).

A escritora foi pranteada por parentes, amigos, admiradores, artistas e autoridades do mais alto escalão, e fez-se seguir da reedição do livro *Ânsia eterna*, um mês depois. O conjunto da obra de Júlia Lopes de Almeida foi muito vasto, o respeito e o prestígio que a autora teve também foram impressionantes. Mesmo que essa importância tenha sido esquecida com sua descida à sepultura.

#### **4.2 A Trajetória de Júlia Lopes de Almeida: Do Destaque ao Esquecimento**

A trajetória literária de Júlia Lopes de Almeida foi intensa e marcada pela versatilidade estilística e pela relevância de sua vasta produção intelectual, que abrange diferentes áreas, embora posteriormente tenha caído no esquecimento. A escritora harmonizava tradição e inovação em um período de transição que abrangeu desde a abolição da escravatura até a presidência de Getúlio Vargas. Sem abdicar das funções de dona de casa, mãe e esposa, ela defendeu a emancipação feminina por meio da educação e do trabalho profissional. Essa defesa se manifestou em suas diversas atividades como jornalista, cronista, romancista, contista, conferencista e ativista, entre outros papéis que desempenhou ao longo de sua vida.

Segundo sua filha, Margarida Lopes de Almeida (2015), a obra da autora percorre três fases distintas que caracterizam sua obra: a imaginosa, a educativa e a pacifista. A fase imaginosa aborda problemáticas sociais, destacando-se *A família Medeiros* (1892), *Memórias de Marta* (1888), *Cruel amor* (1911) e *O Funil do Diabo*, escrito entre 1930 e 1934 e publicado após a morte da autora. Em sua fase educativa, Júlia Lopes participou do processo de formação da Literatura Infantojuvenil no Brasil, com as obras *Contos infantis* (1886), a mais marcante no gênero por ter sido adotada nas escolas públicas do país, *Histórias da*

*Nossa Terra* (1911), *A árvore* (1916), *Era uma vez* (1917) e *Jornadas do Meu País* (1920). Por fim, a fase pacifista é caracterizada nas conferências *Oração a Santa Doroteia* (1923) e *Maternidade* (1925), que reúne uma série de conferências protagonizadas pela autora.

Em relação à sua obra dramática, destaca-se a coletânea teatral de 1917, que inclui as peças *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Nos Jardins de Saul*. Além dessas, a obra dramaturgica de Júlia engloba mais cinco títulos inéditos: *A última entrevista*, *O caminho do bem*, *A senhora marquesa*, *Vai raiar o sol* e *O dinheiro dos outros*.

Apesar da significativa contribuição de Júlia Lopes de Almeida à literatura brasileira — no texto dramático, no gênero infantojuvenil, na literatura especulativa e em tantas outras áreas que reforçam sua intensa produção —, a escritora foi um fenômeno literário em seu tempo. Além disso, foi intensamente ativa social e politicamente, desempenhando um papel de destaque no meio intelectual e artístico brasileiro. No entanto, após sua morte, houve um silenciamento e apagamento de seu trabalho e de sua relevância como escritora, devido principalmente a preconceitos de gênero:

A produção literária da autora foi muito intensa e, ainda hoje, não se sabe ao certo como alguém que publicou tanto ficou no esquecimento, após sua morte. Júlia foi não somente um fenômeno literário, mas uma figura social e politicamente relevante na organização do universo artístico e intelectual brasileiro. Esse apagamento da memória nacional reedita o clássico roteiro de “silenciamento” sistemático de mulheres expoentes, em atividades consideradas masculinas no seu tempo. (Guerra, Knapp e Moraes, 2022, p. 20)

Esforços acadêmicos têm sido feitos para resgatar Júlia Lopes de Almeida a sua devida importância no cenário nacional. Em 4 de julho de 2017, no aniversário de 120 anos da Academia Brasileira de Letras, foi organizado um ciclo de conferências para homenagear aqueles escritores que, por motivos distintos, não ingressaram na academia coordenado pela escritora e acadêmica Ana Maria Machado. Na oportunidade, Luiz Ruffato declarou que a escritora deixou como legado ao Brasil “uma obra que supera a dos mais importantes autores da virada do século XIX para o XX, (...) pela expressão política, coerência temática e excelência estética”, na conferência intitulada “Todos contra Júlia!” em homenagem à escritora. Para Michele Fanini (2017), a homenagem “conferiu visibilidade a um episódio praticamente desconhecido da história da ABL, mas de enorme densidade simbólica”.

O livro *A (in)visibilidade de um legado – Seleta de textos dramaturgicos inéditos de Júlia Lopes de Almeida*, de autoria de Michele Asmar Fanini, foi lançado em março de 2017 pela Editora Intermeios, em coedição com a Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Resultado de uma pesquisa de pós-doutorado realizada no Instituto de

Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP), a obra surgiu a partir de um estudo que Fanini iniciou em 2005 durante seu doutorado, focado na investigação das dificuldades enfrentadas por mulheres para ingressar na Academia Brasileira de Letras (ABL). Em sua pesquisa, a autora encontrou um documento extra-oficial elaborado por Lúcio de Mendonça, um dos fundadores da ABL, e concluiu que “Júlia Lopes de Almeida foi o primeiro e mais emblemático vazão institucional produzido pela barreira do gênero”(USP, 2017, *apud* Fanini, 2009). A obra traz ao público seis textos teatrais inéditos de Almeida sobre os quais Fanini conclui: “Os enredos são repletos de ingredientes cênicos que aludem aos hábitos e valores característicos da sociedade burguesa brasileira da época” (USP, 2017, *apud* Fanini, 2017). São esses: *O caminho do céu*, *A última entrevista*, *A senhora marquesa*, *O dinheiro dos outros*, *Vai raiar o sol* e *Laura*.

O Senado Federal publicou a *Coleção Escritoras do Brasil* em 2020 com o intuito de divulgar a produção intelectual de escritoras brasileiras de pouca ou nenhuma presença no cânone literário, para valorizar, resgatar e divulgar as atividades, o trabalho e o pensamento de vozes femininas silenciadas na história do Brasil. O projeto busca “preencher um vácuo na produção editorial no que se refere à publicação de autoras brasileiras, continuamente esquecidas pela divulgação e estudos literários (Senado Federal, 2020).” As obras da *Coleção Escritoras do Brasil* estão disponíveis para download gratuito na Biblioteca Digital do Senado Federal (BDSF) e na página da Livraria do Senado. O livro *Ânsia Eterna* na edição lançada pelo Senado Federal predomina “o fantástico, o insólito e o grotesco, em vez da mirada realista, mais peculiar à produção ficcional da autora” (Lemos, 2020, p.14)

Outra obra significativa utilizada como base para esta pesquisa, com grande relevância no processo de resgate da produção literária de Júlia Lopes de Almeida, é *Interpretações e reverberações em Júlia Lopes de Almeida* (2022), organizada por Cristina Löff Knapp e Cecil Jeanine Albert Zinani. Considerando que 2022 marcou o centenário da Semana de Arte Moderna e o 160º aniversário de nascimento da escritora, o grupo de pesquisa "Literatura e Gênero" da Universidade de Caxias do Sul (UCS-RS) elaborou um conjunto de seis capítulos com ensaios que analisam textos pouco conhecidos da autora, explorando temas variados que refletem tanto o contexto do século XIX quanto discussões ainda atuais. Entre os temas analisados estão a representação do envelhecimento feminino, os impulsos de vida e morte nas narrativas de Almeida, o papel das mulheres e do ambiente rural na construção da identidade nacional, e a dinâmica familiar.

Porém, no que diz respeito à literatura infantojuvenil produzida por Júlia Lopes de Almeida, ainda há escassa produção acadêmica sobre o assunto, desconsiderando a

importância e o valor dessa escrita como um marco do gênero no Brasil. Muitas vezes, as obras voltadas ao público infantil escritas por Almeida são vistas como iniciativas pontuais e raras. O presente trabalho, no entanto, visa posicioná-las como um verdadeiro início da literatura infantojuvenil, especialmente no que tange à literatura fantástica no país, com o objetivo de resgatar Júlia Lopes de Almeida de um esquecimento injustificável, refletindo um padrão de apagamento de figuras femininas proeminentes na história da literatura brasileira.

## 5. ANÁLISE DA OBRA CONTOS INFANTIS (1891)

*Contos Infantis* (1891), de Júlia Lopes de Almeida, constitui um marco na literatura infantojuvenil brasileira. Foi sua primeira obra, lançada inicialmente em Portugal, em 1886. Escrita em parceria com sua irmã, Adelina Lopes Vieira, reflete o ideário iluminista da família moderna no fim do século XIX. Em 1891, tornou-se leitura obrigatória em todas as escolas primárias do Brasil, sendo utilizada na formação escolar por mais de duas décadas.

Com o objetivo principal de contribuir para a "educação moral e estética" da juventude (Almeida, 1891, p. 6), a obra apresenta narrativas moralizantes de forma lúdica, compreensiva e afetiva, facilitando a recepção pelo público infantojuvenil. Esse caráter educativo justifica a presença de elementos não naturais na construção das histórias (Almeida, 1891, p. 5).

Ao longo da pesquisa, foram identificados, entre os 58 contos da coletânea, divididos entre prosa e verso, nove que apresentam características marcantes do fantástico: "O Passarinho"; "A Costureira"; "O Correio"; "O Palhaço"; "As Duas Fadas"; "Dona Formiga"; "As Flores do Pessegueiro"; "Boas Festas" e "Morta!"

Dentro dos elementos fantásticos identificados, ressaltam-se fadas, presságios em sonhos, animais antropomorfizados, agouros, anjos, entre outros, todos escritos por Júlia Lopes de Almeida. Vale ressaltar que no trabalho da co-autora Adelina Lopes Vieira dentro da obra, desenvolvido nos contos em versos, não foi identificado caráter fantástico, o que permite restringir a pesquisa apenas aos contos em prosa, escritos por Júlia Lopes de Almeida e encaixando-a na linha do tempo do gênero.

Para melhor análise, o trabalho está dividido em cinco categorias principais: **Condições Todorovianas**, considerando os critérios do autor para que o fantástico ocorra; **Fábulas**, observando a presença de elementos moralizantes e principalmente de fauna e flora antropomorfizadas; **Fadas e Anjos**, explorando as representações desses seres sobrenaturais dentro e fora da obra; **Conto maravilhoso**, identificando características típicas desse gênero e seus elementos, analisando como o universo infantil é construído na narrativa; **A estética gótica no conto infantojuvenil**, analisando traços do gótico presentes nos textos. Cada conto é examinado sob essas perspectivas e estabelecendo os pontos em comum entre eles, buscando compreender os elementos narrativos e simbólicos que os situam no âmbito do modo fantástico.

Diante dessa perspectiva, a obra *Contos Infantis* (1891) deixaria de ser classificada apenas como "raríssimas e pontuais iniciativas no século XIX e início do XX" de desenvolver

uma literatura especificamente voltada ao público infantil de caráter fantástico, mas para que seja lembrada como a primeira obra desenvolvida do gênero em território nacional, reforçando o pioneirismo e relevância de Júlia Lopes de Almeida.

No prefácio da obra, a proposta de Júlia Lopes de Almeida ao escrever *Contos Infantis* (1891) tinha um objetivo claro: que esse material fosse utilizado na formação escolar primária, contribuindo para a "educação moral e estética" da juventude, conforme expresso por Almeida (1891, p. 6). Buscava-se, assim, tornar acessível o caráter moralizante dos contos de forma lúdica, compreensiva e afetiva para o público infantojuvenil, justificando, dessa maneira, a presença de elementos não naturais na narrativa (Almeida, 1891, p. 5). Ou seja, desde as primeiras páginas já há o indicativo de que a proposta seria ousada.

### **5.1 - As condições todorovianas: convencer, hesitar e acreditar**

Para que o fantástico ocorra em uma narrativa, segundo Tzvetan Todorov, três condições são essenciais. Primeiro, é necessário convencer o leitor de que o mundo e as personagens são reais, estabelecendo uma verossimilhança que sustente a credibilidade da história. Em segundo lugar, é crucial criar uma hesitação entre o real e o ilusório, levando o leitor a oscilar entre acreditar ou não no sobrenatural. Essa hesitação é crucial para manter o suspense e a dúvida. Finalmente, o leitor deve tomar uma atitude: decidir se acredita ou não nos eventos aparentemente sobrenaturais.

Como afirmou Todorov (1981, p. 16), "O fantástico é a vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural." Dessa forma, a narrativa fantástica depende dessa tensão entre a realidade e a ilusão, desafiando constantemente a percepção do leitor. Assim, é possível analisar os contos "O Passarinho" e "Boas Festas".

Um bom exemplo para perceber o modo fantástico no livro *Contos Infantis* (1891) é analisando o conto III - "O Passarinho". A história narra a experiência de Paulo, que captura um passarinho no quintal com uma armadilha para mantê-lo em uma gaiola ao lado de sua cama. Sua irmã mais velha, Eugênia, questiona essa ação e decide contar-lhe uma história para ensinar-lhe uma lição. Ela relata a história de um menino chamado José que também capturou um passarinho, que ficou triste e parou de cantar na gaiola. O menino sonha que o passarinho lhe diz que sente falta de sua liberdade e de sua mãe, e que está morrendo. Ao acordar, ele encontra o passarinho morto e promete nunca mais fazer mal aos animais. Paulo, emocionado pela história, percebe a importância da liberdade do passarinho e decide soltá-lo, desejando ouvir seu canto livremente nos galhos da laranjeira novamente.

Lopes emprega uma série de elementos narrativos para criar uma história envolvente e reflexiva sobre as quais é possível observar as condições todorovianas. No início do conto, o protagonista, José, é confrontado com um sonho perturbador em que a avezinha que ele capturou o repreende por sua crueldade:

Como tu foste cruel! Eu vinha cantar-te todos os dias as minhas alegrias, deleitar-te com meu canto, e em vez de me agradecer, prendeste-me! Onde está a minha liberdade? Onde está o meu ninho? Onde estará minha mãe?! Tiraste-me tudo! Roubaste ao teu artista a ventura, deste-lhe um cárcere, a ele, que te vinha contar todas as manhãs os seus sonhos! Como foste ingrato!. Eu morro! Eu morro! (Almeida, 1891, p.20)

Este sonho serve como um ponto de virada na narrativa, introduzindo uma atmosfera de hesitação entre o real e o sobrenatural. A presença de um "bater d'azas angustioso" após o sonho adiciona uma camada adicional de suspense e sugere uma ligação entre o mundo onírico e a realidade.

Um aspecto significativo do conto é a **antropomorfização** do passarinho nos sonhos de José. Segundo Carolina Curvelo Tavares Carreiras Neves (2021):

“antropomorfismo” ou “antropomórfico” está ligada à atribuição de comportamentos e fisionomia humana a entidades não humanas, como por exemplo, animais, objetos, forças da natureza, estações entre outros. O sujeito não deixa de ser o mesmo, apenas ganha atributos que são caracteristicamente humanos. (Neves, 2021, p.12-13)

Ao atribuir características humanas à ave, como a capacidade de falar e expressar emoções, a autora aumenta o impacto emocional da história e promove uma reflexão mais profunda sobre as ações e consequências dos personagens. Esse recurso literário também contribui para a ambiguidade da narrativa, desafiando as fronteiras entre o mundo natural e o imaginário.

No desfecho do conto, José decide libertar o passarinho após a morte deste, evidenciando uma transformação em sua percepção e atitudes. A frase final, "Deixei-a partir; ouvi-la-ei cantar de manhã cedo nos galhos da laranjeira!" (p.10), encapsula a lição moral do conto, destacando a importância da liberdade e do respeito aos seres vivos. Essa conclusão ressalta o tema central do conto, que é a ética e a responsabilidade em relação aos animais e à natureza.

Em suma, "O Passarinho" utiliza uma combinação de elementos narrativos, como sonho, antropomorfização, e lição moral, para criar uma narrativa envolvente e reflexiva sobre temas universais como ética, responsabilidade e conexão com a natureza. Através desses elementos, o autor convida o leitor a refletir sobre as implicações mais profundas das ações humanas e a considerar o impacto de suas escolhas no mundo ao seu redor.

Outro conto que apresenta as condições todorovianas para que ocorra o fantástico é “Boas Festas” (p. 127 - 129). A história narra que Virgínia, uma menina bondosa, aguarda ansiosamente a visita da Fada Boa no Natal, incentivada pela avó. Na manhã festiva, ao despertar, encontra uma boneca ao seu lado. Sua avó conta então que na noite anterior, a Fada Boa chegou em um carrinho de ouro puxado por veadinhas brancas e acompanhada por um postilhão, cocheiro ou condutor de carruagens, de aparência mágica.

A Fada desceu por uma escada de luzes e entregou a boneca como recompensa pela bondade de Virgínia, prometendo-lhe uma visita ainda mais especial no próximo Natal, caso continuasse sendo uma boa menina. Ao partir, espalhou uma chuva de rosas sobre as casas das crianças comportadas, desejando-lhes "Boas-Festas!". Virgínia, encantada com o presente e a história, renovou seu compromisso de ser bondosa e correu para contar tudo à sua mãe.

Tendo em vista que o conto estabelece um ambiente reconhecível e realista ao apresentar Virgínia como uma criança comum e bem-comportada, que vive com sua avó e aguarda ansiosamente o Natal para o leitor, bem como um ambiente do cotidiano da protagonista, a primeira condição é atendida. Virgínia assume também a posição de leitor/ouvinte que percebe que o mundo e as personagens são reais, pois há uma verossimilhança que sustenta a credibilidade da história.

A avozinha, solícita, estava a espreitá-la. Riu-se da alegria da neta e contou-lhe assim a visita da Fada: — Ontem à noite, estava tudo muito sossegado em casa; (...) Tu dormias quietinha, bem aninhada no colchão fofo, sonhando naturalmente com pastilhas de chocolate, cerejas cristalizadas, amêndoas cobertas, com umas dançarinas graciosas, de saiotas de renda, sapatinhos de cetim e com uns polichinelos cheios de guizos dourados e sonoros... (Almeida, 1891, p. 127)

A hesitação entre o real e o sobrenatural proposta por Todorov se dá pela visita do elemento sobrenatural: A Fada Boa. O momento em que a Fada Boa chega à casa de Virgínia introduz um elemento mágico, mas a forma como a história é apresentada não deixa margem para a dúvida, porque a avó descreve a cena com detalhes vívidos:

De repente, como por encanto, o carrinho de ouro subiu para o telhado. Desceu então do teto uma escada de lumes e, pela escada, a Fada boa, vestida de azul e rendas. (...) Fui à janela. O carrinho voava, arrebatado pelas veadinhas brancas. Sobre as casas das crianças boas, a Fada espalhava uma chuva de rosas, dizendo, até que a perdi de vista: [...] (Almeida, 1891, p. 128)

Além disso, o fato de Virgínia acordar e já encontrar a boneca ao seu lado reforça a hesitação, pois não há uma prova concreta da visita da Fada. Por fim, a terceira condição é satisfeita no desfecho. O leitor e a protagonista precisam escolher entre duas interpretações: a história da avó foi um relato verídico de uma visita mágica ou apenas uma forma de reforçar

a fantasia natalina da menina? A garota decide acreditar na história da avó, já que “Virgínia fez voto de bondade, vestiu-se às pressas e foi, radiante de ventura, contar à mãe o ocorrido.” (Almeida, 1891, p.129). Já o leitor pode optar por acreditar na magia da Fada ou interpretar os eventos como uma ilusão criada pela avó para encantar a neta. Os elementos mágicos da história serão analisados na **seção 5.3 - Fadas e anjos: seres sobrenaturais**.

## **5.2 - Fábulas em Contos: Análise de “O Palhaço”, “Dona Formiga” e “As Flores do Pessegueiro”**

A fábula é um gênero narrativo que existe há milhares de anos, um dos mais antigos e populares, amplamente utilizado para retratar valores gerais, o que faz com que perpetue ao longo de tanto tempo e continue pertinente em qualquer época. Oswaldo Portella (1983, p.121) explica a conceituação da fábula da seguinte forma:

De um lado, designa a série ou a sequência de incidentes que compõem a ação de qualquer obra narrativa. O conjunto dos acontecimentos, ligados entre si, de uma epopeia, de um drama, de um romance, de um conto, constitui a fábula nesse primeiro sentido. [...] A alma são exatamente as verdades gerais corporificadas na narrativa. Por outro lado, como forma literária específica, a fábula é uma narração breve, em prosa ou em verso, cujos personagens são, via de regra, animais e, sob uma ação alegórica, encerra uma instrução, um princípio geral ético, político ou literário, que se depreende naturalmente do caso narrado. (Portella, 1983, p.121)

Assim, tem-se por características marcantes da fábula a presença de uma narrativa curta, breve e objetiva; com personagens animais ou objetos personificados - que falam e agem como seres humanos; moral da história (uma lição ou ensinamento explícito ou implícito ao final da narrativa) e a presença de uma alegoria, com o uso de metáforas para representar comportamentos e situações humanas. Esses elementos fazem com que a fábula seja tão bem quista como um gênero narrativo bem-sucedido para ser utilizado no processo educacional.

Em sua origem, a fábula era contada oralmente em situações informais, com o objetivo de transmitir ensinamentos morais (Farencena; Fuzer, 2012, p.66, *apud* Coelho, 1984). Segundo Farencena e Fuzer (2012, p.67), citando Sousa (2003), a fábula buscava explicar comportamentos e sugerir soluções para a convivência social. Smolka (Farencena; Fuzer, 2012, p.66) aponta que esse gênero teria surgido na Ásia Menor e se espalhado pela Grécia, onde Hesíodo, no século VIII a.C., produziu a primeira fábula conhecida, *O rouxinol e o falcão* (*apud* Sousa, 2003). No entanto, Esopo é tradicionalmente considerado o "pai da fábula", sendo o principal responsável por sua disseminação. Com o tempo, outros autores, como Millôr Fernandes, também produziram fábulas, algumas inspiradas nas esopianas.

Quanto à estrutura, Platão e Fiorin a dividem em narrativa e avaliação, enquanto Meurer denomina essa organização de Situação-Avaliação. A moral não era originalmente parte do gênero, mas um acréscimo posterior feito por copistas (*apud* Sousa, 2003). A questão moral, para Luana Maria Martins (2022), serve para instruir o leitor na construção de valores e do seu pensamento crítico que está em constante transformação.

Além da típica moralidade, a autora afirma ainda que esse gênero apresenta como estrutura situação inicial, obstáculos, tentativa de solução, situação final e, por fim, a moral. Apesar disso, consolidou-se como um elemento característico, reforçando o caráter ideológico e moralizante da fábula clássica. Contudo, a fábula contemporânea rompe com esse aspecto didático:

Cabe ressaltar, entretanto, que esse propósito educativo e formador de caráter é mais restrito à fábula clássica. A fábula contemporânea, de modo especial a de Millôr Fernandes, conforme defende Vilela (2002), imprime nova ideologia, que foge do caráter didático-pedagógico e parte para o lúdico, buscando o humor, ou seja, não visa educar seus leitores, mas levá-los a refletir ao mesmo tempo em que os diverte. (Farencena; Fuzer, 2012, p.67)

Assim, a fábula passou por transformações ao longo do tempo, tanto em sua forma – da oralidade à escrita – quanto em seus propósitos, variando do ensino moral para a crítica e o entretenimento. Porém, no que diz respeito aos moldes tradicionais e mais conhecidos pela definição de fábula, é possível analisar os contos “O Palhaço”; “Dona Formiga” e “As Flores do Pessegueiro” do livro *Contos Infantis* (1891), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira.

O conto “O Palhaço” (p.93-95) narra a história de um gafanhoto que saltava alegremente entre as flores até ser capturado por um menino. Amarrado com fios de linha, o inseto sofria enquanto o menino se divertia com sua dor. Antes que pudesse ser recapturado, conseguiu escapar, mas deixou uma perna presa. A mãe do menino interveio, repreendendo-o e ensinando-lhe que maltratar animais é um ato cruel. Arrepentido, o menino prometeu nunca mais repetir tal atitude. O gafanhoto, entretanto, já estava debilitado e, ao cair exausto entre as flores, foi ridicularizado por elas. Ao encontrar refúgio entre as violetas, contou sua triste história e, finalmente, morreu. No desfecho, o narrador faz uma reflexão sobre os palhaços, que, assim como o gafanhoto, muitas vezes escondem seu sofrimento por trás da alegria forçada, sendo aplaudidos mesmo quando caem de cansaço.

Desse modo, é possível perceber que o conto em questão apresenta uma estrutura enxuta, com poucos personagens (o gafanhoto; o menino; a mãe e as flores), acontecimentos conduzidos de forma sucinta, conduzindo rapidamente ao desfecho e à reflexão final. O

tempo da narrativa não é especificado de forma exata, mas é sugerido que se trata de um momento breve, com o gafanhoto saltando durante o dia e a morte ocorrendo logo após um período de sofrimento e uma breve reflexão com as flores. Já o espaço da história é possivelmente um jardim, um ambiente natural, em que há uma interação entre seres humanos, animais e a natureza, porém não há mudança desse local.

Outro aspecto que caracteriza o conto “O Palhaço” como uma fábula é a presença de seres personificados, no caso das flores e do protagonista, o gafanhoto. Na apresentação dos personagens, tem-se:

Saltava alegremente **um gafanhoto**, de galho em galho. Pisava aqui uma rosa, uma dália, acolá uma fúcsia, sem que por isso as magoasse, **dizendo-lhes uns segredos risonhos** e desempenhando maravilhosamente o papel cômico de que o encarregara a natureza, brilhante diretora desse esplêndido cenário. (Almeida, 1891, p.93)

Após a interação com os humanos, há um retorno a interação antropomorfizada entre o gafanhoto e as flores, agora com são descritas rindo e fazendo comentários, um comportamento claramente humano, cochicham e preparam-se para rir, como se fossem seres humanos que praticam fofoca e zombaria:

Riram-se muito as rosas, as dalias e os jasmins,  **julgando-o** a brincar. Que desastrado! Mas como tem graça! Que alegria!? Eia! Levanta-te, palhaço, então!?[...] Ao verem-no chegar, **cochicharam** entre si as modestas florezinhas: 'Ele aí vem, o truão, preparemos as nossas risadas!' (Almeida, 1891, p.94)

A fala final do gafanhoto reforça sua personificação ao atribuir-lhe sentimentos humanos, como a tristeza e a necessidade de compartilhar sua dor, de acordo com a citação de antropomorfização de Carolina Curvelo Tavares Carreiras Neves (2021). Ele se dirige às flores como se fossem confidentes, expressando seu sofrimento e despedindo-se delas como amigas: “Desta vez não brinco – disse-lhes ele, a elas, que o ouviam com interesse – venho morrer entre vós, minhas amigas!” (Almeida, 1891, p.95). O trecho também personifica as violetas, que o escutam atentamente e demonstram empatia ao chorar por sua história. Por fim, o gafanhoto "expira satisfeito", como um ser humano que encontra consolo ao ser lembrado e lamentado.

A moral da fábula "O Palhaço" é exposta de forma explícita, ensinando sobre empatia e respeito pelos seres vivos, ao evidenciar o sofrimento imposto aos mais fracos e a importância da compaixão. Além disso, a metáfora dos palhaços ressalta a dor oculta por trás da obrigação de divertir os outros:

Meus amiguinhos, os palhaços que vemos nos circos, que nos fazem rir com suas caretas párvias, suas cambalhotas grotescas e seus ditos de um baixo cômico irresistível para a população ignorante das galerias, muitas vezes, como o infeliz inseto, sofrem. A cada gargalhada que seus lábios desfolham, sentem no coração uma dor pungente. Muitas vezes, também nós, como as flores ao inseto, os aplaudimos por vê-los cair bem, quando eles caíram... foi por estarem cansados! Não há nada mais triste do que ter por obrigação fazer rir. (Almeida, 1891, p. 95)

O gafanhoto representa aqueles que sofrem em silêncio, sendo explorados ou ridicularizados, assim como os artistas que fazem rir enquanto escondem sua dor. Já a reação das flores simboliza a insensibilidade de quem presencia o sofrimento alheio sem reconhecer sua gravidade.

Um ponto distintivo do conto “O Palhaço” é a interação entre os seres humanos e os animais antropomorfizados sem que um perceba a consciência do outro. O menino que captura o gafanhoto não tem ideia de que o inseto sente e pensa como um ser humano, assim como as flores que zombam do palhaço. Da mesma forma, o gafanhoto e as flores não têm consciência de que os humanos refletem sobre suas ações ou enxergam significado em seus gestos. Essa separação cria um contraste marcante na narrativa: enquanto os personagens coexistem no mesmo espaço, suas percepções do mundo permanecem isoladas, o que reforça a moral gerada pela metáfora do sofrimento silencioso e da insensibilidade diante da dor alheia.

Segundo Daniel Gonçalves (2018), a metáfora pode ser entendida como uma forma de expressão que ultrapassa o significado literal das palavras, criando conexões entre ideias que, à primeira vista, não pertencem ao mesmo campo de sentido. Isso ocorre porque a metáfora se insere em um espaço de significação mais aberto e subjetivo, permitindo diferentes interpretações e possibilidades de compreensão.

O conto “Dona Formiga” (p.106-108) narra a vida de Dona Formiga, uma mãe viúva que cuida de seus três filhos com dedicação e amor. A família vive em um pequeno buraco no solo, levando uma vida pacífica e harmoniosa. Dona Formiga é um exemplo de trabalho e virtude, criando seus filhos com responsabilidade.

Certo dia, o filho mais novo, curioso, decide sair para passear ao sol sem avisar sua mãe. Ao perceber sua ausência, Dona Formiga entra em desespero e parte em busca do filho, percorrendo vários caminhos e perguntando aos conhecidos, mas sem sucesso. A noite cai, e a tristeza toma conta da família. De repente, surge uma figura carregando uma grande folha. Para a alegria de todos, era o filho desaparecido, que havia encontrado a folha e decidiu trazê-la para casa, garantindo alimento para três dias.

Em vez de repreendê-lo, Dona Formiga o acolhe com carinho, compreendendo sua intenção. Naquela noite, sonhou feliz, e no dia seguinte celebrou com um baile. A partir de então, os filhos passaram a trabalhar no campo, assegurando o sustento da família. A história ensina que até no menor e mais simples lar, Deus permite que a felicidade se instale, e que o trabalho, a honestidade e a perseverança levam à prosperidade.

Diante do enredo, de acordo com a classificação de Portella (1983), é possível classificá-lo como uma fábula; a história ocorre dentro de um ciclo diário, com a ação principal se desenrolando ao longo de um único dia e uma noite. A saída do filho do formigueiro ocorre pela manhã, e sua ausência gera angústia em Dona Formiga, que passa o dia inteiro buscando-o. O desfecho ocorre à noite, com o retorno do filho e a celebração da família. Quanto ao espaço, o lar da família é representado pelo pequeno buraco no solo, um ambiente de segurança e estabilidade, enquanto o mundo exterior, com seus campos e caminhos, simboliza o desconhecido e os perigos da imprudência. Essa oposição entre lar e ambiente externo reforça a mensagem da história sobre a importância da proteção familiar e da experiência como forma de aprendizado.

Outro aspecto que caracteriza o conto “D. Formiga” como uma fábula é a presença de animais antropomorfizados, ou seja com características e atitudes humanas. A protagonista e seus filhos vivem em um lar organizado como uma família humana; Dona Formiga sente emoções humanas, como amor materno e desespero pela perda do filho:

Viviam num buraquinho feito com paciência e esforço a Sra. D. Formiga e seus três filhos, muito inteligentes e graciosos. [...] D. Formiga era excelente mãe e fora, com certeza, esposa amante e amada. Era honesta e infatigável, um exemplo de boa dona de casa, um encanto! Por isso, a sua vida escorria doce, doce como o mel de um favo. (Almeida, 1891, p.106 - 107)

Quando d.Formiga deu pela falta do seu querido amor, filho das suas entranhas, a estrela da sua alma, O último legado do seu perdido esposo, chamou os mais yelinhos, despediu-se lacrimosa, recomendou-lhes a casa e foi-se em busca da estouvada criança. (Almeida, 1891, p.107)

Os insetos interagem como uma sociedade, com vizinhos e conhecidos, assim como têm o senso de comunidade, a consciência do dever e demonstram responsabilidade. Do mesmo modo, celebram o retorno do filho se assemelha a costumes humanos, com um baile, uma festa:

Indagou os compadres, as vizinhas, os conhecidos e desconhecidos. (...) Juntaram-se as amigas, e os dois filhos aflitos rezavam pelo irmão. De repente, estremeeceram de pavor e ficaram imóveis. Ouviram passos conhecidos e divisaram, (...) É um monstro! - dizia aterrorizada uma velha vizinha, encolhida e medrosa (Almeida, 1891, p. 107).

Estou na idade de trabalhar para a família... Minha mãezinha, que me perdoe o susto e que aceite minha intenção![...] Dali em diante, ficava-se ela descansada em casa, na doce serenidade do seu lar, e iam então os filhos trabalhar no campo. (Almeida, 1891, p. 108).

Que alegria, que ventura imensa! A mãe, em vez de ralhos, dava-lhe beijos, os irmãozinhos dançaram de alegria. [...] Nessa noite, teve d. Formiga deliciosos sonhos! No dia imediato, convidou as amigas para um baile. (Almeida, 1891, p. 108).

Por fim, outro aspecto que caracteriza “D. Formiga” como uma fábula é a presença da moral implícita e explícita. A narrativa transmite uma lição clara ao afirmar que “eles, que aprenderam, e que demonstram que até no mais obscuro, no mais pequenino lugar, quer Deus que se aninhe isso que os bons, honestos, perseverantes e ativos podem alcançar – a felicidade” (Almeida, 1891, p. 108). O texto enfatiza que o esforço e a dedicação trazem recompensas, além de destacar o sacrifício pelo bem-estar coletivo como um valor essencial. Assim, a história gira em torno de princípios como trabalho, responsabilidade, perseverança e a importância da família e da comunidade.

Por fim, o último conto analisado e classificado como uma fábula é “As Flores do Pessegueiro” (p.111-112). A narrativa apresenta um pessegueiro vaidoso, coberto por belas flores cor-de-rosa, que despreza uma lagarta ao vê-la subir por seu tronco. O pessegueiro considera o inseto imundo e indigno de tocar suas flores, permitindo apenas que uma borboleta as beije. Apesar das advertências, a lagarta continua seu caminho e se abriga no cálice de uma flor. Indignado, o pessegueiro sacode seus galhos violentamente, fazendo com que suas flores caiam ao chão, mas a lagarta permanece segura e constrói seu casulo.

Com o passar dos dias, o pessegueiro lamenta a perda de suas flores e percebe seu erro. Finalmente, do casulo surge uma linda borboleta dourada e azul, que repreende o pessegueiro por sua intolerância e se despede para nunca mais voltar. Embora arrependido, a árvore tenta se consolar, acreditando que proteger suas flores era seu dever. No entanto, a história mostra que sua rigidez e preconceito o levaram à solidão e à perda, enquanto a lagarta encontrou sua transformação e liberdade.

A estrutura do conto “As Flores do Pessegueiro” se adequa à estrutura de uma fábula na definição elaborada por Portella (1983). É uma narrativa curta e objetiva, em que o enredo acontece em um ciclo natural das estações, acompanhando a floração do pessegueiro e a metamorfose da lagarta, em um recorte temporal indeterminado, mas que sugere que passaram-se dias. Toda a ação acontece ao redor da árvore, em um ambiente natural, um espaço fechado onde ocorre o conflito e o aprendizado. As personagens são elementos da

natureza personificados, como o pessegueiro, a lagarta, que se tornará uma borboleta, um número limitado de personagens.

O pessegueiro fala e tem uma postura ufana, indignada, raivosa e soberba diante da aproximação da lagarta, sentimentos humanos, julgado que é superior e que o inseto não tem direito de desfrutar dos benefícios da árvore e de suas flores:

Não me toques nas flores, vê lá, cuidado! Lembra-te de que não tens direito a tais aspirações, tu que és abjeta, imunda, indigna de beijar a maciez cândida e perfumada de suas pétalas. Para elas, só o orvalho do céu e os mimos da viração; para elas, tudo que há de mais doce e de melhor. A borboleta dourada e azul, vá lá, pode tocá-las; mas tu, que és feia e repugnante, não, não e não! [...] — Não manches o delicado carmim das minhas flores... afasta-te, afasta-te! — insistiu o pessegueiro. (Almeida, 1891, p.111)

Como solução, o pessegueiro, ao tentar afastá-la, sacudiu-se raivoso acaba sacrificando suas próprias flores, no entanto, a lagarta persiste, protegendo-se em seu casulo. A impulsividade do personagem e sua incapacidade inicial de compreender que o ciclo natural da vida envolve mudanças inesperadas demonstra a humanização da personagem, inclusive quanto aos defeitos humanos.

A moral da história é implícita, pois não é dita de maneira direta, mas pode ser interpretada a partir das consequências das ações dos personagens, atingindo o objetivo proposto por Martins (2022). A transformação da lagarta em borboleta simboliza a superação e o crescimento, enquanto a solidão do pessegueiro ilustra as consequências do preconceito e da arrogância.

O pessegueiro, atônito, estremeceu, e então a borboleta disse por sua vez: — Foste castigado; ficas agora só! Adeus, pessegueiro, e para nunca mais! Não querias que as tuas filhas fossem nem de leve tocadas pela larva, e não desdenhavas os beijos da borboleta! Vê como estou bonita. Adeus! E, alegre, doudejante, partiu, o delicado inseto, para viver além, entre outras flores. (Almeida, 1891, p.112)

A reflexão surge ao longo da leitura, especialmente quando a borboleta confronta a árvore, mostrando que aquilo que o pessegueiro rejeitou tornou-se justamente o que ele admirava. Porém, a respeito do último parágrafo, é possível fazer uma inferência a respeito do posicionamento da época:

Quanto ao pessegueiro, arrependeu-se de sua ira, mas consolou-se pensando: — Fiz meu dever zelando por minhas filhas; antes mortas e inocentes do que vivas e maculadas pela baba nojenta de um ente tão asqueroso! O que é certo é que o pessegueiro em parte tinha razão, e que está de novo todo ufano, coberto com as suas alegres florezinhas cor-de-rosa. (Almeida, 1891, p.112)

O pessegueiro, embora tenha agido impulsivamente e com raiva, acreditava estar cumprindo seu dever ao proteger suas flores da "baba nojenta" da lagarta, o que lhe conferia uma sensação de orgulho. As perguntas finais do conto nos levam a refletir sobre a ira: "É um defeito ser colérico?" A raiva, uma emoção natural, pode ser destrutiva se não controlada, como no caso do pessegueiro, que arruinou suas flores ao agir impulsivamente. A pergunta "Como se vence a ira?" é respondida pelo arrependimento do pessegueiro, que reconhece a imprudência de sua ação. A moral implícita sugere que, embora a raiva possa parecer justificada, o controle emocional e a reflexão antes de agir são essenciais. Porém, ao final, o pessegueiro se arrepende, mas retorna sua postura ufana, atitude de quem se orgulha de alguma coisa com exagero.

### **5.3 - Fadas e anjos: seres sobrenaturais**

Poderes, seres encantados e voadores: as fadas fazem parte do imaginário coletivo há séculos. Essas são seres simbólicos, cuja origem exata é desconhecida. De acordo com Falconi e Farago (2015, p. 90), esses seres possuem poderes concentrados em suas varinhas mágicas e costumam aparecer em momentos de conflito, representando sonhos e desejos humanos diante de situações aparentemente inescapáveis:

Ainda que não se possa localizar a origem desses seres, a nossa tradição cultural definiu as fadas como seres simbólicos, dotados de poderes concentrados em suas varinhas mágicas. Assim, elas aparecem nos momentos de conflitos, onde as pessoas pensam em uma fatalidade da qual é impossível fugir. Por isso, os contos de fadas tornam-se representações de sonhos e desejos dos seres humanos. (Falconi; Farago, 2015, p. 90)

Ainda que sua origem exata seja desconhecida, há um consenso de que as fadas estão intimamente ligadas à cultura celta. Segundo Nelly Novaes Coelho (1998), elas emergiram como representações da natureza sobrenatural da mulher, possuindo poderes proféticos e mágicos. Essa característica reforça a teoria de que a palavra "fada" tem raízes celtas. Com o passar do tempo, sua imagem se expandiu e se consolidou na literatura.

A autora pontua que as fadas representam um ideal feminino moldado por padrões culturais, reforçando estereótipos como a oposição entre a fada boa, associada à bondade, pureza e maternidade, e a bruxa, ligada à transgressão e à punição. Essa dualidade está presente em diversos contos clássicos, onde as fadas surgem como guias morais, recompensando os merecedores e castigando os perversos.

Em *O Conto de Fadas: Símbolos, Mitos, Arquétipos* (2012), Coelho ressalta que o papel das fadas na literatura infantil contribui para a construção do imaginário das crianças e para a transmissão de valores da sociedade em que os contos são contados e recontados.

Essas figuras mágicas transcendem as limitações do mundo físico e simbolizam desejos de transformação e transcendência.

Além disso, a autora destaca que as fadas podem aparecer tanto como seres benevolentes quanto malévolos, refletindo a complexidade da natureza humana e das forças que regem o universo. Sua representação na literatura evoluiu ao longo do tempo, desde suas raízes nas mitologias celtas até os contos clássicos e modernos, demonstrando sua adaptação às mudanças culturais e sociais.

Sua presença na literatura remonta aos séculos XII e XIII, quando encontraram espaço nas narrativas de cavalaria e no entretenimento cortesão, especialmente na França, Grã-Bretanha e Alemanha. Nos lais e romances de cavalaria franceses do século XII, por exemplo, as fadas frequentemente surgiam como figuras misteriosas que se apaixonavam por cavaleiros e lhes concediam riquezas e benefícios (Morás, 1999). Além disso, os mitos e lendas populares, como a história de Gwestin Gwestiniog e as mulheres feéricas que emergiam do lago Brycheiniog, demonstram a forte ligação das fadas com a natureza e o sobrenatural. Essas narrativas revelam um aspecto ambivalente das fadas: ao mesmo tempo que oferecem ajuda e encantamento, podem também impor regras e desafios àqueles que cruzam seu caminho.

No final do século XVI, as fadas ganharam protagonismo em obras da Inglaterra elisabetana, como *The Faerie Queene*, de Edmund Spenser, e *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, que ajudaram a definir a fada moderna. No século XVII, Marie-Catherine d'Aulnoy foi responsável por cunhar o termo "Contos de Fadas", inserindo essas criaturas no universo das narrativas populares ao lado das histórias de Charles Perrault. Desde então, as fadas passaram a ocupar um espaço definitivo no imaginário cultural, sendo reinventadas pela literatura e pela cultura pop, como ocorre com a Fada Azul de *Pinóquio*, Sininho de *Peter Pan* e a icônica Fada Madrinha de *Cinderela*. Esses seres encantados continuam a cativar gerações, mantendo viva sua essência mágica e transformadora. Desse modo, é possível analisar os contos XXXIII (As Duas Fadas) e XLIV (Boas Festas) do livro *Contos Infantis* (1891), de Júlia Lopes de Almeida e Adelina Lopes Vieira.

O conto "As Duas Fadas" (p. 100-102) inicia a história com uma reflexão sobre a ligação entre a velhice e a infância, destacando como a memória e as histórias encantadas aproximam esses dois momentos da vida. A narradora diz que conheceu a protagonista, uma velhinha trêmula e quase cega, que encanta as crianças com seus relatos mágicos sobre rainhas, fadas e seres etéreos. Contar histórias é para ela uma forma de reviver o passado e

compartilhar emoções, “descaía do predileto tom fantástico; os olhos da avozinha brilhavam mais”:

Sabia muitas histórias de coisas encantadas, onde brilhavam, numa cintilação esplendorosa, rainhas cobertas de brilhantes; reis em tronos de cristal iluminados por focos de luz elétrica; pajens louros, vestidos de cetim, cantando amores sob os balcões floridos; **fadas cercadas de nuvens**; mulheres brancas, cismadoras, aéreas, que surgiam à meia-noite, inundadas de luar, dos perfumosos cálices das lácteas açucenas, e voavam para as estrelas, embalando o ar... Era a essência da flor divinizada! (Almeida, 1891, p. 100)

Uma noite, ela narra a história de duas fadas que nasceram no mesmo dia: uma extremamente bela e a outra muito feia. A fada bela acredita que terá tudo de maravilhoso no mundo, enquanto a fada feia pretende levar beleza às almas daqueles que não foram agraciados pela aparência.

Um anjo surge e nomeia as duas: Beleza, que será admirada, mas efêmera e incapaz de trazer felicidade verdadeira; e Bondade, que será humilde, mas eterna e nobre, trazendo alívio aos necessitados. Desde então, as duas percorrem o mundo, raramente aparecendo juntas. Enquanto Beleza é louvada e desejada na terra, é Bondade quem recebe as bênçãos do céu.

A ti, que falaste por último, caberá reinar como verdadeira soberana. Chamar-te-ás Beleza. erá juncado de corações o teu caminho, pisá-lo-ás sem dó! Serás amada, mas não farás felizes! Os teus dons serão de pouca duração; murcharão como as flores, apagar-se-ão como a luz. [...] Vai! Agora, tu — disse à outra fada — chamar-te-ás Bondade. Serás suave e meiga. Fortalecerás os frágeis, ampararás os desgraçados. O teu dom não terá a vida efêmera das flores, nem as intermitências da luz; brilhará sempre! [...] Vai! (Almeida, 1891, p.112)

Uma figura que se destaca e ganha protagonismo na história é o anjo. A presença do anjo no conto "As Duas Fadas" desempenha um papel fundamental ao definir os destinos das personagens, assumindo uma função semelhante à das fadas em sua capacidade de conceder dons e influenciar a trajetória de outros seres.

Na narrativa, Beleza e Bondade representam aspectos opostos da existência humana: a efemeridade da aparência e a perenidade das virtudes. O anjo surge como um mediador que nomeia e orienta as fadas, estabelecendo a diferença entre suas missões no mundo. Essa função remete à tradição das fadas madrinhas, que aparecem em momentos decisivos para direcionar o futuro dos personagens.

Segundo Caldas Filho (2021), a palavra "anjo" vem do grego ángeles, que significa "mensageiro", e é usada na Septuaginta para traduzir o hebraico malach, termo que também carrega o sentido de emissário ou portador de uma mensagem (SCHÖKEL, 1997, p. 376-377). A tradição judaico-cristã atribui aos anjos o papel de intermediários entre o divino

e os seres humanos, e sua presença na narrativa reforça o caráter sobrenatural do enredo. No conto, o anjo não apenas transmite uma mensagem, mas também estabelece o destino das fadas, demonstrando um nível de autoridade superior ao delas.

Nkansah-Obrempong (*apud* Caldas Filho, 2021, p. 91) destaca que a crença em forças espirituais é amplamente difundida em diversas culturas. No cristianismo, no judaísmo e no islamismo, os anjos ocupam um papel central como mensageiros divinos. No conto de Júlia Lopes de Almeida, a figura do anjo se alinha a essa tradição ao atuar como um ser que interfere no mundo dos personagens, moldando seus caminhos. Sua presença demonstra uma hierarquia entre os seres sobrenaturais, na qual ele assume uma posição de decisão e orientação.

Dessa forma, o anjo e as fadas compartilham características que os aproximam, como o poder de influenciar o destino e a ligação com o sobrenatural. Ao mesmo tempo, o anjo se diferencia ao ocupar um papel de autoridade maior, refletindo a construção de um imaginário que combina elementos das tradições religiosas e míticas na literatura.

Outro conto que apresenta as figuras das fadas como protagonistas da narrativa é “Boas Festas” (p. 127 - 129). A história se encaixa nas condições todovianas a respeito da presença do fantástico na narrativa, como analisado na **seção 5.1 - As condições todorovianas: convencer, hesitar e acreditar**. Ao analisar as personagens, há duas figuras fantásticas: A Fada Boa e o Postilhão (Cocheiro). A Fada Boa é apresentada como uma figura benevolente e generosa, responsável por recompensar as crianças boas a semelhança do Papai Noel em outras culturas. Sua aparição é marcada por elementos luminosos e celestiais, reforçando sua atmosfera mágica e etérea: "Desceu então do teto uma escada de lumes e, pela escada, a Fada boa, vestida de azul e rendas." (Almeida, 1891, p.128)

A cor azul e os tecidos delicados conferem a ela um ar de realeza e pureza, associando-a à iconografia clássica das fadas protetoras, como em *As Aventuras de Pinóquio* (1882). Além disso, sua chegada vem acompanhada de um espetáculo visual encantador, que prenunciam a vida do ser mágico, a ambiência muda:

A lua espalhava uma claridade diáfana, forte como a claridade do sol coada por um globo azul. Voavam pelo ar umas aves multicores, e tão pequeninas que a mão de uma criança poderia escondê-las. Nas pedras da calçada, que luziam como vidro, vinha um carrinho de ouro puxado por oito veadinhas brancas, atreladas com fitas e flores, e guiadas por um postilhão<sup>(1)</sup> velhinho e alegre. Os animais corriam velozes; o condutor assobiava-lhes, excitava-os com o seu chicotinho de cabo de esmeraldas. De repente, como por encanto, o carrinho de ouro subiu para o telhado. Desceu então do teto uma escada de luzes, e por ela veio a Fada Boa, vestida de azul e rendas. (Almeida, 1891, p. 128)

Chegou em um carrinho de ouro puxado por veadinhas brancas e acompanhada por um postilhão, cocheiro ou condutor de carruagens, de aparência mágica. A despedida da Fada Boa também enfatiza seu papel como um ser mágico que promove alegria e virtude e reforça a ideia de que sua missão é recompensar os merecedores: "Sobre as casas das crianças boas, a Fada espalhava uma chuva de rosas, dizendo, até que a perdi de vista: – Boas-festas!... Boas-festas!" (Almeida, 1891, p. 129). A figura que a acompanha também tem uma aparência mágica: o Postilhão. Ele é descrito da seguinte forma:

Atrás dela vinha o postilhão, com longas barbas brancas de açúcar-cândi; os olhos eram duas amoras, e o nariz, um morango. Vinha a rir de alegria, e todo ele era pançudinho, falador. Trazia casaca de veludo verde, as pernas finas a tremer como um pudim de geleia, meias de seda, fivelas nos sapatos, flor no peito e um cofre de prata na mão. (Almeida, 1891, p. 128)

A Fada desceu por uma escada de luzes e entregou a boneca como recompensa pela bondade de Virgínia, prometendo-lhe uma visita ainda mais especial no próximo Natal, caso continuasse sendo uma boa menina. Ao partir, espalhou uma chuva de rosas sobre as casas das crianças comportadas, desejando-lhes "Boas-Festas!". Virgínia, encantada com o presente e a história, renovou seu compromisso de ser bondosa e correu para contar tudo à sua mãe.

Por fim, o conto "Boas Festas" traz como moral implícita a recompensa pela bondade e o espírito natalino de generosidade. Virgínia, sendo uma menina meiga e obediente ao longo do ano, é recompensada pela Fada Boa, que simboliza a justiça e o reconhecimento das boas ações. A mensagem principal enfatiza que o comportamento virtuoso traz recompensas, especialmente no contexto do Natal, uma época associada à alegria e à troca de presentes. Além disso, a chuva de rosas lançada pela Fada sobre as casas das crianças boas sugere que a felicidade e a beleza acompanham aqueles que cultivam boas ações.

#### **5.4 - O Conto Maravilhoso e o Conto de Fadas: Definições e Especificidades**

O gênero maravilhoso está presente em diversas narrativas ao longo da história da literatura, sendo os contos de fadas um de seus exemplos mais marcantes. No entanto, a definição desse gênero nem sempre é clara no senso comum, o que torna fundamental recorrer a estudiosos como Tzvetan Todorov para compreendê-lo. De acordo com o teórico, a principal diferença entre o maravilhoso e o fantástico é que, neste, há uma hesitação por parte dos personagens ou do próprio leitor quanto à existência do sobrenatural, enquanto, no maravilhoso, a magia é aceita naturalmente, sem questionamentos. Assim, seres como fadas, bruxas e animais falantes fazem parte do universo da história sem causar estranhamento. Com essa distinção, torna-se possível analisar o conto XXIII, "O Correio", dentro desse contexto.

"O Correio" narra a história de uma criança muito imaginativa e encantada com o seu mundo, onde as leis da realidade são desafiadas pela magia e pela fantasia. A menina, descrita como uma figura angelical, passa o tempo brincando no jardim, onde constrói um universo perfeito e encantado com suas bonecas. Ela organiza festas, saraus e outros eventos mágicos, e sua comunicação com as bonecas é algo muito especial, quase como se as bonecas estivessem vivas e pudessem receber suas mensagens, como se o imaginário invadisse o real.

Em um momento do conto, ela escreve uma carta ao "Pai do Céu", pedindo uma nova boneca, pois as suas já estavam quebradas. Ela envia a carta por meio de uma pombinha branca, um ato que já indica a natureza mágica de seu mundo. Em seguida, a criança se retira, e alguém coloca uma nova boneca no lugar onde ela havia preparado o bercinho. A boneca chega com um bilhete que traz uma bênção do "Pai do Céu", realizando o desejo da menina e atendendo à sua necessidade de companhia.

O conto é marcado por um ambiente repleto de magia e imaginação, onde a linha entre o real e o maravilhoso é tênue, e a infância é retratada como um tempo de encantamento, onde qualquer desejo pode se concretizar de forma surpreendente e mágica. O maravilhoso em "O Correio" é evidente quando o imaginário invade o real, onde elementos do cotidiano são transformados de forma mágica e sobrenatural. O narrador diz que:

Parece-me ouvir ainda o eco das suntuosas festas que ela fazia no seu Palácio, um dos mais belos canteiros do jardim. A alcatifa era esmeraldina, flácida e fresca; as paredes adornadas de pérolas – os jasmims – e de coralinas – as begônias; pelo chão, alguma fada boa espalhara do seu cofre encantado miríades de ametistas – as violetas – e de brilhantes – o orvalho. Por lustre, tinha simplesmente o sol, e por abóbada, o infinito. Nem o palácio podia ser mais grandioso, nem a dona mais miúda. (Almeida, 1891, p.69)

A imaginação infantil gera uma posição de correspondência mágica das bonecas e a personagem que assume a posição da leitora. "Ah, quantas fantasias ferviam sempre naquela cabecinha de criança! (...) Da sua imaginação cintilante caíam as ideias bonitas, como se fosse um pequeno mundo arranjado e feito por ela!" (Almeida, 1891, p.70) - através dessa afirmação a narradora evidencia que a garota acreditava que tudo o que brincava era real e não questionava as leis do mundo que criara, a imaginação da criança cria um universo paralelo, repleto de possibilidades extraordinárias e sobrecarregado de fantasias, idealizado e mágico. O jardim onde a personagem brinca é descrito sob a ótica no mundo inventado: flores preciosas como jasmims e begônias, paredes adornadas com pérolas, e o ambiente encantado parece construído por uma lógica própria, que não segue as normas do mundo real.

O maravilhoso está evidente também a partir da carta enviada por uma pombinha branca, que age como meio de comunicação para “Papai do Céu”. A aceitação desse fenômeno, sem questionamentos, caracteriza um dos principais aspectos do maravilhoso proposto por Todorov (1981), pois a narrativa pressupõe a realidade dessa comunicação.

Meu querido Pai do Céu,  
Vivo triste porque todas as minhas bonecas estão quebradas e mamãe já me disse que não me dá mais nenhuma! A Lúcia não tem braços, a Mathilde não tem olhos, e a Aninha já não tem cabeleira! Como o Pai do Céu é bom, espero que me mande hoje, sem falta, uma filhinha nova. Vou preparar-lhe um bercinho. Adeus, queira receber muitas lembranças da sua amiga,  
Nenê.  
A carta tinha destino mais elevado, por isso ela mudara de correio. (Almeida, 1891, p.72)

Por fim, há uma intervenção sobrenatural de um ser superior (o "Pai do Céu"), que envia uma boneca loura, destinada à criança e atende ao pedido da criança de uma forma sobrenatural para suprir a ausência de suas bonecas. Esse evento surpreende inclusive a narradora:

Quando se retirou, alguém veio por entre os maciços de verdura e deitou no bercinho que ela deixara preparado uma gentil e loura boneca. No peito, levava um bilhete azul, em que o bom Pai do Céu mandava um beijo e a bênção à mãe daquela filha. (Almeida, 1981, p. 72)

Assim, o conto "O Correio" pode ser analisado do ponto de vista do maravilhoso, uma vez que a protagonista é tomada pela imaginação infantil e os eventos e elementos que rompem com as normas da realidade natural são aceitos por ela. A garota assume a posição de leitora, há aceitação das novas leis do universo da narrativa, não há o questionamento da possibilidade dessas ocorrências, mas as apresenta como parte integrante do mundo idealizado e mágico da infância.

### **5.5 - A estética gótica no conto infantojuvenil**

A estética gótica é um elemento muito recorrente em outros contos de Júlia Lopes de Almeida, tanto para adultos quanto para crianças, evidenciando a versatilidade da autora. No entanto, como encaixar algo tão “macabro” no maravilhoso universo infantojuvenil? No livro *Contos Infantis* (1891), dois contos são identificados como adotantes dessa estética: “A Costureira” e “Morta!”. Vale ressaltar que, embora apresentem características do gótico, essas narrativas continuam sendo voltadas para o público infantojuvenil. Dessa forma, os elementos de exagero e macabro são ajustados à faixa etária, contribuindo para a transmissão de valores ou reflexões sobre a vida cotidiana.

O conto "A Costureira" (p.61-65) apresenta uma narrativa de reminiscências da narradora, que reflete sobre a relação com uma boneca chamada Julieta. A história descreve o contraste entre a vida humilde da boneca, que representa a pureza e simplicidade, e a vida fútil e caprichosa de Clarisse, uma nova boneca adquirida pela narradora. Julieta, que inicialmente ocupa o papel de uma boneca simples e dedicada, é colocada em uma posição subalterna em relação à nova boneca, Clarisse, que se torna a princesa do conto, com sua aparência perfeita e desejável. O conto explora os contrastes entre o material e o espiritual, a vaidade e a humildade, e termina com a morte trágica de Clarisse, um reflexo do seu caráter fútil.

No conto, a narradora, ao observar a Costureira, vê nela a sua filha morta, que alguns parágrafos depois descobre-se que é a boneca Julieta de sua infância. A descrição da aparência e da conduta da boneca gera um dos primeiros contrastes no conto:

recordo-me imediatamente da mais modesta das minhas antigas companheiras da infância, da mais simpática, a mais pobre e da mais feia talvez. (...) a minha humilde boneca, que era um exemplo, um verdadeiro símbolo de modéstia, tanto que logo à primeira vista os menos investigadores lhe notariam essa qualidade, que transparecia no modo de vestir, de andar, de falar, de ser boa, em tudo. (Almeida, 1891, p. 61)

Ou seja, apesar de seu interior ser admirável, seu exterior não o era. A descrição da segunda boneca, Clarisse, como constantemente mimada, exigente e com uma vida vazia está em consonância com a exploração do lado sombrio da beleza e do poder, um tema recorrente no gótico. Seu exterior é belo, mas seu interior é sombrio e maldoso.

De certa maneira, as personagens figuram como uma sendo o inverso da outra, exterior e interiormente. Essa proposição se assemelha ao recurso do Duplo, muito comum na estética gótica. Marly Amarilha de Oliveira (2001) pontua que o recurso do duplo elabora, de um ponto de vista literário, uma rede de concepções envolvendo a identidade humana:

O duplo é, em certo sentido, a materialização do reflexo humano no espelho, pois o seu fundamento é a exata duplicata de um modelo original. Por outro lado, a imagem duplicata expressa a divisão do homem, conceito que repousa em teorias do século XVIII e que se desenvolveram ao longo da estética gótica, principalmente, através das categorias de unidade versus variedade ou irregularidade. Assim, a atmosfera propícia do século XIX retomou e desenvolveu a concepção básica de unidade e variedade no tema do duplo. (Oliveira, p. 184, 2001)

Em outras palavras, a autora destaca o duplo como um elemento que desestabiliza a noção de identidade, reforçando a ideia do "eu" que só se reconhece a partir da presença do "outro". Desse modo, a virtude de Julieta é ressaltada e enaltecida ao contrapor com a

arrogância de Clarisse. Esse recurso é pertinente para o caráter moralizante da literatura infantojuvenil do século XIX em que Júlia Lopes de Almeida escreve.

Outrossim, o gótico, que é uma "escrita de excesso" e a fascinação por objetos e práticas "negativas, irracionais, imorais e fantásticas", se faz presente no conto, principalmente nessa construção das figuras das bonecas e suas ações. A transformação de Julieta em uma "mendiga" e sua subordinação à vaidade de Clarisse cria um ambiente de opressão e excesso. Além disso, a morte de Clarisse ocorre após um incidente no baile de forma trágica:

Clarisse era nervosa, cheia de pequeninos caprichos. Como soberana que era no salão, queria que todos a atendessem e a servissem antes que a ninguém mais, com uma prontidão frenética. Gostava de fazer muitas toilettes no dia, de passear, de ir a espetáculos, de valsa. Ah! E ela era louca pela valsa! (Almeida, 1891, p.65)

Essa também é uma característica comum no gótico, onde a morte ou o destino trágico de uma personagem pode estar vinculado a uma falha moral ou à transgressão das normas. No caso de Clarisse, sua morte após a busca insaciável pela perfeição e vaidade reflete o conceito gótico de que o excesso (seja de beleza, desejos ou comportamentos) leva à decadência.

O conto "Morta!" (p. 150-153) narra os últimos momentos de uma mãe agonizante, que, à luz do luar, contempla seus dois filhos pequenos dormindo ao seu lado. Ciente de sua morte iminente, ela se angustia com o futuro das crianças, temendo deixá-las desamparadas. Desejando despedir-se, tenta abraçá-los, mas recua para não despertá-los e assustá-los. Silenciosamente, segura o próprio peito e morre sem lhes dar o último beijo.

Os filhos acordam ao ouvir os estertores finais da mãe, mas o mais velho acalma a irmã, dizendo que ela está apenas sonhando. Abraçados, tentam se distrair contemplando as estrelas e refletindo sobre o céu, a lua e as nuvens, interpretando-as de forma poética e infantil. Sem compreenderem a morte, adormecem novamente, aconchegados um ao outro. Ao lado deles, jaz a mãe, imóvel e fria, enquanto as crianças permanecem ignorantes do fato de que perderam para sempre a estrela mais brilhante de suas vidas.

Ao analisar o conto "Morta!" de Almeida, é possível identificar elementos da estética gótica, ainda que de forma sutil e adaptada ao universo infantojuvenil, tais como a atmosfera sombria e melancólica. O conto se passa durante a noite, com uma mãe à beira da morte, refletindo sobre o destino de seus filhos:

Estendida numa cama, estava uma mulher na agonia dos últimos momentos da existência, nessa dolorosa passagem da vida para a morte. Ao seu lado, dormiam tranquilos, abraçados e quentes, dois filhos pequenos. A

desgraçada mãe, sentindo que lhe fugia a vida, que morreria antes que as primeiras claridades do dia viessem desvanecer as sombras do seu aposento; sentindo que era aquela a sua última noite, pensava no amanhã, no futuro dos filhos. (Almeida, 1891, p.150)

A ambientação do conto também está carregada de melancolia: a luz do luar, a escuridão do quarto e o silêncio. O ambiente, portanto, é “o espaço carregado de características socioeconômicas, morais e psicológicas, em que vivem os personagens” (Gancho, 2014, p. 18-19). Ele é responsável por “situar os personagens no tempo, no espaço, no grupo social, enfim, nas condições em que vivem” e por “ser a projeção dos conflitos vividos pelos personagens.”

A própria certeza da mãe de que essa seria a sua última noite também permite a sensação de mal presságio. Assim, a narrativa gira em torno da agonia final da mãe, que, mesmo diante da morte iminente, tenta proteger os filhos do medo. A todo custo busca evitar acordá-los e deixá-los “entregues a um medo horrível, ali, a seu lado, sem que os pudesse tranquilizar;” (Almeida, 1891, p.151) mesmo que isso signifique “sufocar o grito que lhe ia rebentar a alma e... morreu sem beijá-los – para não os acordar.” (Almeida, 1891, p.151) A imagem de seu corpo inerte ao lado das crianças adormecidas reforça esse contraste entre vida e morte.

Outro aspecto a ser analisado é a inocência das crianças, que interpretam os elementos naturais (estrelas, lua, nuvens) de maneira poética e mística, criando um contraste com a tragédia que as cerca, em consonância com o conceito de Gancho (2014) a respeito da ambientação. “Ou fosse pressentimento ou rumor do passamento, as crianças despertaram a ponto de ouvirem ainda os últimos estertores.” O irmão mais velho assume a postura de mostrar-se forte e acalantar a irmã. No diálogo a respeito do firmamento, gera um contraste entre a imaginação infantil e a dura realidade.

Por fim, o conto enfatiza a solidão e a orfandade, os personagens estão vulneráveis e como a mãe teme, ficaram sós e aconchegados um ao outro. As crianças parecem intuir a morte da mãe, e a maneira como conversam sobre as estrelas, a lua e as sombras traz um tom quase sobrenatural:

- E as nuvens?
- As nuvens são véus com que se encobrem os anjos, que descem à terra para guardar as crianças que não têm pai nem mãe.
- E as nuvens negras, como aquela que vai cobrindo agora a lua?
- Aquela! – disse o mais velho com voz trêmula e baixa, sentindo que as forças lhe faltavam. – Aquela é a sombra do papão! (Almeida, 1891, p.152)

A imagem final do conto com a descrição da mãe - “Ao seu lado, hirta, fria, imóvel, estava a mãe, a face amarelada, os olhos entreabertos, e um fio de sangue coalhado escuro preso nos cantos da boca. Aqueles anjos que tinham passado uma parte da noite a explicar tão singularmente o firmamento ignoravam que o mais brilhante astro do céu da sua existência, a sua estrela na terra, se havia apagado para sempre!” (Almeida, 1891, p.153) fecha com um claro retrato da estética gótica por deixar no leitor um desconforto sobre o quão sombrio é os filhos dormindo ao lado do cadáver da mãe.

Apesar da ausência de castelos sombrios ou elementos sobrenaturais explícitos, “Morta!” se encaixa na estética gótica ao explorar a morte, o luto e a fragilidade humana em um cenário emocionalmente intenso. Esse conto mostra como Júlia Lopes de Almeida adapta o gótico ao universo infantojuvenil, enfatizando a dimensão emocional e psicológica em vez de recorrer aos excessos típicos do horror gótico tradicional.

## 6. CONCLUSÃO

A presente pesquisa, ao investigar a obra *Contos Infantis* (1891) de Júlia Lopes de Almeida, com foco no modo fantástico dentro da literatura infantojuvenil brasileira, evidenciou a importância histórica e literária da autora, muitas vezes negligenciada na historiografia e sistematização do gênero. A análise da coletânea de contos, que inclui elementos fantásticos como fadas, anjos, animais antropomorfizados, sonhos como presságios, a estética gótica, além de outros aspectos pertencentes ao modo fantástico, permitiu identificar a obra como uma das primeiras produções infantojuvenis brasileiras a incorporar o fantástico de maneira estruturada, reafirmando a relevância da autoria feminina dentro desse campo literário.

A partir da aplicação da teoria de Todorov e da discussão sobre o fantástico e seus elementos, foi possível observar como a literatura infantil de Almeida se insere em um contexto de inovação estética e moral. A obra apresenta características que definem o modo fantástico no Brasil e contribui para a construção de um novo olhar sobre o gênero. Nesse sentido, o fantástico surge como uma estratégia eficaz para a propagação de valores e para o caráter moralizante, alinhando-se ao surgimento da literatura infantojuvenil no Brasil.

A pesquisa também revela a importância de resgatar e reconsiderar obras como *Contos Infantis* no processo de formação literária e escolar do Brasil, especialmente considerando o papel da literatura como ferramenta de educação moral e estética, conforme pretendido pela autora. Portanto, a obra de Júlia Lopes de Almeida, ao ser analisada sob a ótica do fantástico, amplia a compreensão da literatura infantojuvenil brasileira, propõe uma reflexão sobre a inclusão da autoria feminina na sistematização do gênero e o impacto de suas contribuições para o desenvolvimento da literatura fantástica no Brasil. Esse resgate historiográfico e literário permite que, hoje, sua obra seja reconhecida e valorizada, contribuindo para uma leitura mais inclusiva e abrangente da literatura infantojuvenil no país.

Ainda, a pesquisa abre caminho para novos estudos sobre como a história da literatura infantojuvenil está organizada na atualidade fantástica no Brasil, sugerindo que outras obras do período possam ter sido igualmente inovadoras e relevantes, mas que, por diferentes motivos, não receberam a devida atenção crítica e acadêmica, apenas considerada como iniciativas, mesmo que sua contribuição literária e educacional tenham sido relevantes para a formação da educação primária em um país que se estabelecia após grandes mudanças como um estado nacional moderno. A partir desse olhar renovado, é possível afirmar que a literatura infantojuvenil brasileira, especialmente aquela do século XIX e início do século

XX, possui uma rica produção de características fantásticas que merecem ser mais exploradas e reconhecidas, ampliando o campo de estudo da literatura fantástica no Brasil.

## 7. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Ânsia eterna**. Apresentação: Cleide Lemos. 2. ed. rev. Brasília: Senado Federal, 2020. 191 p. (Coleção Escritoras do Brasil; v. 2).

ALMEIDA, Júlia Lopes de; VIEIRA, Adelina Lopes. **Contos Infantis**: em Verso e Prosa. Rio de Janeiro: Laemmert & C.<sup>a</sup>, 1891. 182 p.

AMARAL, Bibiana Borges. **A literatura fantástica: percurso histórico e conceitual**. Revista Porto das Letras, v. 8, n. esp., p. 185-202, 2022.

ANDRADE, Késia Rafaelle Ribeiro. A ficção científica infantojuvenil: uma análise da obra Os Passageiros do futuro, de Wilson Rocha. 2023. 71 f. **Dissertação** (Programa de Pós-Graduação em Letras- Campus Bacanga) - Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2023.

**BBC News Brasil**. Como foram os 100 anos da Independência do Brasil. 2022. Duração: 6:43. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7FDwbkLsCZk>. Acesso em: 25 out. 2024.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. pp. 13-14.

**BRASIL. Biblioteca Nacional Digital. Júlia Lopes de Almeida**. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/julia-lobes-de-almeida/>. Acesso em: 15 out. 2024.

BRITO, Larissa Elizabeth de Barros. PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS. 2016. **LITERATURA, MEMÓRIA E IMAGINAÇÃO: AS CRIANÇAS E A LEITURA DE HISTÓRIAS NA EDUCAÇÃO INFANTIL** (Programa de Pós-Graduação em Educação) - PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS, [S. l.], 2016. Disponível em: [https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/bitstream/handle/123456789/15428/cchsa\\_ppgedu\\_me\\_Larissa\\_EBB.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/bitstream/handle/123456789/15428/cchsa_ppgedu_me_Larissa_EBB.pdf?sequence=1&isAllowed=y). Acesso em: 11 nov. 2023.

CALDAS FILHO, Carlos Ribeiro. **Anjos do espaço: angelologia na Trilogia Cósmica de C. S. Lewis**. TeoLiterária – Revista de Literaturas e Teologias, v. 10, n. 20, p. 89-102, 2021.

Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/teoliteraria/article/download/49103/39032>. Acesso em: 7 fev. 2025.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos**. São Paulo: Paulinas, 2012. 160 p.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: A cooperação interpretativa nos textos narrativos**. Tradução de Ana Falcão Bastos. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FANGUEIRO, Maria do Sameiro. **Júlia Lopes de Almeida**. Periódicos & Literatura. Centro de Pesquisa e Editoração | Coordenadoria de Pesquisa. Centro de Referência e Difusão | Coordenadoria de Publicações Seriadas. Biblioteca Nacional Digital. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/periodicos-literatura/personagens-periodicos-literatura/julia-lopess-de-almeida/>. Acesso em: 25 set. 2024.

FALCONI, Isabela Mendes; FARAGO, Alessandra Corrêa. **Contos de fadas: origem e contribuições para o desenvolvimento da criança**. Cadernos de Educação: Ensino e Sociedade, Bebedouro-SP, v. 2, n. 1, p. 85-111, 2015.

FANINI, Michele Asmar. **A (in)visibilidade de um legado – Seleta de textos dramáticos inéditos de Júlia Lopes de Almeida**. São Paulo: Editora Intermeios, 2017. Pesquisa de pós-doutorado realizada no Instituto de Estudos Brasileiros da USP entre 2011 e 2014, sob orientação de Marcos Antonio de Moraes e co-orientação de Ana Paula Cavalcanti Simioni. Financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Publicado em 23 de março de 2017.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. **A literatura fantástica: gênero ou modo?** Terra Roxa e Outras Terras – Revista de Estudos Literários, v. 26, p. 1-130, dez. 2013. ISSN 1678-2054. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa>. Acesso em: 3 fev. 2025.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 9a ed., Série Princípios, São Paulo: Ática, 2014.

GONÇALVES, Daniel Luis Cidade. **Investigações sobre o conceito de metáfora**. *Revista Eletrônica de Filosofia – Philosophy Eletronic Journal*, São Paulo: Centro de Estudos de Pragmatismo, Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 15, n. 1, p. 83-95, jan./jun. 2018. Disponível em:

<http://www.pucsp.br/pragmatismo>. DOI: 10.23925/1809-8428.2018v15i1p83-95. Acesso em: 26 fev. 2025.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. **Literatura Infantil Brasileira: História e Histórias**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

KNAPP, Cristina Löff; ZINANI, Cecil Jeanine Albert (org.). **Interpretações e reverberações em Júlia Lopes de Almeida** [recurso eletrônico]. Caxias do Sul, RS: Educs, 2022. Disponível em:

<https://www.ucs.br/educs/livro/interpretacoes-e-reverberacoes-em-julia-lopes-de-almeida/>.

Acesso em: 10 out. 2024. ISBN 978-65-5807-193-8.

MARTINS, Luana Maria. **Fábula como alternativa metodológica: influência no pensamento crítico e senso moral do indivíduo**. Anais do X Congresso Internacional de Línguas e Literatura. Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/75854>. Acesso em: 27 fev. 2025.

MARTINS, Maria Angélica Seabra Rodrigues; REIS, Gláucia Mariana. **Os contos de fada e sua contextualização: os clássicos e a indústria cultural**. Cadernos de Aplicação, Porto Alegre, v. 27/28, p. 139-149, jan.-dez. 2014/2015.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantástico**. Curitiba: Arte & Letra, 2019. 340 p.

MASTELLA, Izabel Cristina Rui; AGUIAR, Jeane Pereira; MARCHESAN, Tatiane; NEUBAUER, Vanessa Steigleder; LINCK, Ieda Márcia Donati. **A teoria piagetiana na educação atual: um retorno necessário**. 2014. Disponível em: <https://home.unicruz.edu.br/mercosul/pagina/anais/2014/DIREITO%20A%20EDUCACAO/ARTIGO/ARTIGO%20-%20A%20TEORIA%20PIAGETIANA%20NA%20EDUCACAO%20ATUAL%20UM%20RETORNO%20NECESSARIO.PDF>. Acesso em: 25 fev. 2025.

MORÁS, Antônio V. P. **Das representações míticas à cultura clerical: as fadas da literatura medieval**. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 19, n. 37, p. 229-252, 1999.

MORTATTI, Maria do Rosário Longo. **História dos métodos de ensino da leitura e da escrita: de 1870 a 1960**. São Paulo: UNESP, 2000.

NEVES, Carolina Curvelo Tavares Carreiras. **O antropomorfismo na ilustração infantil**. 2021. Trabalho de Projeto (Mestrado em Desenho) — Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, orientado pelo Prof. Doutor Henrique Antunes Prata Dias da Costa.

NIEHUES, Mariane Rocha; COSTA, Marli de Oliveira. CONCEPÇÕES DE INFÂNCIA AO LONGO DA HISTÓRIA. **Rev. Técnico Científica (IFSC)**: 1º Simpósio de Integração Científica e Tecnológica do Sul Catarinense – SICT-Sul, Florianópolis, Santa Catarina, v. 3, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ifsc.edu.br/index.php/rtc/article/view/420/342>. Acesso em: 24 nov. 2023.

OLIVEIRA, Marly Amarelha de. **Quatro variações sobre o tema do duplo: Poe, Stevenson, Conrad & Rubião**. Travessia – Revista de Literatura da UFSC, v. 14, n. 2, p. 184-195, jul./dez. 2001. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/download/17545/16120/54085>. Acesso em: 28 fev. 2025.

PORTELLA, Oswaldo O. **A fábula**. Revista Letras, Curitiba, n. 32, p. 119-138, 1983. Disponível em: [https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338?utm\\_source](https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19338?utm_source). Acesso em: 3 fev. 2025. . Acesso em: 3 fev. 2025.

PESSOA, Eurídice Hespagnol Macedo. **Memórias de Marta de Júlia Lopes de Almeida: uma narradora burguesa num contexto de exclusão social**. *Revista Artes de Educar*, Dossiê Temático, E-ISSN 2359-6856, 2021. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0002-1601-6176>. Acesso em: 15 out. 2024.

PRIORE, Mary del. **História das crianças no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2010.

RANGEL, Egon de Oliveira. **Paradidáticos**. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP; Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG. "Paradidáticos." Glossário Ceale, Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita, 2024. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/glossarioceale/verbetes/paradidaticos>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SANTOS, Laís Silva Cassimiro dos. **O legado Nelly Novaes Coelho (1922-2017) para o ensino da literatura infantil brasileira**. Revista da Universidade Federal de São Paulo –

Unifesp, São Paulo, v. X, p. 558-569, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.34112/1980-9026A2022N46P558-569>. Acesso em: 30 jan. 2025.

SILVA, João. **O caráter moralizante das histórias em 'As Mil e Uma Noites': uma análise do gênero conto de fadas**. 2020. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Somos Educação. Editoras Ática e Scipione - **Quem somos**. Disponível em: <https://www.somoseduacao.com.br/editorasAticaScipione.php>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SOUZA, C. D. M. **A arte do aconselhamento em Kalila e Dimna de Ibn Almuqaffa (séc. VIII) e O Príncipe de Maquiavel (séc. XVI)**. Revista Mosaico, v. 9, n. 15, p. 69-89, 2018. Disponível em: <https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/mosaico/article/view/6351>. Acesso em: 12 ago. 2024

SYLVESTRE, Fernanda Aquino; ROSSI, Cido (Org.). **O fantástico como gênero e modo atemporal**. 1. ed. Uberlândia, MG: Editora Pojetium, 2023. 268 p.; il. ISBN 978-65-998201-5-1.

USP. **Escritora mais publicada da Primeira República foi vetada na ABL: documento mostra que Júlia Lopes de Almeida foi apagada do quadro de fundadores da Academia Brasileira de Letras**. Jornal da USP, Ciências Humanas, 03 ago. 2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/ciencias/ciencias-humanas/escritora-mais-publicada-da-primeira-republica-foi-vetada-na-abl/>. Acesso em: 24 out. 2024.

VALDEZ, Diane; COSTA, Patrícia Lapot. Ouvir e viver histórias na educação infantil: Um direito da criança. In: ARCE, Alessandra; MARTINS, Lígia Márcia (org). **Quem tem medo de ensinar na educação infantil?: Em defesa do ato de ensinar**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2007 (p. 163-184).

VERRUMO, Marcel. **História bizarra da literatura brasileira**. 1ª edição. São Paulo: Planeta, 31 março 2017. 328 páginas.

ZILBERMAN, Regina. **Entrevista com Regina Zilberman**. Entrevistadora: Natália Vieira. Ceale – Centro de Alfabetização, Leitura e Escrita. Disponível em: <https://www.ceale.fae.ufmg.br/entrevista-com-regina-zilberman>. Acesso em: 8 jul. 2024.