



Revista Fronteiraz
nº 6 – Abril/2011 – ISSN 1983 – 4373



Sumário:

1. Apresentação

2. Editores

3. Pareceristas

3. Conselho Editorial

5. Artigos:

1. A ilustração na produção literária infantil: interdependência palavra e imagem. Maria José Palo
2. Diálogos autorais, leituras de obras contemporâneas de Brasil e Portugal. Maria dos Prazeres Mendes.
3. A contemporaneidade de Monteiro Lobato. Nilza de Campos Becker.
4. Arte grega clássica e arte moderna: aspectos axiológicos em O Minotauro. Valter César Pinheiro.
5. Literatura Infantil: o objeto livro como performance estética do contador. Juliana Silva Loyola
6. A circulação de textos literários entre crianças e jovens na sociedade contemporânea. Márcia Cabral
7. No meio do caminho tinha uma pedra: o papel do leitor e do narrador no romance Pedro Pedra, de Gustavo Bernardo. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira.
8. A mágica de verdade de Gustavo Bernardo. Raquel Cristina de Souza e Souza.
9. O sapo, a moça e o texto desencantados. Ronnie Francisco Cardoso e Cléber Luís Dungue.
10. Presentificando o narrado: a dramatização da linguagem em Fazendo Ana Paz de Lygia Bojunga. Marta Yumi Ando.

6. Territórios Contemporâneos:

11. Portas e janelas. Angela Lago
12. Literatura juvenil: aspectos, dúvidas e contradições. Ricardo Azevedo
13. Depoimento. Fernando Vilela

7. Estudos:

14. A voz em negativo: ter infância, experiência, Agamben. Sandro Roberto Maio

8. Resenhas:

15. Resenha: Histórias e Crianças: palavras simples? Ana Paula Carvalho de Jesus.



Apresentação:

Colocamos no ar mais uma edição da **Revista FronteiraZ**, uma publicação do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, cujo principal objetivo é divulgar produções científicas e culturais que tenham como centro de interesse a Literatura, nas suas mais variadas formas de manifestação. Espaço de interação e de discussão, a **Revista FronteiraZ** alcança a sua sexta edição, que elege como tema central a **Literatura Infantil e Juvenil na contemporaneidade**. Tema instigante, de enorme interesse nos dias atuais pelo seu caráter multidisciplinar, cercado por polêmicas, a Literatura Infantil e Juvenil encontra em **FronteiraZ** um lugar de fomento das reflexões e do enfrentamento de questões que envolvem esse gênero literário tão peculiar. A sessão **Entre-vistas** está particularmente rica dessas reflexões: conta com a participação de Peter Hunt, professor de Literatura Infantil na Universidade de Cardiff e conhecido atualmente como um dos críticos mais importantes da área. Em visita ao Brasil, por ocasião do lançamento de seu livro **Crítica, teoria e literatura infantil**, concedeu à **Revista FronteiraZ** a grande oportunidade de somar às demais vozes que compõem este número sua importante participação. Estão também presentes nessa sessão o professor João Luís Ceccantini e a escritora e artista plástica Carla Caruso. João Ceccantini, pesquisador e professor da UNESP de Assis, merece destaque por seu trabalho com a Literatura Infantil e Juvenil, seja no âmbito da pesquisa acadêmica, seja no âmbito da atuação em projetos importantes que envolvem a leitura literária e a formação de leitores; Carla Caruso, que nos concedeu rico depoimento sobre seu percurso de formação como leitora e como artista/escritora, representa o significativo cenário em que se insere hoje, no Brasil e no mundo, a produção literária para crianças e jovens. O leitor de **FronteiraZ 6** encontrará nessa sessão caminhos verdadeiramente iluminados pelos quais se pode pensar sobre a Literatura Infantil e Juvenil, seja pelo seu

importante papel na formação de uma cultura, seja por seu caráter polêmico e desafiador de um pensamento literário pouco acostumado a transitar pelas fronteiras *além-letra*, seja pelas questões que esse objeto suscita em razão de sua íntima relação com as situações de aprendizagem, em ambientes formais de ensino.

A sessão de **Resenhas** divulga o trabalho do professor Hunt, traduzido para o português e publicado no Brasil em 2010 **_Crítica, teoria e literatura infantil**. A professora Ana Paula da Costa Carvalho de Jesus apresenta e discute capítulo a capítulo esse importante livro do professor Peter Hunt, agora mais acessível aos leitores brasileiros.

A sessão de **Artigos** conta com 10 trabalhos, que versam sobre diferentes aspectos relativos à temática da Revista. Estão presentes neste número reflexões que se voltam para **as complexas relações entre texto verbal e imagem** (*A ilustração na produção literária infantil: interdependência palavra e imagem*, de Maria José Palo, e *Literatura infantil: o objeto livro como performance estética do contador*, de Juliana Silva Loyola); **a perspectiva comparatista** que leva em conta o diálogo entre as produções brasileira e portuguesa (*Diálogos autorais, leituras de obras contemporâneas de Brasil e Portugal*, de Maria dos Prazeres Mendes); **o contraponto entre tradição e contemporaneidade** (*Arte grega clássica e arte moderna: aspectos axiológicos em o minotauro*, de Valter Cesar Pinheiro, e *O sapo, a moça e o texto desencantados*, de Ronnie Francisco Cardoso e Cléber Luís Dúngue); **as formas de apropriação do literário pelas crianças e jovens da contemporaneidade** (*A circulação de textos literários entre crianças e jovens na sociedade contemporânea*, de Márcia Cabral); **a produção instigante de Lygia Bojunga** (*Presentificando o narrado: a dramatização da linguagem em Fazendo Ana Paz*, de Lygia Bojunga, de Marta Yumi Ando); **a atualidade da obra de Monteiro Lobato** (*A contemporaneidade de Monteiro Lobato*, de Nilza de Campos Becker); **a ficção juvenil de Gustavo Bernardo** (*A mágica de verdade de Gustavo Bernardo*, de Raquel Cristina de Souza e Souza, e *No meio do caminho tinha uma pedra: o papel do leitor e do narrador no romance Pedro Pedra*, de Gustavo Bernardo, de Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira).

Na sessão **Estudos**, o pensamento de Giorgio Agamben, na reflexão do professor Sandro Roberto Maio. A obra de Agamben **Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência** é o alvo dessa reflexão, que procura seguir os passos do pensador italiano na consideração da experiência inscrita na linguagem, como “lugar da infância”.

Finalmente, na sessão **Territórios contemporâneos**, podemos contar com a valiosa presença de três grandes nomes ligados à Literatura Infantil e Juvenil: Angela Lago, Fernando Vilela e Ricardo Azevedo. Eles também brindam nossa sexta edição, trazendo-nos seus depoimentos e reflexões sobre o fazer literário e sua inserção no sistema cultural. Os depoimentos de Angela Lago e Fernando Vilela inserem o leitor num ambiente de fronteira entre o verbo e a imagem, lugar onde reside o trabalho desses artistas/escritores.

Não poderíamos encerrar esta Apresentação sem um agradecimento especial a todos os colaboradores deste número: autores, artistas, pesquisadores, pareceristas, técnicos envolvidos na produção dos vídeos (TV-PUC) e do site (Núcleo de Mídias da PUC-SP) e toda a equipe editorial. Um novo número é sempre um novo começo, visto que a finalização de uma edição nos coloca, paradoxalmente, em movimento: nega-se o fim para vislumbrar(mos) um outro início.

Juliana Silva Loyola

Editora de FronteirasZ no. 06



O corpo editorial da Revista **FRONTEIRAZ** é constituído por:

Editoras

Maria Rosa Duarte de Oliveira

Juliana Silva Loyola

Equipe técnico-editorial:

Ana Paula Carvalho de Jesus

Ana Paula Rodrigues da Silva

Kelly Cristina Marques

Sandro Roberto Maio



Pareceristas:

Ana Lúcia Brandão (USP)

Amaya Prado (UFMS)

Cilza Carla Bignoto (FACAMP)

Diógenes Buenos Aires de Carvalho (UFMA)

Fabiane Verardi Burlemaque Jean Pierre Chauvin (FATEC)

José Baptista de Sales (UFMS)

Lia Cupertino Duarte (FATEC)

Luciane Alves Santos (IFSP)

Maria Auxiliadora Fontana Baseio (Metodista e UniABC)

Maria Zilda Cunha (USP)

Ricardo Iannace (FATEC)

Thiago Alves Valente (Univ. Estadual do Norte do Paraná)



Conselho Editorial:

Ana Luisa Amaral (Universidade do Porto)

Fernando Segolin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Jorge Fernandes da Silveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Juliana Loyola- (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Ludovic Heyraud (Université Paul-Valéry – Montpellier III)

Maria Aparecida Junqueira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria José Palo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Maria Luisa Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Maria Rosa Duarte de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Noemi Jaffe (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

Paula Mendes Coelho (Universidade Aberta – Lisboa)

Silvia Azevedo (Universidade Estadual Paulista – UNESP/ Assis)

Vera Bastazin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

A Ilustração na produção literária infantil: interdependência palavra e imagem

Maria José Palo
Doutora (PUC-SP)

RESUMO: O objeto deste estudo tem foco na produção literária do livro ilustrado endereçado ao leitor criança. Trata-se de uma reflexão que discute as fronteiras entre áreas de linguagem e códigos ideológicos, os quais compartilham com as relações palavra-e-imagem. Estas inter-relações expõem uma concepção de leitura singular da ilustração – *a leitura perceptiva* –, por meio de condutas ou modos diversos de ler e entender o livro infantil ilustrado e as *Idades de leitura* sob o estatuto da diferença.

PALAVRAS-CHAVE: livro infantil; ilustração; palavra-e-imagem; diferença; idades de leitura; leitura perceptiva.

ABSTRACT: The aim of this work focus the literary production of the illustrated book destined to the childish reader. It is concerned to a discussion about the boundaries among areas of language, and ideologic codes, which take part in the word-and-image relations. These relationships support a conception of a singular reading of the illustration – *the perceptive reading* – by means of *performance* or actions of how to read, and to understand the infantile illustrated book, and the *Ages of Reading* under the canon of the difference.

KEY-WORDS: infantile book; illustration; word-and-image; difference; ages of reading; perceptive reading.

Alice começava a enfadar-se de estar sentada no barranco junto à irmã e não ter nada que fazer: uma ou duas vezes espiara furtivamente o livro que ela estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, e de que serve um livro – pensou Alice – sem figuras nem diálogos?
(Lewis Carrol)

Desde a Antiguidade, tanto no trabalho do historiador de arte, quanto no do ilustrador das artes medievais aplicadas às iluminuras, manuscritos, cópias de textos sagrados e místicos, existiu um interesse marcante pela imagem que ilustra o verbal. Nesse diálogo, a expressão, o sensorial, o afetivo propiciavam um paralelo com o tratamento da imagem na arte pictural. Entendida como uma pragmática de representação da fé e suas verdades, a arte da ilustração privilegiava a palavra sob um mecanismo de subordinação da imagem a uma hierarquia de emblemas, que deveriam sustentar-se como seu produto cultural tradicional. Estes emblemas religiosos – caligrafia, quadrinhos, sequências de histórias religiosas, iluminuras, letras capitais, *cartoons* influenciaram a manufatura de ilustrações, que, por sua vez, se estenderam à interdisciplinaridade de diversas áreas de linguagem e suas finalidades.

A separação da arte da não arte tornou-se difícil nesse contexto cultural, por conseqüência, face ao hibridismo emergente que enrijeceu a não separação dos dois códigos, anulando as fronteiras entre as áreas e as ideologias. Em conseqüência desta complexidade originada dos diferentes códigos sob hierarquias tão distintas, saber como tratar a diferença entre o verbal e o visual tornou-se tarefa difícil, embora os dois códigos permanecessem em interdependência lógica, em função da preservação da autonomia textual. Historicamente, esse espaço de diferenças que define a interdependência das relações palavra e imagem motivou, sobremaneira, os teóricos da visualidade e da língua para apresentarem as defesas de suas interpretações sobre a autonomia da imagem em relação à palavra.

A partir dessa nova posição e uso dos textos visuais a serviço da memória cultural enquanto textos de permanência, as relações da ilustração com a palavra estreitaram-se pelo comportamento utilitário dado à imagem, que passa a conduzir tanto a leitura do texto verbal quanto do visual, pelas relações funcionais discursivas. Melhor dizendo, as imagens são usadas tanto para as afirmações gerais quanto para as especificidades por meio de índices simbólicos.

Todavia, na freqüência dada ao uso arbitrário da ilustração endereçada ao receptor, imagens na ilustração passaram a atuar mais como um complexo afetivo, sensorial e motor, transferindo à linguagem a função de produzir efeitos cognitivo-conceituais, concepção assumida pelo exercício

didático da leitura na escola. Todavia, é nesse espaço de equivalência funcional dos discursos em interdependência verbal e não verbal que se abre um espaço favorável para a imagem promover uma estimulação informativa de ordem espacial, em favor de certos processos de aprendizagem da inter-relação da imagem com a palavra no texto ilustrador infantil.

Como efeito negativo dessa evolução, tem se revelado para os pesquisadores da ilustração, em geral, uma distorção reiterada do modo de entender a distinção dessa interdependência, enquanto um único fator diferenciador representativo do duplo estatuto palavra e imagem, moeda de duas faces. Entendemos essa contradição no sentido em que a ilustração, uma vez centrada na produção do livro infantil, só pode ser esclarecida na mensuração dessa diferença, em relação ao quanto do logocentrismo verbal e seus equívocos tem incidido na representação da imagem. Fato esse que tem gerado controvérsias e defesas particulares de estudiosos da ilustração sobre o tema da interdependência das relações do texto imagem com o texto verbal nas experiências interdisciplinares, dentre elas, a literatura infantil. Problemática que, de modo preditivo, já se revelava no pensamento de Alice de Carroll na história em epígrafe citada: “... e de que serve um texto sem figuras nem diálogos?”

A ilustração, enquanto uma relação secundária em relação ao sistema verbal aponta para diferentes pragmáticas que são oferecidas ao observador, ou voltadas para uma pragmática iconográfica da palavra (lemas e fórmulas), que sustenta a ideologia da imagem, ou para uma pragmática da imagem poética, a *ekphrase*. Esta busca em si uma lei capaz de manter a invariância das qualidades entre a forma verbal que a recebe e a sua significação. Nesse caso distinto, entre a produção da imagem, o artista ilustrador e o receptor, deverá haver um vínculo intencional. Esse fato se estende ao projeto do texto ilustrador já enunciado por meio das modulações do significante visual fora dos automatismos da recorrente percepção dualista. Sua diferença específica manifesta-se como um signo de algo, além do próprio processo perceptivo, a depender da posição e do movimento perceptivo do sujeito.

As leis da percepção são habituais e tendem para a automatização, se forem dinamizadas pela ilustração ou *ekphrase*. Ambas são modos de interpretação, que precedem a imagem, elas se prolongam perceptivamente, tornando-se estranhas e singulares, em atos que vão da visão ao reconhecimento, do concreto ao abstrato, ou seja, da poesia à prosa. Na inter-relação arte e ilustração, o ato de representar a transferência de um objeto de percepção habitual para um domínio de uma nova percepção tem lugar no processo de singularização da imagem: não há mais

reconhecimento da imagem, pois ela é um significante da visualidade, e guarda em si relações ocultas por semelhanças com o real ou o imaginado, o que necessita ser pensado fora do habitual conhecido, em outro campo perceptivo, o das associações.

Sabe-se que semelhanças são relações que priorizam condutas fenomenológicas de *como pensar a imagem como formas de leitura*, procedimentos ou métodos singulares, por meio da ação de novos hábitos. A arte prioriza essa conduta que gera diferentes níveis de interpretação fora das categorias metafísicas, visto que o signo artístico apresenta seu objeto em mais de um modo, ao mesmo tempo, no mesmo processo. A palavra também reserva em si atributos imagéticos com funções comunicativas em favor da poeticidade, por causa de sua natureza de imagem visível – esta imagem é uma idéia do objeto, modo de ver o objeto pela primeira vez na continuidade da percepção, em interface com a imagem verbal. Na relação palavra e imagem,

apenas são pertinentes as imagens mentais, as quais devem ser encaradas na interface com as imagens verbais, sob o ponto de vista da natureza signica da representação do princípio da semelhança e do conceito de figura em descrição (PALO, 1998, p. 158)

A literatura infantil ou a literatura destinada à infância inaugurou a pragmática da imagem na ilustração, a princípio, cumprindo as finalidades didáticas e cognitivas do livro, seja quando se volta para o lazer, o entretenimento, seja para a leitura de fruição. São duas perspectivas de produção e recepção que, no universo infantil, caminham juntas e, de modo ambíguo, trocam funções representativas, na maioria das vezes, excluindo o sujeito da recepção, senão tornando-o passivo diante da imagem do livro a ele destinado. Enquanto a linguagem verbal apresenta aspectos de natureza conceitual, a imagem promove uma estimulação informativa espacial, favorecendo outros processos de aprendizagem.

O estudo da imagem, em qualquer universo de linguagem, é também objeto de estudo da pintura ou da fotografia, seja enquanto gênero imagético tradicional, já comentado anteriormente, seja enquanto mídia imagética existente na modernidade. São estas afirmações que, todavia, não invalidam a inclusão da linguagem verbal como necessária para o desenvolvimento de uma teoria da imagem ou mesmo para pensar a imagem nas ilustrações ou para gerar o discurso verbal.

O mundo da imagem não separa seus dois domínios: 1) como representações visuais; 2) como imagens na mente. Ambas, porém, têm origem no mundo concreto da realidade visual, pondo em destaque a dimensão perceptual e a mental, porém, unificadas pela representação. Entendendo a

representação como um processo construído de correlações entre termos, ela passa a ser intercambiável com a linguagem simbólica nos livros ilustrados de imagens infantis. Neste ponto de aproximação situam-se as relações palavra-e-imagem em representação visual e verbal, ganhando um lugar novo na significação contextualizada por meio da experiência de uma linguagem ambivalente.

Mas, o que significa uma imagem em ato de representação na ilustração, em favor de uma perspectiva de análise da imagem entre dois modelos: o que é imagem e o que não é imagem? O primeiro, de caráter reprodutivo ou cópia, e o segundo, nosso *parti pris*, junto às representações cognitivas, enquanto signos e operações mentais que ocorrem na forma de processo. Trata-se de uma concepção epistemológica que lê o signo como um duplo, real e representado, que, mesmo em se tratando de imagem, o signo representa um objeto independente de si mesmo.

Nos livros ilustrados infantis, a imagem se aplica aos mais diversos usos, em função do destinatário escolhido, a criança ou o jovem, aquele que mais demanda um processo cognitivo perceptivo do que mero reconhecimento ou cópia de informação; o primeiro processo é que alimenta a sua memória sensível e informa-lhe sobre a realidade através dos cinco sentidos; o segundo, simplesmente, reproduz o real. Se os dados da realidade são fornecidos pela percepção, sua porta de entrada, a regra que determinará o modo como será interpretado é a do símbolo. Onde, podemos concluir que sem a imagem, o símbolo não poderá significar. O símbolo será uma regra que fará com que o signo seja interpretado em referência a um dado objeto como um tipo geral, ele nada indica nada identifica. Ele atua como uma lei associada a um hábito. Porém, esse hábito ou comportamento necessita de uma dialética que o torne uma lei de uso aplicável a qualquer domínio da linguagem, ele depende do modo de uso selecionado pelo artista ao fazer seu texto ilustrador.

Nas sociedades mais letradas, a imagem pode atingir níveis de similaridade avançados, visto que, como imagem verbal, coloca em crise o modo de percepção gestáltica espacial, fato que resulta na ênfase sobre a ação do imaginário em ato representacional, processo de exploração de significação temporal. Por outro viés, os sentidos da visão, olfato, tato, ouvido, movimento, voz e *performance* induzem a demora da representação nas impressões por eles causadas, de modo ou a conservá-las ou a renová-las. É o que a estética em sua meta busca ordenar em favor da complementação do sentido da imagem.

A tarefa do artista ilustrador é saber como combinar as leis da ação para produzir um universo de sentidos de ressonância sensível, líquida e fluente. Pelos sentidos, recebemos, continuamente, perceptos que, tão logo fluam, são imediatamente colhidos pelas redes dos esquemas interpretativos que temos em nossa mente, à disposição dos julgamentos. Por meio destes julgamentos, identificamos e reconhecemos o estímulo percebido que se chama imagem: onde quer que coloquemos o olhar, este estará impregnado de tempos de sentido aguardados em seu tempo. Função do olhar perceptivo.

Todo procedimento verbal exige uma leitura do ler/ver/perceber o heterogêneo – *aquilo que não conseguimos estranhar não é percebido*. Isso pressupõe o reconhecimento do velho e uma apreensão perceptiva do novo, descentramento que passou para as teorias artísticas com o nome de *estranhamento*. Este é um procedimento básico e revelador da realidade que nos envolve, ao qual estamos habituados a representar. Em sendo um indicador dominante, o estranho, seja o signo que for, será um índice que governa, determina e transforma e nos remete ao espaço de uma leitura possível, como uma estratégia, metodologicamente, complexa, orientada por meio da observação e comparação, tornando-se, por consequência, heterogênea. Desses dois métodos, o primeiro método gera a interação com o espaço não verbal; o segundo, a capacidade de associação entre estruturas imagéticas, de modo a construir similaridades em campos analógicos de integração sensorial.

A leitura de imagens nos livros ilustrados infantis deve ser aquela que as traduz como verdades reais ou imaginárias, tanto semântica quanto pragmaticamente. Os infinitos modos de transmitir significados geram interfaces da imagem, junto à palavra, as quais oferecem ao leitor-criança infinitos arranjos de linguagem pictórica, seja ela verbal ou icônica. É a emoção gerada ante o estranho da forma artística no e através do signo que pode levar o leitor-criança ou jovem à apreensão da figura e da não-figura, da imagem e da não imagem. Resultado esse que vem a constituir a experiência da chamada *leitura perceptiva da imagem* na interdependência imagem e palavra, figura e não-figura, imagem e não imagem –, lugar único e tempo de construção do espaço diferencial dos signos na Literatura Infantil.

O que é um livro infantil ou juvenil ilustrado?

Na modernidade, livro e texto estão amalgamados pelo mesmo destino – a escrita –, livro e escrita passam a ditar as leis da escritura.

A principal função do livro é abrigar a escrita, um produto de consumo, em que a palavra detém, em si, uma forma eleita pela materialidade das letras. O livro sempre evoluiu na busca de compatibilidade entre forma e matéria, embora incorporando duas abordagens distintas e inseparáveis: o suporte e a escrita, explícita na declaração histórica de Houaiss (1983, p. 27, apud TURRER, 2002, p. 23): “À representação gráfica das idéias superpõe-se uma matéria prima contingente, superfícies isoladas depois reunidas, que condicionaram a existência dos primeiros livros”.

A superioridade da escrita sobre a escuta, na reflexão de Butor (apud TURRER, 2020, p. 23), se deve à capacidade do olhar em captar, de uma só vez, uma sequência, fazendo durar a palavra, não só reproduzindo o discurso, mas também subsistindo na sequência incapaz de ser mantida pelo ouvido. Essa particular passagem da sucessividade para a simultaneidade, que marcou a passagem do manuscrito a objeto impresso, trouxe mudanças e transformações para o conceito de livro, na arquitetura da página, ambos derivados da substituição do modelo linear oral pelo modelo espacial da escrita.

Este paralelo significativo na história única do livro e da escrita tem influenciado, em muito, a compreensão e o desenvolvimento, tanto dos sistemas de escrita como de novas formas para o livro, principalmente, aquelas de compreensão do livro para crianças, leitores ainda carentes do alfabetismo visual e verbal, na indissociável relação entre suporte e livro. Na declaração de Chartier, suportes e veículos são interdependentes, numa versão isenta da representação literária:

Contra a representação, elaborada pela própria literatura, do texto ideal porque desvinculado de qualquer materialidade, é necessário recordar vigorosamente que não existe nenhum texto fora do suporte que o dá a ler, que não há compreensão de escrito, qualquer que ele seja e que não dependa das formas através das quais ele chega a seu leitor (1997, apud TURRER, 2002, p. 24).

Este é o retrato de um lugar ambíguo que situa o conceito de livro, em sua travessia para o texto que o abriga, e o torna objeto de estudo fazendo frente aos novos meios de comunicação e difusão na sociedade letrada. Blanchot distingue o livro entre o objeto e texto:

só se prova o Texto num trabalho, numa produção. A consequência é que o Texto não pode parar (por exemplo, numa prateleira da biblioteca); o seu movimento constitutivo é a travessia (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras) (1987, p. 195)

Barthes distingue obra de texto, ao questionar o conceito tradicional de obra, e privilegia outro objeto – o Texto: “[...]o texto não é a decomposição da obra, é a obra que é a cauda imaginária do Texto”.

Essa perspectiva sobre a diferença entre obra e texto, tanto de Butor quanto de Barthes, remete ao texto, enquanto a obra é consumida, o texto permanece na materialidade e na pluralidade de sentido. Para Blanchot, particularmente, o livro tem sua origem na arte, o que requer que seja lido no espaço aberto, em leitura única, “cada vez a primeira e cada vez a única”.

Aqui, chegamos ao ponto de nosso interesse – o espaço aberto, que recebe essa liberdade dada ao livro infantil como obra de arte, expressando-se como um jogo à espera do jogador. Trata-se do leitor criança que entra em cena e, ao interagir, testemunha uma cumplicidade necessária para deslanchar a significação do texto verbal, além do suporte e da materialidade, independente do gênero em que possa se situar. Espaço aberto que convive, no livro infantil, com seu design gráfico e plástico, no trabalho das imagens, desde a capa ilustrada, as manchas tipográficas, o desenho de cada página, e o diálogo que o autor constrói entre a figura e a não figura da palavra na narrativa. Esta as traduz as imagens no corpo fechado do texto, encerrado em rígidas fronteiras e instâncias do ato de narrar. Nesse espaço aberto, o livro torna-se corpo, fazendo-se abrigo da escrita para além do sentido.

Um dos compromissos do livro infantil ao privilegiar a leitura, está em articular a escrita no livro, na direção do inatingível, fazer a travessia à frente, sempre. Falamos, segundo Blanchot, do “grande texto de silêncios e para um livro como para um céu imóvel de astros em movimento”. (Blanchot (1987, p. 69 apud TURRER, 2002, p. 36). É a imagem tanto da palavra, quanto do som, quanto do visual que corporifica esse grande texto, e que compõe a estrutura móvel chamada livro em permanente expansão. Cada uma destas imagens tem sua singularidade e ficcionalidade, narra sua história em tempo e duração próprios de leitura, inversamente, anulando o tempo e a dinâmica da escrita. O papel que o livro também pretende é estar fora do tempo, fazendo-se reversível, circular. Na compreensão de Compagnon, entende-se que é a escrita escapando do tempo de submissão.

A imagem, em si, coopera na sua interdependência com a palavra para abolir a duração da escrita ou da leitura, são não-lugares para o livro, não-durações para o tempo – ganha o livro a heterogeneidade fora do tempo instituído pela língua escrita:

O tempo da escrita, o tempo da leitura, essas durações incalculáveis e sempre desconhecidas são não-lugares para o livro, não-durações para o tempo, como se o tempo e o trabalho, a dinâmica de escrever fossem, para o livro, heterogêneos ou fortuítos (COMPAGNON, 1996, apud TURRER, 2002, p. 45)

É significativo afirmar que o entender o que é o livro infantil, na esteira do livro artístico e das durações desconhecidas, privilegia a imagem para além da palavra no destino da ambigüidade, para encontrar um sentido no outro, infinitamente sentido.

A ilustração, centrada na produção do livro infantil, só pode ser esclarecida na mensuração dessa diferença, enfatizando o lugar do heterogêneo, em relação ao quanto do logocentrismo verbal e seus equívocos tem incidido na representação da imagem no texto literário chamado infantil. Ler a imagem na ilustração da palavra narrada é ler o que ainda não está escrito. A ilustração quer fazer com que o livro seja escrito sem a mediação do escritor. Trata-se do jogo da leitura que só se constrói desconstruindo, refazendo-se da própria matéria visual ou verbal. Diria Joubert (apud BLANCHOT, 1987, p. 59: “autor sem livro, escritor sem escrito”.

Como ler a imagem e a não imagem no livro ilustrado infantil

No campo da pesquisa moderna da palavra-e-imagem, a palavra escrita é relevante ao nível do objeto observado, mais sob o ponto de vista da recepção do que da produção. Razão pela qual, a hierarquia dos sentidos humanos revela-se mais como um fator cultural importante, ao colocar-se sobre a visibilidade da escrita. A imagem, sob a própria lógica, entre a representação e a percepção, troca com a palavra em representação visual e mental. Enquanto a mental é a essência das coisas do pensamento, a visual absorve a própria qualidade de signos que representam o real visível.

Kibédi-Varga (1989), no domínio das interartes, em seu estudo *Criteria for Describing Word-na-image Relation*, faz um exame das inter-relações dos fenômenos que pertencem à pesquisa das relações palavra-e-imagem, em função de uma classificação compositiva possível para uma gramática que priorize a gênese da imagem mental e visual.

A partir da importante advertência que o autor faz aos estudiosos das relações palavra-e-imagem, de que todas as comparações e analogias entre essas duas categorias de objetos são viciadas desde o começo, ele enfatiza que a percepção sensorial não é *igual* em todas as partes. E

afirma ainda mais que a realidade é desconectada da imagem, ela é um ponto neutro da imagem e mediada pelo modo como a materialidade da imagem é apresentada, próxima ou distante do verbal.

Em nossa cultura ocidental, a palavra sempre foi o suporte da imagem: letras e palavras imitam imagens, porém, se separadas, podem ocultar sentidos, a exemplo dos anagramas. Sentidos esses que devem ser pensados em graus perceptivos, os quais constituem, para nós, as *Idades da Imagem*; estas se tornam predicados constantes para a percepção de sujeitos diferentes, leitores, qualquer seja sua idade cronológica. São, por correlação, as *Idades de Leitura* que têm seu lugar e tempo de sentido em etapas perceptivas cognitivas.

As *Idades de Leitura* são os graus de percepção do objeto que levam o observador a outro modo de conhecimento de imagens singulares, são graus que criam uma percepção particular do objeto não mais reconhecido pelo símbolo.

Kibédi-Varga, dentre outros pesquisadores da relação palavra e imagem oferece-nos uma hierarquia com três graus de união decrescente da inter-relação, visando a uma possível metodologia de leitura desses graus de percepção visual por meio de associações, que se descreve abaixo:

a) Coexistência – a palavra está inscrita na imagem, na única moldura (PI): Exemplos: séries de imagens compondo narrativas nas quais a palavra desambigüiza a imagem;

b) Interferência – palavra e imagem estão separadas espacialmente na mesma página, independente uma da outra (P-I): Exemplos: hagiografias visuais, *comics*;

c) Co-referência – palavra e imagem aparecem na mesma página, independente uma da outra (P-I): Exemplos: pinturas e poemas celebram o mesmo evento;

Acrescente-se a essas associações outra categoria, referente à Poesia Visual (SANTAELLA, 1998, p. 56):

d) auto-referencialidade – palavra e imagem são tratadas em sua imanência: cada uma sustenta sua própria referência, sem se reduzirem – ou a palavra designa-se ou a imagem.

Quanto mais unidas palavra e imagem, mais será complicado lê-las ou percebê-las. A tendência da imagem é trocar com a palavra sua representação visual, quando não persegue a qualidade de signo que é, um ícone, uma quase-imagem, a caminho da representação.

Importa-nos insistir nos dois modos de interpretação das relações interdependentes imagem-e-palavra, a Ilustração e a *ekphrase*, que se prolongam perceptivamente na dependência de uma pragmática visual. Em última instância, palavra e imagem exercem, em relações explícitas e implícitas, a função de marcar as fronteiras entre as semelhanças e as diferenças das relações sógnicas no ato da leitura da ilustração: se mudar a natureza do signo, mudará a da natureza do objeto em seus modos de ser: será mais descritivo, mais fato ou mais necessário. Sua lógica perceptiva roça tanto a fenomenologia quanto a lógica semiótica, marcando muitas vias de acesso ao objeto de representação, além do previsível, sem qualquer mediação de outro signo: esta é a lógica de julgamento da imagem, traduzida pela forma, porém, refletindo em si a história afetiva dos sentidos e sensores do leitor. O estatuto da imagem é a diferença, aquele dado pela percepção humana, aguardando ser traduzida pela palavra.

É importante acrescentar que, entre tantas representações e apresentações das relações palavra e imagem, de um lado, o contexto da imagem é dado pelo verbal, porém, ele não precisa ser apenas verbal; de outro, uma imagem pode ter a função de muitos contextos de idéias, já diziam os poetas. Se existe um signo, existe também um determinado contexto, mesmo considerando que, no plano cognitivo, linguagem e imagem devem ser consideradas em sua autonomia e permanente interdependência.

Em plano geral, as inter-relações palavra e imagem implicam interdependência para que se efetive a necessária presença de dois pólos, a produção e a recepção. Conceitualmente, a imagem é sempre um estado negativo, porém potencial, fecundo, aguardando ou uma imagem verbal ou mental da recepção – seu lugar é sempre medial, entre a redundância e a informação. O duplo estatuto está apenas na contigüidade dessa inter-relação; porém, se o texto é sugerido pela imagem, a exemplo de quadros de pintores famosos, a sugerir poemas ou textos verbais ou mesmo musicais, é a *ekphrase* que lhe oferece outro regrado, o da semelhança à interpretação. Na pragmática da *ekphrase*, a escolha dos atributos visuais dá suporte às interpretações, porém, pela hierarquia da prevalência da ambigüidade da imagem. Ela passa a ser uma experiência, potencialmente, visual e poética. Desse modo tratada, a narração discursiva é unidimensional e unidirecional, subordinada à persuasão das qualidades táteis inerentes à visualidade.

Ler a interdependência das relações palavra-e-imagem subentende projetar novos signos relacionais, engendrando diagramas na rede de imagens degeneradas pela percepção. Leitura que é

um processo criador e que se vale da justaposição e da simultaneidade do espaço sob a postura da relativização, longe das leis hegemônicas do verbal.

O contexto verbal está ou na mediação ou está articulado a uma associação de idéias que conduzirá o símbolo a sua referência por algum tipo de conexão que a mente de um leitor, de um poeta, um artista ou um observador fará, nos espaços abertos lidos em relações analógicas. Este é o princípio associativo de interpretação das relações palavra-e-imagem, um estatuto distinto daquele da hermenêutica, assim como o da lógica é da ideologia e ação pragmática é da ação utilitária.

Na interpretação vige a regra ou a lei das relações palavra-e-imagem, é o seu estatuto – no coração da lei está a forma desejada pela imagem. Lembrando, sobretudo, que na interdependência dessas relações existe uma sincronia de formas, a ganhar, efetivamente, a objetualidade do pensamento, ser um objeto ou um ícone, de uma imagem à outra. É inegável dizer que a imagem no texto ilustrador fica sempre no aguardo de interpretantes, como idéia ou imaginação, entre associações de signos icônicos gerados pelo próprio caráter de signo imaginário. A única fonte interpretativa da ilustração, que confere o estatuto verdadeiro à leitura da imagem é o da *diferença* – este é o estatuto da percepção humana, que fica no aguardo de um lugar de sentido a ser traduzido pela palavra, em devir.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **O livro por vir.** Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DONDIS, Donis, A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** 2º ed. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KIBÉDI-VARGA, Aron. Criteria for Describing Word-and-Image Relations, in **POETICS TODAY**. Art e Literature I, by the Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv University: Duke University Press. Vol. 10, Number 1 – Spring, 1989. p. 31-53.

LAFOND, Patrick. La vue perçante: les catégories de l'intensité et de l'étendue dans la représentation des actes perceptifs. In **VISIO**, Vol 5, número 1, Printemps, 2000, p. 35- 42.

LUPIEN, Jocelyne. L'image: Percevoir et Savoir. In **VISIO**. Revue internationale de sémiotique visuelle. Association internationale de sémiotique visuelle. Vol. 5, numéro 4, Hiver, 2000-2001. p. 83-96.

PALO, Maria José. **Arte da Criação**. São Paulo: Educ, 1998.

PLAZA, Júlio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987

SANTAELLA, Lucia & NÖTH, Winfried. **Imagem**. Cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TURRER, Daisy. **O Livro e a Ausência de Livro em Tutaméia, de Guimarães Rosa**. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2002.

DIÁLOGOS AUTORAIS, LEITURAS DE OBRAS CONTEMPORÂNEAS DE BRASIL E PORTUGAL

Maria dos Prazeres Mendes

Doutora (USP)

RESUMO: Diante da complexidade dos tempos atuais, da diversidade de linguagens e da velocidade das informações, cabe aos educadores empreender, junto às crianças e jovens, a leitura criativa e crítica, que os leve a dialogar com os textos de autores de hoje e de ontem, criando redes interativas em crescente semiose. Exemplos de textos em que o imaginário é processado de modo interativo e multidisciplinar serão elencados e analisados neste trabalho. Citamos dentre outras as obras de Lygia Bojunga e José Jorge Letria.

PALAVRAS-CHAVE: autoria, leitura, arte, educação, modernidade.

ABSTRACT: Given the complexity of current times, the diversity of language and speed of information, it is for educators to undertake, among children and young people, reading creatively and critically, to lead them to engage with the texts of authors of present and past times, creating interactive networks in growing semiosis. Examples of texts in which the imagery is processed in an interactive, multidisciplinary way, will be listed in this paper. We will analyse some works of Lygia Bojunga Nunes and José Jorge Letria.

KEYWORDS: authorship, reading, art, education, modernity.

Encontraremos nas obras de Lygia Bojunga, seja na trilogia composta pelos livros **O Livro - um encontro com LBN** (1988), **Fazendo Ana Paz** (1991) e **Paisagem** (1992), **O Abraço**, **Seis vezes Lucas e Feito à Mão** (1995); **A Cama e O rio e eu** (1999), seja nas obras atuais, **Retratos de Carolina** (2002), **Aula de Inglês e Sapato de Salto** (2006), **Dos Vinte e Um** (2007) e o mais recente **Querida** (2009) – e na obra do escritor português José Jorge Letria **Cartas aos Heróis** (1998), dentre outras, a textualidade, a não referencialidade, a equacionalidade, quando do diagramar paralelístico do refletir intertextual.

Construir um diagrama é construir um jogo: uma rede de relações com as quais se brinca. Fica sempre a possibilidade de reexplorar-se o diagrama, aumentá-lo ou reconstruí-lo. Trata-se de um jogo criativo, do jogo das possibilidades. As regras são as regras das relações: soma, implicação, reciprocidade, disjunção, associação, comutação. Fabricam-se idéias, numa espécie de grande faz de conta e de grande desafio.

Importa esclarecer que há razões para salientarmos a importância do rompimento da escritura de Lygia Bojunga e Letria com toda uma vertente tradicional de textos literários infanto-juvenis, presos à linearidade de um construir narrativo monológico e referencializado. Com relação a Bojunga, cumpre acrescentar que a função da ruptura, nas suas obras dos anos 90, alcança uma radicalidade, por exemplo, na trilogia acima enunciada, que se desconhecia nas obras anteriores, na medida em que os níveis de leitura, escritura e crítica se acham inter-enevolados no próprio texto, criando-se uma espiral que segue em *continuum* de interpretantes, assumindo-se a dificuldade de captar a atuação de um possível intérprete.

Essas marcas aqui apontadas, de forte repercussão junto ao leitor de Lygia, se vêm amortecidas nas obras mais recentes, por serem recorrentes, como, por exemplo, a constante cobrança de mudanças no construir da personagem feita pelas protagonistas - Carolina em **Retratos de Carolina**, da mesma forma como foi feita por Ana Paz em **Fazendo Ana Paz**. - por exemplo. Reforça-se ainda a ênfase dada, nestas obras dos anos 2000, a uma maior exploração de temáticas de âmbito social, o que acarreta certa linearização dos enredos, como vemos em *Sapato de Salto*, - em que a protagonista, Sabrina, de onze anos, é seduzida pelo patrão e acaba se prostituindo para sobreviver à miséria. A dinâmica do contar, porém, que teatraliza as vozes narrativas, ainda cumpre o papel de construir e promover o enredamento que envolve o leitor.

Letria, por outro lado, embora menos enigmático e enredador que Bojunga, apresenta produção muito diversificada em temas e gêneros, dada sua produção poética para adultos, como em **O Fantasma da obra** (antologia de 1973 a 1993), ou **Manuscritos do Mar Vivo** (2000),

coletâneas de poemas endereçada a crianças - como **Pela casa fora...** (1997) ou **Versos de fazer ó-ó** (1999), ou narrativas infantis: **Como por enquanto** (1996), ou ainda lendas que exigem pesquisa e reescritura, tais como: **Contos da China antiga** (2002), **Lendas da Terra** (2003), **Lendas do Mar** (2003), **Contos e Lendas do Japão** (2004); narrativas para jovens como **O Cavaleiro do Vento** (1991), **O homem que tinha uma árvore na cabeça** (1991) e **Cartas aos heróis** (1998). Acabamos por selecionar este último, para tecermos comentários e promovermos o diálogo com Ligia Bojunga.

Trataremos aqui dos desafios da apreensão do caráter estético da linguagem literária, em termos de autoria e de leitura. Partiremos da autoria para perfazer um possível perfil da recepção desse novo objeto, que cria novos ritmos de ler: o evoluir da linguagem literária face ao estético arquiteta um novo fluir.

Toda atividade de raciocínio, e tudo que nos faz seres intelectuais, desenvolve-se na imaginação (COLAPIETRO, 1989, p. 29). Em Lygia Bojunga e Letria apreendemos esse vôo imaginativo – da fantasia à percepção, do mundo interior ao exterior, em um vai-e-vem, já que a tentativa é de resgatar seus projetos criadores desde o momento do nascedouro (articulação mental), às suas concretizações: da elocução à interpretação. Tanto é assim, que ao tentar esse mergulho em si, os níveis de apreensão acabam por se fundir dando origem ao que chamaremos os encaixes do imaginar: “as fantasias são aqueles estados em que as imagens absorvem o eu para dentro de si mesmas a tal ponto que o sentido de oposição entre o eu e o outro desaparece” (COLAPIETRO, 1989, p. 31).

Para Peirce (1990), isto quer dizer que esse outro, ou signo, envolve em si mesmo um duplo: da presença e da ausência da coisa. Temos aqui a dissimulação do sistema de referência, a entrada do elemento terceiro, o da mediação, dimensão simbólica, que permite a passagem da relação dual e imediata, à relação mediatizada pelo registro simbólico, em oposição ao imaginário. Este falsear, quando emerge pela articulação do discurso, deixa de ser real (ou inconsciente) e instala-se no imaginário. Cabe à Lygia Bojunga e Letria destruírem essa ilusão, essa trama de fantasias, ao revelar os meandros da passagem do imaginário ao simbólico, em seu processar sígnico específico: sua invenção da invenção: representação da representação.

Esses processos do ato de criar em todas as suas nuances estão inseridos no projeto dos escritores sem que a eles tenhamos acesso. Em Lygia, esses bastidores do fazer literário inserem-se na própria ficção engendrada, encaixam-se de maneira a elidir tentativas e buscas com resultado e produto. A meta do artista vê-se desenhada no próprio percurso, acompanhada pelo leitor em seus

meandros: de correção em correção, recuos e avanços, frustrações e sucessos.

A contribuição de Lygia e de Letria faz-se então no reinvidicar à Literatura Infanto-Juvenil, a reflexão sobre sua natureza e função, o status do romance contemporâneo da chamada literatura para adultos. Fazem isto em movimento duplo: a rarefação da estória e a tendência à autoreflexividade. Um dos recursos mais utilizados na narrativa contemporânea, em que predomina a função metalingüística e poética, é a função dessacralizadora da paródia que, segundo Haroldo de Campos, significa canto paralelo. “Significa pensar no seu próprio discurso o discurso do outro”. (JOSEF, 1980, p. 56). Daí a noção de texto como intertexto e de signo plural. Em Lygia e Letria articula-se a voz autoral, a voz da personagem e a do leitor, revisando o modo tradicional de narrar (nos moldes do século XIX).

Autor e leitor em ato comunicativo engendrado pela palavra: tornam-se sujeito e objeto do relato. A representação deste **eu** que se enuncia e enuncia *o* seu enunciar: poli-locução:

O escritor como seu primeiro leitor é ao mesmo tempo: o que escreve, o que se lê, que se auto-comenta e se auto-censura, que reescreve, etc. (...). Escritor e leitor dialogam em canto, constantemente alternado. Há uma permanente troca de papéis (SALLES, 1990, p. 87).

Segundo Bakhtin, a palavra deseja audição, compreensão, resposta e deseja, por sua vez, responder a resposta, e assim *ad infinitum*. A palavra entra em diálogo onde o sentido não tem fim. Como elucidação do que afirmamos, sintetizaremos a análise das obras citadas no início de nosso trabalho:

Em **Fazendo Ana Paz** a Autora busca caminhos (recursos artísticos) para pôr a personagem de pé. Busca o objeto do narrar: a personagem-sujeito do fazer. Busca os desdobramentos desse fazer, almeja preencher os vazios do enunciado, quer alcançar a linearidade, sem conseguir. Gera o enigma a partir das quebras da seqüência: inicia a história pelo meio, sem saber do antes e do depois. Não tem domínio sobre o processo já que é o acaso que vai provocando o caminhar, criando alguns *insights*. O leitor acompanha o desenvolvimento da ação: o intercalar das tramas que têm Ana Paz como sujeito do narrar e do fazer - em busca do seu passado, com a trama que tem a Autora como sujeito de seu narrar e fazer: na busca de sua escritura. Os lances e desenlaces de uma são os da outra. Seu intuito era exatamente mostrar o seu processo de criação literária: tal qual ficou a personagem. O gerúndio do título **Fazendo Ana Paz** é por si só bastante indicativo desse processo inconcluso.

Em **Paisagem** a autora busca o confronto de visões e vozes, a questão da autoria, portanto busca o sujeito do narrar. Já o leitor busca os desdobramentos desse narrar (a voz da Autora, do

Lourenço, do João, da menina do Lado). O enredo atomiza-se, criando fragmentos que colidem. Desdobram-se os interpretantes: desenho que virou sonho, que virou relato verbal em carta e livro. O leitor buscará as coincidências e as diferenças do narrar da mesma cena, tentando decifrar o enigma dessa rede curiosa tecida pelo olhar da Autora, pelo qual perpassam todas as tramas. É ela quem lê a carta, lê seus escritos, vê o desenho e, por não ter como decifrar a incógnita que permeia toda a obra, leva-nos com ela na busca das possíveis respostas. Para tanto invade as tramas como personagem, incorporando sua tripla função: leitora, escritora e personagem, funções também assumidas por Lourenço e a Menina do Lado.

O mesmo procedimento articula-se nestas obras: o encaixe de narrativas a partir do encaixe de vozes: processa-se a arquitetura pronominal para se construir a arquitetura espaço-temporal. A escritura é tecida junto à leitura: multiplicidade de interpretantes, diluição de sujeitos e objetos em amálgama, que perfaz a própria tessitura do texto final, apontando para o cumprimento da meta de Lygia Bojunga expressa nos prólogos das obras dessa trilogia:

Sou de opinião que, quando um leitor mergulha no livro que um escritor escreveu, ele está enveredando por um território sem fronteiras; nunca sabe direito até onde está indo atrás da própria imaginação, ou em que ponto começou a seguir a imaginação do escritor. (BOJUNGA, 1988)

Assim, as personagens não se apresentam tão somente em seu fazer, mas são elementos permutáveis, em sua função, deslinearizando-se e chegando mesmo a desreferencializar-se no momento em que se revelam artifício, mera ilusão, quebrando a verossimilhança necessária à construção de suas intrigas. Temos aqui a invenção da invenção. Assim cria-se a equacionalidade e a não identificação. “Não é a linguagem que nos aponta para o mundo, mas é o mundo que se faz linguagem” (SEGOLIN, 1978, p. 114).

Em **O Abraço**, coloca-se a primeira pessoa do narrar na voz de uma jovem de dezenove anos que participa de uma encenação de um conto com o mesmo título. Ficção de ficção, arma uma rede em que os limites daquilo que acontece na peça e fora dela tornam-se tênues. O tom teatral faz-se presente em temática emocional, pontuada por nuances bem marcadas de oralidade.

Esses limites entre o real e o imaginário, entre ser autor ou personagem, ser ouvinte-leitor ou fazer parte do enredo, também aparecem questionados e mascarados na obra **Seis Vezes Lucas** em que, ao criar o menino protagonista, às voltas com suas descobertas em nível do imaginário, que dilui e introjeta, a autora propõe o ponto de contato – através de identificação e adesão com o leitor - ao mesmo tempo em que subverte a noção de verismo que certo tipo de narrativa para adolescentes acaba configurando.

Em **Feito à mão**, a autora desvenda ao leitor os caminhos da confecção artesanal do livro, fazendo-o caminhar pelas dificuldades e sucessos de tal empreitada. Trata-se de dar realidade a um projeto, configurá-lo passo a passo, junto com o leitor, relatar lances de memória de sua infância, de seu tempo em Paris, no espaço de um estúdio “construído à mão”, suas andanças (como mambembe) pelo Brasil, com o monólogo **Fazendo Ana Paz**, além de outros episódios que comprovam o “meu eu – artesã” como ela mesma diz. Desvela processos de criação, alinhavados neste que é o livro feito por ela, à mão, desde a fabricação artesanal do papel até a impressão.

A gestualidade está assim incorporada a toda a tessitura narrativa de Lygia seja em seu fazer artesanal, seja no conjugar de vozes armadas em coloquialidade, remetendo à encenação teatral (lembrando aqui que seu início como escritora foi criando textos teatrais). As personagens configuram seus papéis como que situadas em palcos imaginários: cenários descritos sucintamente, entradas e saídas bem marcadas, oralidade em plena ênfase de diálogos, tudo convergindo imageticamente para o desnudar das relações entre escritora e escritura, em auto-reflexividade, colocando-se Lygia ela mesma sob as luzes do palco, desvendando seu ego autoral, deixando-se invadir em sua essencialidade criativa.

Em *Letria*, o autor confunde-se com seus heróis, desdobra-se em Narrador e personagem, capta o modo de ser de cada reminiscência dos heróis, a saber: de Gulliver, as viagens do menino:

embarquei contigo nas naus que iam para toda parte sem chegarem a parte nenhuma, e fui, como tu, marinheiro, soldado, aventureiro, conselheiro de reis e motivo de espanto para homens do tamanho de um polegar. Mas tudo a sonhar. Sempre e só a sonhar. Ai Gulliver, se tu soubesses como me fizeste perder o sentido da distância e a verdadeira medida das coisas (LETRIA, 1998, p.6)

De Peter Pan, a capacidade de voar; de Pinóquio a mentira presente em sua infância; de Cyrano a vivência do feio ao seu redor; de Robin dos Bosques, o salvar da selva de pedra; do Princepizinho o mergulho nas viagens pelos planetas; de Simbad o ato de chegar “a lugares onde não chegam barcos, nem automóveis, nem aviões. Quero dizer: os lugares que só existem na imaginação dos homens, que é um imenso oceano com ilhas de luz onde a fantasia acontece” (LETRIA, 1998, p 49). Para Tarzan levanta a questão: “Percebes agora o porque te chamo de herói e porque te escrevo esta carta? É que tu mostraste que a grande selva não é o sítio onde tu moras, mas aquele onde os homens não têm coração para perceber e sentir o que existe à sua volta” (LETRIA, 1998, p 55).

O diálogo do passado com o presente tece-se em rede diagramática, do usufruir da memória em avaliação, ao tempo presente, ou marca-se a modernidade incorporada em imaginação ao

passado. Em carta a Buffalo Bill: “Só mais uma coisa. Soube que, já no fim da vida, exibias em circos a tua destreza como cavaleiro e atirador. Tiveste sorte. Se vivesses agora, eras apresentador de um concurso de televisão” (LETRIA, 1998, p. 49).

Letria formula outros elos dessa rede intertextual ao referir-se aos escritores-inventores: Walter Scott criador de Ivanhoé; Lewis Carrol inventor de Alice; Cervantes que dá vida a D. Quixote; Saint Exupéry que cria o Príncipezinho, dentre outros. Vejamos algumas passagens:

Tudo isso me ensinou o senhor Walter Scott, um escritor que me fez viver, em páginas de grande emoção, fantásticas aventuras (LETRIA, 1998, p. 9).

Na semana passada encontrei em sonhos o senhor Cervantes e ele disse-me que já não o via há muito, muito tempo, há tanto tempo que já nem se lembrava bem do seu rosto e da sua altura. Que raio de autor, inventou-o e depois esqueceu-se de si, meu fidalgo magricela e sonhador, meu campeão de causas perdidas e de outras por descobrir (LETRIA, 1998, p. 21).

Eu acho que, como sempre acontece com os grandes personagens dos grandes livros, tu foste Saint-Exupéry e Saint-Exupéry foste tu. Explico-me melhor: o escritor que voava sobre os mares, continentes e ilhas para levar cartas e bilhetes-postais até onde nenhum outro viajante queria chegar precisou de ti para nunca deixar de ser menino, e tu precisaste dele para ganhar voz, para ganhares rosto, para ganhares vida. Ficaram os dois a ganhar. E eu também. A minha infância teria sido muito mais pobre sem a tua companhia. Contigo a meu lado, eu fui capaz de aprender tudo o que significa a palavra sonho e viajei contigo de planeta em planeta, semeando uma rosa aqui, apanhando uma concha acolá, baptizando uma nova estrela numa nesga do céu. (LETRIA, 1998)

Sua relação com os heróis é relação de vida, de conjugação da fantasia com a realidade, criando a ilusão da Arte:

Esperei muitas vezes que voltasses. Um Verão atrás do outro, e nada. Tu teimavas em não dar notícias. Mas, ontem, uma menina igual à lembrança que eu guardo de ti cruzou-se comigo na rua e piscou-me o olho. Eu acho que eras tu, mas não posso ter a certeza. Vi-te entrar num auto-carro disfarçado com as cores da fantasia que tinha escrito à frente: ‘Pais das Maravilhas’ (LETRIA, 1998, p. 14).

Em contraposição, acaba por avaliar o herói dos quadrinhos – Super Homem – na vertente do consumo – como menos interessante:

Esta série de cartas ficaria incompleta se tu não aparecesses nela, mas não leves a mal que te diga que nunca perdi muito tempo a torcer por ti. Muito do que tu resolvias com a precisão do soco e do voo, solucionava a minha avó com uma frase mágica, sem sequer sair do chão. Feitios” (LETRIA, 1998, p. 43).

Assim faz-se a metalingüagem da Arte revendo a Arte: da Literatura relendo a Literatura, em intertextos de ficção e crítica, urdidos em Lygia Bojunga e José Jorge Letria.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermentina G.G. Pereira. SP, Martins Fontes, 1992.

BOJUNGA, Lygia. **Livro – um encontro com Lígia Bojunga Nunes**, RJ, Agir, 1988.

_____. **Fazendo Ana Paz**. RJ, Agir, 1992.

_____. **Paisagem**. RJ, Agir, 1992.

_____. **Seis Vezes Lucas**. RJ, Agir, 1995.

_____. **O Abraço**. RJ, Agir, 1995.

_____. **Feito a mão**. RJ, Agir, 1995

_____. **Retratos de Carolina**. Casa Lygia Bojunga editora, 2002

_____. **Sapato de salto**. Casa Lygia Bojunga, editora, 2006

CAMPOS, Haroldo. **Metalinguagem**. SP, Cultrix, 1976.

COLAPIETRO, Vincent. **Sonhos: o material de que são feitos os significados**. *Revista Face*. Vol 2, nº 1, p. 23-41. SP, EDUC, jan/jun. 1989.

CUNHA, Maria Zilda da. **Na tessitura dos signos contemporâneos**. SP, Paulinas e Humanitas, 2009.

JOZEF, Bella. **O espaço da paródia. Sobre a Paródia**. *Tempo Brasileiro*, n 62, p. 53-70, RJ, 1982.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. trad Cid Knipel. SP, Cosac Naify, 2010.

LETRIA, José Jorge. **Carta aos heróis**. Porto, Âmbar, 1998.

MENDES, Maria dos Prazeres. **O estético em diálogo na Literatura Infanto-Juvenil**. Tese de doutorado. SP, PUC, 1990.

_____. “História, Literatura e Interdisciplinaridade” in **Literatura Infantil e Juvenil: uma proposta interdisciplinar**. org Ana Maria Furtado e Vera Bastazin. SP, Ed Articulação Universidade/Escola, 2007.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. SP, Perspectiva, 1990.

SALLES, Cecília Almeida. **O conceito de criação na teoria peirceana**. *Revista Manuscrita*. Nº 2. SP, APML, 1991.

SANTAELLA, Lúcia. **A Assinatura das coisas**. Peirce e a literatura. RJ, Imago, 1992.

TAGÉ, Terezinha (org). **Sensibilidades Configuradas. Estudos sobre comunicação, Mídia e Produção de Sentido**. SP, Miró editorial, 2009.

A CONTEMPORANEIDADE DE MONTEIRO LOBATO

Nilza de Campos Becker
Mestre (PUC-SP)

RESUMO: Nesse artigo discutiremos a contemporaneidade de Monteiro Lobato, tendo como ponto de partida as ideias de Giorgio Agamben a respeito do que vem a ser um autor contemporâneo. Desta forma, trataremos da singularidade e do aspecto inovador na obra de Monteiro Lobato, destinada às crianças. A seguir, analisaremos *O Nascimento do Visconde*, um fragmento de **Reinações de Narizinho**. A história acontece num espaço rural, em que fantasia e realidade dialogam, e tudo é possível: brinquedos adquirem vida e compartilham suas aventuras com outros personagens. Verificaremos como alguns heróis, inseridos nesse mundo mágico, tornam-se ambíguos. Para tanto, fundamentaremos nosso trabalho nas idéias expostas por Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Nelly Novaes Coelho, Cecília Meireles e outros autores. Algumas considerações acerca das origens da literatura infantil e de seu advento no Brasil propiciarão uma melhor compreensão da obra de Monteiro Lobato. Autor que fez de sua personagem Emília um símbolo de irreverência e transgressão aos padrões da época, no que diz respeito às personagens de produções literárias dirigidas ao leitor infantil.

PALAVRAS-CHAVE: Monteiro Lobato, literatura infantil, contemporâneo, inovação, maravilhoso, herói ambíguo.

ABSTRACT: In this article we will discuss Monteiro Lobato's contemporaneousness, having as a starting-point Giorgio Agamben's ideas about what means to be a contemporaneous author. So, we will talk about the singularity and the innovator aspect in Monteiro Lobato's work. We will analyse *O Nascimento do Visconde*, a fragment of **Reinações de Narizinho**. The story takes place in a rural space where fantasy and reality dialogue and everything is possible: toys acquire life and take part in the adventures of other characters. We will verify how some heroes, inserted in this magic world, become ambiguous. So, we will base our work on the ideas exposed by Regina Zilberman, Marisa Lajolo, Nelly Novaes Coelho, Cecília Meireles and other authors. Some considerations about the origins of juvenile literature, and its advent in Brazil will propitiate a better comprehension of the work of Monteiro Lobato, who transformed his character Emilia into a symbol of irreverence and transgression to the patterns of his time, concerning the characters of literary productions addressed to the juvenile reader.

KEYWORDS: Monteiro Lobato, juvenile literature, contemporaneous, innovation, marvellous, ambiguous hero.

1. Introdução

A obra de Monteiro Lobato desponta num período em que o Brasil se caracterizava pela diversidade: as principais cidades do litoral, em especial o Rio de Janeiro, influenciadas pela cultura européia, contrastavam com os sertões, onde imperavam a miséria, o isolamento. Natural de Taubaté, aí passou sua infância; mudou-se depois para São Paulo, onde fez o curso de Direito; exerceu diferentes atividades, morou em diversos lugares no Brasil e no exterior. O escritor, desde cedo, externou sua preocupação com os problemas sociais do Brasil; nacionalista convicto, intelectual militante, ardoroso defensor do progresso, soube salientar, em sua obra, os problemas sociais do Brasil da I República.

Entretanto, Lobato não aderiu à revolução modernista, pela não aceitação das correntes da vanguarda européia. Como escritor para adultos, destacou-se como contista; dominou como poucos a arte de construção do enredo e do desfecho inesperado. Sua obra regionalista tem sua importância, principalmente no que diz respeito à oralidade de sua narrativa, que soube captar com muita autenticidade a fala do caipira do Vale do Paraíba. Escritor de costumes, “sua obra de narrador entronca-se na tradição pós-romântica: retalhos de costumes interioranos, muita intenção satírica, alguma piedade e efeitos variamente sentimentais ou patéticos”. (BOSI, 1987, p. 242)

É na produção de uma literatura destinada às crianças, que Monteiro Lobato extravasa seu talento; o autor parte de um espaço rural, o sítio do Picapau Amarelo, onde tudo é possível, graças ao pó de pirlimpimpim, que transporta as personagens de um lugar para outro, e abole a barreira do tempo. Outro recurso de Lobato, em sua ficção infantil é o faz-de-conta, que elimina a impossibilidade dos acontecimentos. Sua linguagem é clara, objetiva e acessível às crianças.

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre a contemporaneidade de Monteiro Lobato, a partir das idéias de Giogio Aganbem a respeito do que vem a ser um autor contemporâneo. Sendo assim, ressaltaremos a singularidade e o caráter inovador na obra de Monteiro Lobato, destinada às crianças; em especial, em **Reinações de Narizinho**, cujo fragmento será posteriormente analisado. Para tanto, remontaremos às origens da Literatura Infantil e de seu advento no Brasil, e fundamentaremos nosso trabalho nas idéias de Regina Zilberman, Marisa Majolo, Nelly Novais Coelho, Cecília Meireles e outros autores. A seguir, faremos uma análise do fragmento “O nascimento do Visconde” e apontaremos algumas dentre as muitas qualidades literárias do texto de Monteiro Lobato.

2. Monteiro Lobato extrapola as barreiras de seu tempo

Monteiro Lobato soube, como poucos, captar as idéias de sua época e construir uma obra literária, muitas vezes incompreendida pelos intelectuais de sua geração.

Sua personagem Emília, por seu caráter transgressor, não condiz com a imagem que se espera de uma frágil boneca de pano. O olhar visionário de Monteiro Lobato não se contenta em surpreender seus leitores pela singularidade de suas criações literárias, mas faz questão de lhes conferir atributos que não se coadunam com seu tempo. Ao elaborar sua obra, retorna às origens, criando um mundo utópico, mítico, povoado de personagens extraídas das mais diversas fontes: algumas, oriundas das fábulas de La Fontaine, outras do folclore, como o Saci, convivem em harmonia com um sábio sabugo de milho, as crianças do sítio e a boneca Emília. É na composição desse universo e de suas personagens que Monteiro Lobato revela sua habilidade em transitar por diferentes épocas e mentalidades, mantendo uma “singular relação com o próprio tempo”, aderindo-se a ele e dele mantendo certa distância; daí, sua contemporaneidade.

Lobato acha-se antenado às idéias de sua época; sua fábula *Liga das Nações* bem o demonstra. Em contrapartida, distancia-se desse tempo, volta seu olhar para o passado e dá uma nova forma às fábulas de Esopo, de La Fontaine e outros autores. Delas, extrai elementos para compor uma obra de cunho contemporâneo. A sabedoria contida nessas fábulas pode ser válida para outras épocas. No entanto, Lobato adapta “a moral da história” nelas apresentada, ao contexto cultural de seu tempo. Segundo Giorgio Agamben (2009),

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo. (p.58-59).

Conforme Loide Nascimento de Souza (2009), “a fábula faz parte do projeto inicial de Lobato para a literatura infantil brasileira” (p. 104). O autor publica em 1921 **Fábulas de Narizinho**; em 1922 amplia a obra, denominando-a **Fábulas**. Novas edições são realizadas e em 1939 surge a 7ª edição, com 5000 exemplares. Ao longo dessas edições, o autor revela uma constante preocupação em atualizar seu texto, abrasileirar a linguagem, dando enfoque à oralidade no intuito de atrair o leitor infantil.¹

¹ O índice de aceitação das obras de Monteiro Lobato ao longo dos anos é tão alto que, até 2006, a 50ª edição da Brasiliense, chegou a ter dezessete reimpressões.

A partir da 8ª edição, conforme Souza (2009, p. 109), Lobato introduz um novo dado: adiciona às fábulas comentários das personagens do Sítio do Picapau Amarelo que, desde então, passam a manifestar sua própria voz.

Para Souza, a originalidade das fábulas de Lobato reside na sua reescritura. O autor, ao retomar os textos dos escritores clássicos ou da Antiguidade, atribui-lhes outro sentido, inserindo novas personagens. A singularidade dessas fábulas está na criação de *personagens leitores*, representados pelas crianças e outras personagens do Sítio, que emitem seus próprios comentários acerca dos fatos. A respeito das fábulas, assim afirma Lobato em uma carta a Godofredo Rangel: “Tomei de La Fontaine o enredo e vesti-o à minha moda, ao sabor do meu capricho, crente como sou de que o capricho é o melhor dos figurinos” (Apud SOUZA, L. N., 2009, p. 106).

Havia em Lobato uma constante preocupação em tornar a aquisição do conhecimento, por parte do leitor infantil, um ato prazeroso. De acordo com Fernando Teixeira Luiz, “a ficção de Lobato endereçada ao público infantil está *profundamente* embebida desse duplo objetivo de deleitar e instruir, tendo em vista que parte expressiva de sua obra se apóia em sólidos alicerces didáticos” (2009, p. 278). Para esse autor, Lobato acha-se vinculado ao “ideário da Escola Nova”, cuja expansão acontece na terceira década do século XX. Esse fato se deve, segundo Luiz, à importância que o autor de **Reinações de Narizinho** dava à leitura. O movimento escolanovista defendia a universalização da educação e o direito da população à escola gratuita. Acreditava na reconstrução nacional mediante uma revolução cultural, pois “o livro seria, então, instrumento eficaz na consumação da mencionada revolução” (LUIZ, 2009, p. 277).

Ao constatar a precariedade do “agora” no que diz respeito à literatura infantil de sua época, Monteiro Lobato faz um duplo movimento: de volta ao passado através da reescritura das fábulas, mantendo, no entanto, um olhar voltado para o futuro, ao fazer do leitor infantil um amante da leitura e, ao mesmo tempo, um crítico desse material. Esses fatores fazem de Monteiro Lobato um contemporâneo, na acepção que Agambem dá a esse termo. Afirma esse filósofo:

Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente [...], que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo (AGAMBEM, 2009, p. 62-64).

Para melhor compreender a posição polêmica de Lobato face às idéias de seu tempo, faremos a seguir uma breve abordagem diacrônica da literatura infantil e do papel da escola na educação da criança.

3. Monteiro Lobato: presença marcante no universo literário infanto-juvenil.

A polêmica acerca da Literatura Infantil iniciou-se há muito tempo. Em **Problemas da Literatura Infantil** (1951), Cecília Meireles questiona a existência de uma literatura infantil; a autora afirma que as origens desse “gênero” estão na oralidade, na tradição popular, e que “mais do que uma literatura infantil existem livros para crianças” (1979. p. 20).

Os contos clássicos infantis têm origem bem remota; historicamente surgiram na França, no século XVII, na corte do rei Luís XIV, com Charles Perrault. Nelly Novaes Coelho (1987, p. 66) afirma que Perrault, ao sentir-se atraído pelos relatos maravilhosos/exemplares, procurou redescobri-los, não se preocupando, entretanto, nesta fase, com o leitor infantil. O nascimento da literatura infantil ocorre mais tarde, em 1697, quando Perrault publica os **Contos da Mamãe Gansa**.

Segundo Regina Zilberman (1981), a produção dos primeiros livros para crianças ocorreu no final do século XVII e no decorrer do século XVIII, pois, antes deste período, “não existia a infância” (1981, p. 13). A partir de então, essa fase da vida do ser humano passa a ser idealizada, e começam a ser ressaltadas a fragilidade, a inocência e a dependência da criança, visto que ela é “o bom selvagem” e “encarna a permanência do primitivo” (1981, p. 16)

A marginalização da criança em relação aos meios de produção a torna cada vez mais submissa ao adulto. Na escola, ela acha-se circunscrita a um ambiente fechado. Essa instituição, assumindo para si a responsabilidade de introduzir a criança ao universo literário, contribui para que a literatura infantil seja valorizada quanto ao seu aspecto pedagógico e utilitário, uma vez que é na escola que a criança desenvolve sua capacitação para a leitura. Surge então um problema: a pedagogia não se acha em condições de avaliar a qualidade literária de um texto porque esta é uma atribuição da teoria literária.

Para Zilberman, a escola, como instituição, passa a exercer o papel de dominador, pois tem em suas mãos, o poder de orientar a formação da criança e interferir em seus gostos artísticos. A escola, portanto, ao privilegiar o aspecto educativo e utilitário da produção literária voltada para a criança, coloca em destaque a voz do adulto.

A criança é um ser dependente do adulto sob vários aspectos: físico, emocional, financeiro, intelectual; entretanto, ela é o destinatário da obra literária produzida pelo adulto. Por essa razão, o adjetivo “infantil” suscita, segundo Lígia Cadermatori, (1986, p. 21) grande discussão em torno do gênero denominado Literatura Infantil.

O advento da literatura infantil no Brasil coincide com o fortalecimento da instituição escolar. Este fator confere um caráter educativo à produção destinada à criança, relegando a um

segundo plano o valor literário da obra. Nesta fase, a escola auxilia também a fortalecer e a divulgar a ideologia burguesa, enaltecendo o núcleo familiar e colaborando para que a criança seja protegida.

A literatura infantil brasileira inicia-se no final do século XIX; seu período de formação vai de 1890 a 1920, época em que ocorre a transição da sociedade rural para a urbana. O Brasil passa por intensas mudanças: o trabalho escravo é extinto. Esta fase caracteriza-se por um exacerbado nacionalismo, e os escritores passam a divulgar a imagem patriótica do Brasil.

Num segundo momento, entre 1920 e 1945, com o advento do Modernismo, ocorre uma ruptura das artes em geral. A literatura infantil, entretanto, afirma seu cunho moralista e sua função pedagógica. Os livros produzidos nessa ocasião acham-se atrelados aos interesses do Estado, e vinculados aos seus programas.

O espaço rural, apesar dos problemas econômicos, ainda é bem explorado pela literatura infantil. É o que podemos observar na obra de Monteiro Lobato; esse autor, assim como Graciliano Ramos, assume uma posição crítica em relação ao Estado, no que diz respeito à política e à economia.

Monteiro Lobato criou um estilo próprio, acessível à criança. Quanto à linguagem, há opiniões controvertidas a esse respeito. Afrânio Coutinho (2003, p. 212) faz algumas restrições quanto à linguagem empregada nas obras de Monteiro Lobato, considerando-a às vezes grosseira. Esse autor afirma, entretanto, que a grande “sabedoria de Lobato foi saber contar, com vivacidade, colorido, simplicidade”. (2003, p. 213)

Marisa Lajolo, em seu artigo *A leitura literária na escola*, (1994), fala da responsabilidade do professor, ao introduzir a criança no universo literário, e da necessidade de motivação, para que ela possa fazer suas próprias descobertas e perceber nas entrelinhas, o sentido que esse texto dá ao mundo (1997, p. 15). Não se pode menosprezar a capacidade da criança de fruir o texto, de perceber “a ambigüidade, o meio tom, a conotação” (1997, p. 16). É preciso dar à criança a oportunidade de desenvolver sua sensibilidade artística no que concerne à leitura.

Segundo Teplov (1977), as atividades artísticas auxiliam na educação dos sentidos, no desenvolvimento de capacidades de percepção, tais como o poder de observação. Para este autor, “a arte cria os requisitos indispensáveis para um amplo e profundo conhecimento do mundo (1977, p. 127); ela é “não apenas imaginação, mas também conhecimento emotivo do mundo: é isto que determina a formação da percepção artística.” (p. 128).

A seguir, procederemos à análise do fragmento *O Nascimento do Visconde*, da obra **Reinações de Narizinho**, no intuito de demonstrar alguns de seus aspectos inovadores.

4. Singularidade e inovação em *O Nascimento do Visconde*.

Nesse fragmento, o narrador está na terceira pessoa. Ele é onisciente, conhece bem as personagens; é sob seu ponto de vista que a história é narrada. Ele emite, ocasionalmente, opinião sobre as personagens, fazendo uso do discurso indireto: “A boneca ficou indignada e declarou que jamais se casaria com um medroso como aquele” (1986, p. 4). Nessa narrativa, o contar cede quase sempre lugar ao mostrar; o diálogo é uma constante. Nos diálogos, as personagens fazem uso de termos próprios da oralidade, levando o leitor infantil a se identificar mais facilmente com as crianças da história: “Você é uma bobinha que não sabe nada” (1986, p. 6).

O tempo e o espaço são relativizados e se ampliam na obra de Monteiro Lobato; o sítio representa o “aqui e agora” das personagens, ponto de partida e de chegada, e que os impulsiona a desvendar novos mundos, novas mentalidades. Pela imaginação, transportam-se para outros mundos, outras épocas, em busca do Desconhecido. A história do nascimento do Visconde acontece no presente da narrativa, mas se acha ligada a um passado mítico, povoado de seres oriundos de um mundo maravilhoso: fadas, reis, rainhas, príncipes metamorfoseados em porcos, que habitam na mente das personagens ou são presentificados, ganham vida e passam a conviver em harmonia com os moradores do sítio.

Em *O casamento do Visconde*, o narrador escolhe o espaço físico rural como cenário de suas histórias. Seus heróis são crianças da cidade que vão ao Sítio do Pica-pau Amarelo passar suas férias; é lá onde vivem grandes aventuras.

O fragmento analisado consta de quatro personagens: duas crianças, Pedrinho e Narizinho, e dois bonecos, Emília e o Visconde de Sabugosa, construídos no decorrer da história, pelas próprias personagens. Emília, criada anteriormente por Tia Nastácia, destaca-se pela personalidade forte e pela irreverência. O Visconde, por sua vez, é construído no próprio sítio, por Pedrinho, e desempenha o papel de pai do Marquês de Rabicó. Este é apenas mencionado por Narizinho e só aparece na ilustração. Ao ser criado, o Visconde não coloca em dúvida a sua origem, e acredita ser realmente o pai de Rabicó. Há uma lógica interna na composição das personagens, que as torna verossímeis; ao construí-las, Monteiro Lobato mais uma vez inova. Em **Reinações de Narizinho**, a menina, Pedrinho e Emília são personagens de destaque no fragmento analisado, embora a obra tenha o nome de Narizinho. Ela é a mentora da idéia do casamento da Emília; Pedrinho coloca em prática o plano, ao criar o Visconde a partir de um simples sabugo de milho.

Segundo Maria José Palo e Maria Rosa D. Oliveira (2003, p. 25), as funções tradicionais da personagem, selecionadas pelo formalista russo Wladimir Y Propp (1984, p. 31), sofrem alterações na produção literária contemporânea, voltada para a criança. A partir das 31 funções analisadas,

Propp distingue como constantes, sete personagens ou papéis, definidas cada uma por um conjunto de ações que lhe são próprias e que constituem as esferas de ação. Dentre elas, está a esfera do herói que, em **Reinações de Narizinho**, é preenchida por três personagens; Emília, Pedrinho e Narizinho. Ocorre, nesse caso, segundo Fernando Segolin (1999, p. 58), a dispersão actancial. A dispersão da função de herói leva a personagem a se ambigüizar e agir ora como herói, ora como anti-herói. É o que poderemos observar, ao analisar abaixo, um trecho do fragmento, referente a Narizinho e a Emília.

As personagens de **Reinações de Narizinho** enveredam sempre para o mundo do imaginário, e o transportam à realidade. No mundo mágico do Sítio, tudo é possível; a personagem do Visconde, sugerida por Narizinho e corporificada por Pedrinho, assume sua existência, assim que é criada. E passa a dialogar naturalmente com as crianças, como se fizesse parte do seu universo. O jogo se instaura: inicia-se um diálogo entre o Visconde e Narizinho, como se aquele sabugo tivesse na memória o passado que as crianças lhe atribuíam. É o mundo do faz-de-conta, criado pelas próprias crianças, que as leva a um percurso de ida e volta ao universo da fantasia. Ocorre aqui o que Palo e Oliveira mencionam em seu livro: **Literatura Infantil – Voz de criança**: “A ação transcorre num paralelismo entre imagens reais e imaginárias, de forma a romper a sucessividade temporal”. (2003, p. 35)

Quanto ao enredo, Monteiro Lobato inaugura um novo modo de narrar; suas personagens transitam da realidade à fantasia, naturalmente, como se não houvesse barreiras entre o imaginário e o mundo real. Sua obra desponta num período em que o sentimento de nacionalidade envolve a sociedade brasileira, e é cada vez mais divulgado pelos escritores. A literatura infantil assume caráter nacionalista; os livros produzidos para crianças destacam sua função pedagógica e utilitária, de cunho moralista, defendendo o modelo do aluno exemplar. Sua produção literária dirigida às crianças, embora mantenha as funções acima mencionadas, rompe com o modelo tradicional, quanto à construção das personagens. Elas deixam de representar o modelo idealizado da criança.

Há uma inversão de valores na composição das personagens. Emília deseja casar-se com o Marquês de Rabicó, para tornar-se princesa. A personagem Emília, com sua rebeldia e desejo de poder, rompe com o que se espera, na ocasião, de uma personagem de uma produção literária dirigida às crianças. Esta idéia é transmitida pela ilustração da última página do fragmento (p. 23), em que Emília se imagina no trono, com a coroa e o cetro, no topo de uma escada; alguns degraus abaixo, estão D. Benta, Tia Nastácia, Narizinho e o resto da corte a idolatrá-la.

A irreverência e ambição da boneca fazem de Emília uma heroína distante do modelo de virtudes encontrado nos livros infantis de outros autores deste período. Narizinho, por sua vez,

contrariando o modelo idealizado de conduta infantil, chega a mentir quando inventa a história a respeito da origem do Marquês de Rabicó e do Visconde de Sabugosa.

- Depressa, Pedrinho! Arranje-me um bom visconde de sabugo, bem respeitável... e venha com ele pedir Emília em casamento. Enganei-a que Rabicó é filho desse visconde... Conte a Emília que os dois foram encantados por uma fada...” (LOBATO, 1986, p. 9-10).

A literatura de Lobato é, portanto, transgressora, em relação aos padrões da época.

4.1. A presença do *maravilhoso*

Alaor Barbosa (1996), afirma que Monteiro Lobato faz uso das técnicas do maravilhoso em sua obra, e que nela não há

nenhuma fronteira entre o real e o maravilhoso, o ordinário e o extraordinário, o possível e o impossível... Ele faz acontecer as coisas mais absurdas com toda naturalidade: sem explicar, sem justificar, sem dizer como foi que aconteceram. (BARBOSA, 1996, p. 94)

A naturalidade com que Lobato narra os acontecimentos maravilhosos, sem recorrer à explicação do sonho, é colocada em relevo por E. Cavaleiro (1942), em seu artigo *No sítio do Picapau Amarelo*. Ao analisar esse aspecto, o autor aponta também a “objetividade da narração e o rompimento da noção de ‘tempo’ e de ‘realidade’”, nesse tipo de histórias. (CAVALHEIRO, E. Apud BERTOLUCCI, D., M., P., 2009, p. 189)

O conto maravilhoso, segundo a afirmação de Nelly Novaes Coelho (1987, p. 14), é rico em elementos tais como: a metamorfose, o objeto mágico e a apresentação de uma problemática social. A nosso ver, eles podem ser encontrados no fragmento *O nascimento do Visconde*. O marquês de Rabicó havia sido metamorfoseado em um porco, até que encontrasse um objeto mágico, um anel, escondido na barriga de uma minhoca. Narizinho inventara essa história para convencer Emília a se casar com o Marquês de Rabicó. A ambição, o anseio da boneca de auto-realização no âmbito sócio-econômico, levam-na a aceitar o casamento. Argumentos dessa natureza são comuns ao conto maravilhoso.

A presença de fadas, bruxas, reis, rainhas, príncipes e princesas, é constante no conto de fadas. No entanto, Narizinho faz alusão a uma fada má, como autora da metamorfose de Rabicó. Em Monteiro Lobato, a magia da fada é ambígua. Ela apresenta um atributo próprio das bruxas: a maldade; entretanto, ela é uma fada, mas uma fada má. Coelho (1987) menciona a fada e a bruxa como “formas simbólicas da eterna dualidade da mulher ou da condição feminina” (p. 32). A fada

má encontra-se numa posição intermediária, em que o Bem e o Mal se confundem. Ao incluir esses elementos em sua obra, Lobato mais uma vez inova.

4.2. Figuras visuais, sonoras e verbais

No fragmento analisado, a ilustração dialoga com o texto escrito; percebe-se pelos traços do desenho, a vivacidade das crianças, o movimento e o ritmo dinâmico das cenas. A ilustração complementa o sentido do texto, principalmente na última página (p. 23), em que o ilustrador consegue transmitir a idéia do narrador, por meio de figuras visuais. Nesta página, a boneca está deitada numa almofada, e sonha com um futuro de glória, visualizando sua imagem no topo de uma escada, comandando a todos que se encontram abaixo dela. Sendo assim, ao criar Emília, Lobato revolucionou o conceito de personagem infantil, pela irreverência e determinação da boneca, rompendo desta forma, com os padrões da época.

As figuras sonoras são percebidas pelo ritmo dinâmico, pela pulsação que as personagens imprimem ao texto, pelo uso seqüencial de expressões de pesar: “_Coitada!”, de indagação: “_Como?”, de aceitação: “_Pois é”, de surpresa: “O Visconde arregalou os olhos...” (1986, p. 15-17), que se alternam rapidamente, mudando o tom da cena em que há o primeiro encontro do Visconde com Narizinho, para formalizar o pedido de casamento de Emília com o marquês de Rabicó.

Outra figura sonora surge na história:

“Toc, toc, toc, bateu.

- Quem é? - indagou de dentro a voz de Narizinho”. (1986, p. 12)

Nesse caso, o uso da onomatopéia compõe a cena, tornando-a mais próxima ao leitor. O padrão da oralidade está presente nos textos, sobretudo nos diálogos, onde a linguagem familiar pode ser observada.

Quanto às figuras verbais, podemos identificar a metáfora, cuja construção é feita por semelhança. A criança, segundo Palo e Oliveira, é desprovida da completa capacidade abstrativa; entretanto, “sobra-lhe espaço para a vasta mente instintiva, pré-lógica, inclusiva, integral e instantânea que só opera por semelhanças, correspondência entre formas” (2003, p. 7). Narizinho, ao tentar convencer Emília a se casar com o Marquês de Rabicó, afirma que ela será a “Gata Borracheira das bonecas”, e constrói uma metáfora, ao estabelecer uma comparação, ou seja, uma relação de semelhança entre Emília e a Gata Borracheira, pois a boneca, assim como a personagem do conto de fadas, se casaria com um príncipe e ascenderia socialmente.

O nome das personagens também é carregado de significado: o narrador faz uso da metonímia, ao dar o nome de Narizinho à personagem, tomando assim, uma parte pelo todo. A ilustração mostra bem o narizinho arrebitado da menina (p. 17). O nome da avó é sugestivo: D. Benta, que remete à abençoada, bendita, pois a avó, com sua sabedoria, é o ponto de equilíbrio entre as personagens do sítio. O nome Pedro lembra pedra, que por sua natureza, é forte e resistente, assim como Pedro, um menino corajoso, que não tem medo de enfrentar o saci, personagem folclórica, incorporada ao universo lobatiano.

Considerações finais

A obra de Monteiro Lobato é dialógica. O narrador promove o diálogo da fantasia com a realidade. Este diálogo acentua-se com a presença de uma boneca que fala e de um sabugo que, a partir do momento em que é criado por Pedrinho ganha voz e interage com outras personagens. Há também o diálogo do presente da narrativa com diferentes tempos, promovendo o resgate do passado mítico, povoado por reis, rainhas, príncipes, fadas e bruxas.

Segundo André Luiz Vieira de Campos, é na República do Sítio do Picapau Amarelo, que Lobato registra, nas entrelinhas, suas concepções político-econômico-sociais. Nesse sentido, os adultos responsáveis pela educação das crianças, não exercem um poder de dominação sobre elas. D Benta é “uma soberana sábia, espécie de rei filósofo... não apenas porque governa seu território com liberdade, mas também porque sabe administrá-lo” (1986, p. 134).

A obra de Monteiro Lobato, destinada às crianças, embora seja moralista e tenha um cunho pedagógico, caminha em direção oposta à literatura infantil produzida naquela ocasião. Seus heróis não representam o modelo ideal de conduta; às vezes são rebeldes e contestadores. Essa foi uma das razões pelas quais a recepção de sua obra não foi positiva durante certo período, logo após sua publicação.

Em **Reinações de Narizinho**, a voz da criança se faz ouvir; Narizinho, ao engendrar o casamento da boneca Emília, procura impor sua vontade. As crianças do Sítio não se deixam dominar pelos adultos; são elas que ditam as regras do jogo; nesse mundo do faz-de-conta, em que tudo é relativo, seu poder é ilimitado. O ilustrador consegue transmitir essa idéia com muita propriedade, pela imagem da capa; nela, Pedrinho se concentra no momento de execução da sua tarefa: trazer ao mundo real, um elemento do universo da fantasia. O ilustrador consegue criar uma figura visual intensa: Pedrinho, ao dar a vida ao boneco, faz as vezes do Criador: esta cena dialoga com o mito da criação. Paralelamente à construção de outras personagens, há também a construção de sentidos: a criança passa de dominado a dominador, exercendo, por sua vez, o poder.

Narizinho, Pedrinho e Emília são os protagonistas da história. Sua voz ecoa por todo o texto; personagens determinadas, não se submetem à vontade do adulto e não se deixam dominar. A voz da criança, antes abafada, começa a despontar e se faz ouvir. Há um pacto de leitura estabelecido entre o narrador e seus leitores, que muitas vezes se identificam com as personagens graças ao humor, às brincadeiras das crianças e à irreverência da boneca.

Desta forma, a produção literária de Monteiro Lobato, dirigida ao leitor infantil, permanece atual.

Tendo em vista as razões acima expostas, podemos afirmar que Monteiro Lobato é um contemporâneo. Conforme Agamben (2009),

[...] o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história (p. 72).

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BARBOSA, Alaor. **O Ficcionista Monteiro Lobato**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 3ª ed., São Paulo: Cultrix, 1987, p. 241-243.

BERTOLUCCI, Denise Maria de Paiva. Reações de Narizinho: um livro “estupendo”. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (org). **Monteiro Lobato, livro a livro**. Obra infantil. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial, 2009, p. 187-198.

CADERMATORI, Lígia. *A Questão do Adjetivo*. In: **O que é literatura Infantil?** São Paulo: Brasiliense, 1986.

CAMPOS, André Luiz Vieira de. **A República do Picapau Amarelo**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CAVALHEIRO, E. No sítio do Picapau Amarelo. *Gazeta Magazine*, São Paulo, 11 jan. 1942. (Documento do Dossiê Monteiro lobato, Fundo Raul de Andrada e Silva – Instituto de Estudos Brasileiros – USP).

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de Fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

COUTINHO, Afrânio. **A Literatura no Brasil**. Volume 6, 6ª ed., São Paulo: Global, 2003, p. 211-216.

LAJOLO, Marisa. A Leitura Literária na Escola. In: **Do mundo da Leitura para a Leitura do Mundo**. São Paulo: Ática, 1997.

_____. & CECCANTINI (Orgs.). **Monteiro Lobato, livro a livro**. Obra infantil. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 2004.

LOBATO, Monteiro. O Marquês de Rabicó. In: **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

LOBATO, Monteiro. O Nascimento do Visconde. In: **Reinações de Narizinho**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LUIZ, Fernando Teixeira. *Aritmética da Emília* (1935): matemática para (não) matemáticos? In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (org). **Monteiro Lobato, livro a livro**. Obra infantil. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial, 2009. p. 275-285.

LURIA, LEONTIEV, VIGOTSKY, e Outros. **Psicologia e Pedagogia. II – Investigações Experimentais sobre Problemas Didáticos Específicos**. Lisboa: Estampa, 1977.

MEIRELES, Cecília. **Problemas da Literatura Infantil**. 2ª ed. São Paulo: Summus, 1979, p. 19-73.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e anti-personagem**. São Paulo: Olho d'Água, 1978.

PALO, Maria José & OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. **Literatura Infantil, Voz de Criança**. São Paulo: Ática, 2003.

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

SOUZA, Loide Nascimento de. Monteiro Lobato e o processo de reescritura das fábulas. In: LAJOLO, M.; CECCANTINI, J. L. (org). **Monteiro Lobato, livro a livro**. Obra infantil. São Paulo: UNESP, Imprensa Oficial, 2009. p. 103-119.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura Infantil na Escola**. 9ª ed., São Paulo: Global, 1994.

_____. LAJOLO, Marisa. A Literatura Infantil Brasileira ao tempo do Modernismo (1920-1945). In: **Um Brasil para Crianças**. 8ª ed., São Paulo: Global Universitária, s.d., p. 57-67.

ARTE GREGA CLÁSSICA E ARTE MODERNA: ASPECTOS AXIOLÓGICOS EM O MINOTAURO

Valter Cesar Pinheiro
Doutorando (USP)

RESUMO: O objetivo deste artigo é demonstrar como Monteiro Lobato, em *O Minotauro*, expressa seu ponto de vista sobre a arte moderna por intermédio de Dona Benta. Para tanto, confrontam-se algumas passagens do romance com excertos de *Ideias de Jeca Tatu*.

PALAVRAS-CHAVE: Arte moderna; Modernismo; Monteiro Lobato

ABSTRACT: The aim of this paper is to demonstrate how Monteiro Lobato expresses his outlook on modern art through Dona Benta, a character from his novel, *O Minotauro (The Minotaur)*. The analysis examines excerpts from this novel in comparison with others from *Ideias de Jeca Tatu*.

KEYWORDS: Modern art; Modernism; Monteiro Lobato

Publicado em 1939 por Monteiro Lobato, **O Minotauro** é uma obra considerada didática pela crítica (assim como **Os doze trabalhos de Hércules** e **O poço do Visconde**), pois interpola noções de história e cultura clássicas com as aventuras vividas pelas personagens do Sítio do Picapau Amarelo.

Com o intuito de resgatar Tia Nastácia, que havia sido raptada no final de **O Picapau Amarelo**, todos os membros do Sítio vão à Grécia Antiga. Há, portanto, um deslocamento espacial (do Sítio do Picapau Amarelo para a Hélade) e temporal (do século XX, em que “vivem” as personagens da narrativa, para os séculos V a.C., “século de Péricles”, no qual ficam Dona Benta e Narizinho, e XV a.C., em plena Idade Heroica, no qual aportam Pedrinho, Emília e Visconde). Transportando a “sala de aula” do Sítio do Picapau Amarelo para Atenas, Dona Benta apresenta a seus netos as características da cultura helênica.

O objetivo deste texto é mostrar como Dona Benta, em **O Minotauro**, é o alter ego de Monteiro Lobato, servindo como veículo de expressão das opiniões do autor sobre a arte moderna (papel que, em outras obras, é desempenhado por Emília).

Passeando pela velha Atenas, as personagens do Sítio ficam deslumbradas com as construções arquitetônicas: a Ágora, o Partenon, os teatros a céu aberto, os palácios... Linhas sóbrias, cuidadosamente planejadas, que lhes provocam admiração, sobretudo quando comparadas às encontradas na profusão de formas e estilos da era moderna. As crianças observam que há traços dessa arquitetura nos prédios e monumentos das grandes cidades de seu tempo, ao que responde Dona Benta:

Por isso falam os sábios do “milagre grego”. Acham que aquilo foi um verdadeiro milagre de inteligência humana. Um foco de luz que nasceu na Antiguidade e até hoje nos ilumina. A arte grega, por exemplo: não há nas nossas cidades fachadas de prédios que não tenham formas, ou enfeites, inventados pelos gregos. Os mais lindos monumentos das capitais modernas são gregos, ou têm muito da Grécia. O monumento do Ipiranga, em São Paulo, é grego dos pés à cabeça. (LOBATO, 1968, p. 7.)

Segundo Dona Benta, traços fundamentais da arquitetura moderna provêm da tradição grega. Cita como exemplo o monumento do Ipiranga, em São Paulo. Ao fazê-lo, não explicita seu juízo de valor. Monteiro Lobato, contudo, opôs-se violentamente à execução do projeto de Ettore Ximenes. No artigo “Royal-street-flush arquitetônico” (**Ideias de Jeca Tatu**), acusou os promotores do concurso para a construção do monumento de terem cedido aos agrados do escultor italiano. Para ele, o responsável pela vitória de Ximenes, em detrimento de projetos mais belos, como os de Nicola Rollo e de Victor Brecheret, era Freitas Valle, o senador proprietário da Villa Kyrial. O projeto de Ximenes, “destituído de uma ideia central, diretora, que enfeix[asse] em harmonia de conjunto todas as partes, abunda[va], por isso, em detalhes vazios de significação” (LOBATO,

1951, p.176) e, portanto, não devia sua escolha a seus méritos estéticos. Afinal, “uma obra de arte não há de ter um detalhe que não concorra logicamente para o efeito geral” (LOBATO, 1951, p.183).

Quando se depara nas ruas com a população grega vestida com simplicidade e trajando apenas uma túnica, a avó comenta com Pedrinho e Narizinho:

Na verdade, só nesta Grécia as criaturas humanas acertaram com a arte de vestir. Usam roupas que não ofendem as formas do corpo humano, que não deformam grotescamente as linhas do nosso corpo. Quando fazemos desfilar as modas masculina e feminina, que vão desta Grécia até nós modernos, ficamos assombrados da imbecilidade e mau gosto dos que se afastaram dos gregos... As nossas grotescas modas modernas são coisas que nos fazem pensar pensamentos tristes, porque provam como vamos perdendo o senso de beleza. A feiura moderna é um caso sério... (LOBATO, 1968, p. 23.)

A referida “feiura moderna” é constantemente lembrada por Dona Benta em **O Minotauro** (e por Lobato em seus textos críticos e correspondências). A “fúria” do autor contra a arte moderna é destinada sobretudo à pintura. Ao contemplar as frisas do Partenon elaboradas por Fídias, a avó discute com Péricles a propósito da evolução da arte e diz:

Esta beleza [será] substituída por outra, isto é, pelo horrendo grotesco que para os meus modernos constituirá a última palavra da beleza... – e tirou da bolsa uma página de “arte moderna”, onde havia a reprodução dumas esculturas e pinturas cubistas e futuristas. (LOBATO, 1968, p. 46.)

A crítica feita por Lobato aos pintores modernistas alcançou repercussão por ocasião da publicação do artigo “A propósito da exposição Malfatti”, posteriormente incluído em **Ideias de Jeca Tatu** com o nome de *Paranoia ou mistificação?*. O texto inicia-se pela definição lobatiana dos dois tipos possíveis de artistas:

Há duas espécies de artistas. Uma composta dos que veem normalmente as coisas e em consequência fazem arte pura, guardados os eternos ritmos da vida, e adotados, para a concretização das emoções estéticas, os processos clássicos dos grandes mestres... A outra espécie é formada dos que veem anormalmente a natureza e a interpretam à luz de teorias efêmeras, sob a sugestão estrábica de escolas rebeldes, surgidas cá e lá como furúnculos da cultura excessiva. São produtos do cansaço e do sadismo de todos os períodos de decadência; são frutos de fim de estação, bichados ao nascedouro. (LOBATO, 1951, p.59.)

No primeiro caso, entrariam Rembrandt, Rubens, Rafael, Rodin. E no segundo?

Lobato critica a “atitude estética forçada no sentido das extravagâncias de “Picasso & Cia”, visto que “todas as artes são regidas por princípios imutáveis, leis fundamentais que não dependem nem da latitude nem do clima” (LOBATO, 1951, p.60). Para ele, a arte dita “moderna” não passa de um engodo, de uma farsa:

Futurismo, cubismo, impressionismo e tutti quanti não passam de outros tantos ramos da arte caricatural. É a extensão da caricatura a regiões onde não havia até agora penetrado. Caricatura da cor, caricatura da forma – mas caricatura que não visa, como a verdadeira,

ressaltar uma ideia, mas sim desnortear, aparvalhar, atordoar a ingenuidade do espectador. (LOBATO, 1951, p.61.)

“arte moderna”: eis o escudo, a suprema justificação de qualquer borracheira. (LOBATO, 1951, p. 62.)

Essa opinião, manifestada por Dona Benta, é compartilhada pelo estrategista Péricles e pelo escultor Fídias, fato que lhe impinge maior autoridade.

Assim como a arquitetura, a moda, a pintura e a escultura, também a dança foi alvo de comentários. Desta vez, Pedrinho e Emília presenciam a dança grega nos moldes mais clássicos, encenada pelas ninfas em seu habitat natural. O garoto então observa:

Isto é que é dança! Aqueles moços e moças lá no mundo moderno, que suam nos salões atacadados uns com os outros nas tais valsas e fox-trots deviam vir aprender com as ninfas o que é a verdadeira dança. (LOBATO, 1968, p. 175.)

A palavra “verdadeiro” é constantemente empregada por Lobato para reforçar a ideia de que tudo o que se opõe a ela não é clássico, é grotesco e horrendo, ou seja, é “moderno”.

No final da aventura, Dona Benta é convidada por Péricles e Sófocles para assistir à encenação da tragédia **Alceste**, de Eurípedes, espetáculo belíssimo que provoca a catarse em milhares de pessoas. Entusiasmada, comenta com Sófocles enquanto saem do teatro:

Este drama me fez compreender muita coisa, e sobretudo o que para um povo inteligente significa uma “arte geral”. Uma arte que interesse a todos da cidade, absolutamente a todos... Isto, meu senhor, é o que nos falta no mundo moderno, esta absoluta identidade entre o sentimento do povo e a arte. A arte lá é uma coisa para os eleitos, para as chamadas elites; aqui é para todos sem a menor exceção – para os ricos e pobres. (LOBATO, 1968, p. 238.)

Essa “arte geral” opõe-se, no conceito lobatiano, à “arte moderna”, que não é aceita nem compreendida pela maioria do povo de nossa época, e que, portanto, não expressa sua realidade, não é representativa de seu meio.

Ao mesmo tempo em que diverte seus leitores, Monteiro Lobato, em **O Minotauro**, manifesta indignação em relação aos movimentos modernos na voz da personagem que detém mais autoridade: Dona Benta, a sábia avó do Sítio do Picapau Amarelo. Foi a fórmula que encontrou para aumentar o poder de persuasão desses conceitos comparativos, uma vez que não são impostos, mas apresentados de forma pedagógica: Dona Benta vale-se do procedimento dialógico de Platão e do método peripatético de Aristóteles para não passar por “dona do saber” (como os artistas modernos que, segundo Lobato, se consideram os detentores do bom gosto e do valor estético). Nada mais conveniente, portanto, do que se valer dos conceitos dos clássicos utilizando-os *in loco*. Pode-se lamentar, contudo, o fato de, nesse retorno à Grécia Antiga, o autor não ter dado voz aos artistas modernos, não lhes concedendo o *droit de cité*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, B. V. de. **A literatura infantil**. Visão histórica e crítica. 6. ed. São Paulo: Global Universitária, 1989.

CONTE, A. **Monteiro Lobato: o homem e a obra**. São Paulo: Brasiliense, 1948.

KHÉDE, S. S. (Org.). **Literatura infanto-juvenil: um gênero polêmico**. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R. **Um Brasil para crianças**. 2. ed. São Paulo: Global Universitária, 1986.

_____. **Literatura infantil brasileira. História & histórias**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

MONTEIRO LOBATO, J. B. **O Minotauro**. 16. ed. São Paulo: Brasiliense, 1968. (Coleção Obras Completas de Monteiro Lobato).

_____. **Ideias de Jeca Tatu**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1951. (Coleção Obras Completas de Monteiro Lobato).

LITERATURA INFANTIL: O OBJETO LIVRO COMO PERFORMANCE ESTÉTICA DO CONTADOR

Juliana Silva Loyola

Doutora (PUC-SP)

RESUMO: Este trabalho apresenta algumas reflexões sobre a presença da voz na imagem, recurso composicional marcante na produção literária para crianças hoje que pode configurar um profícuo caminho de investigação sobre uma das singularidades do gênero infantil. Apresenta uma leitura do livro **Sua alteza a Divinha**, de Angela Lago, à luz do pensamento de Paul Zumthor acerca das relações entre voz, escrita e imagem, atentando para a maneira como a autora incorpora os elementos performáticos da cena da contação na composição do objeto livro. O trabalho procura mostrar, por meio da análise da obra, como se articulam no objeto livro voz, escrita e imagem num esforço simulador da presença viva do corpo do contador de histórias.

Palavras-chave: Literatura infantil, tradição oral, contadores de histórias, Angela Lago.

ABSTRACT: This work presents some reflections about the presence of voice in the image. It is an important compositional resource of the literary production to children nowadays that can configure a useful investigation way about one of the singularities of the children's gender. It presents a reading of the book **Sua alteza a Divinha** from Angela Lago. The analysis is based on the thought of Paul Zumthor about the relations among voice, writing and image, emphasizing the way the author incorporates the performance elements in the storytelling scene to compose the book. The work tries to present through the analysis how the voice, writing and image are articulated in the book simulating the alive (body) presence of the storyteller.

Keywords: Children's literature, oral tradition, storytellers, Angela Lago.

Do texto, a voz em performance extrai a obra
(Paul Zumthor)

1. A produção literária para a infância e sua especificidade hoje.

Começamos com uma pergunta, que, parece-nos, cabe numa reflexão sobre o gênero infantil: o que especifica, hoje, o literário para a infância? Esta tem sido uma pergunta frequente, desde o aparecimento da literatura infantil. Gênero que, marcado historicamente pela consolidação do conceito de infância, tem demandado um lugar ao sol no âmbito dos estudos literários, mais ou menos ao estilo FLICTS, personagem que, embora singular na sua condição de cor, vê-se às voltas com os seus semelhantes que teimam em não reconhecê-lo como tal, justamente porque a idéia de um **outro** só pode ser delineada a partir da diferença (esta, não aceita pelas demais cores já canonizadas). Se pudermos pensar nessa obra de Ziraldo¹ do ponto de vista de sua significação metalinguística, temos aí uma bela representação da trajetória da literatura infantil e dos enfrentamentos que ela precisou assumir para se consolidar como forma literária esteticamente válida.

Os primeiros estudos sobre a literatura infantil se ocuparam de apontar sua identificação com materiais destinados à prática pedagógica, e, desse modo, uma questão (mais do que outras) tomou assento: a necessidade de distinguir entre literatura e pedagogia. Essa discussão singularizou por muito tempo os estudos sobre a literatura infantil.

Tomada como razão e fim dessa produção, a criança real ocupou também um lugar importante nos estudos sobre a literatura infantil e em certa medida continua ocupando esse lugar, se bem que de maneira um tanto diferente: menos psicologizada e mais próxima da categoria de leitor, incorporada, portanto, à tessitura da narrativa ou do poema, imagem de infância.

Há muito a produção destinada à infância deixou para trás o “dilema” do início. Não se trata mais de estudar a literatura infantil para entender a infância ou para saber se um livro atende ou não os requisitos necessários a uma determinada faixa etária.

¹ O livro FLICTS, de Ziraldo, foi publicado em 1969, pela Editora Melhoramentos e constituiu um marco na produção literária para crianças no Brasil, por seu caráter inovador, fortemente inspirado no diálogo entre texto verbal e elementos visuais.

Tampouco se quer saber se a função da literatura infantil se alia ou não aos propósitos educativos defendidos por este ou aquele sistema de ensino, ditados, quase sempre, por uma classe que diz saber o que é o Verdadeiro, o Bom, o Belo.

Como nos primeiros tempos da Teoria Literária, a discussão sobre como a literatura (infantil) *deve ser* – perspectiva normativa (de tradição platônica) – dá lugar à discussão sobre o que ela *é* (ou tem sido) – perspectiva descritiva (de tradição aristotélica). Esse rápido exercício intelectual alcança a dimensão crítica e fomenta bases teóricas a partir das quais o estudo da literatura infantil pode se expandir.

Um dos aspectos que nos parece de extrema importância nessa reflexão diz respeito justamente à consideração e à investigação em torno da singularidade desse gênero, algo que pode fortalecer e facilitar o pensamento literário sobre a produção dirigida a crianças. Hoje, essa produção literária constitui um território singular. A simples representação da infância no texto, seja no nível verbal, discursivo, seja no visual já não parece suficiente para especificar ou particularizar o literário infantil, quando muito, caracteriza o livro para crianças. Mas, se é verdade que a produção literária para crianças tem configurado um território singular, paradoxalmente, a singularidade do gênero parece residir no seu caráter múltiplo: múltiplos códigos para compor o objeto artístico; junção de elementos que vão do verbal (discursivo) ao visual. Essa trajetória, por um lado, parece ter-se constituído no caminho de afirmação estética do gênero, e, por outro lado, acabou por definir, necessariamente, outras bases para a consideração dessa produção. Um objeto múltiplo na sua composição exige um olhar interpretativo diversificado, disposto a acolher outros lugares significativos à experiência literária proposta pelo livro. É o caso de produções que convocam outros recursos composicionais além da escrita, ao mesmo tempo em que escapam ao estereótipo do livro cuja ilustração é mero entretenimento para o leitor. Ao que parece, uma parte significativa da produção literária para crianças, principalmente a partir dos anos 80 do século XX, nos coloca diante de uma nova forma literária e de um caminho peculiar de compreensão do fazer poético. Evidentemente, muitos são os caminhos teóricos possíveis para abordar produções com tais características e já são numerosos os trabalhos acadêmicos que consideram a leitura dos elementos visuais, do projeto gráfico, especialmente quando se estabelece o diálogo entre os diferentes códigos, visando, na maioria dos casos, ao leitor infantil.

Nossa reflexão parte de um exercício empírico de leitura que, em certa medida, é desprezioso. Ao mesmo tempo, as questões que estão no fundo dessa reflexão, e que

vêm acompanhando nosso percurso de estudos sobre a literatura infantil, são um tanto mais abrangentes. O presente artigo busca ilustrar uma visada desse percurso, em cujo centro se colocam questões como: em que medida a relação entre elementos visuais e escrita, na composição do livro de literatura infantil, reivindica uma performance oral? Essa atitude criadora, que prima pela convocação de um corpo em ação de contar, singulariza a produção literária para crianças hoje? Ela pode apontar para um retorno às origens da própria literatura (de sua infância), como exercício da palavra em presença de um ouvinte capaz de imaginar?

Tomamos de empréstimo as palavras de Paul Zumthor, a propósito do estudo sobre a presença da voz nos manuscritos medievais, em seu prefácio ao valioso **A letra e a voz**, publicado em 1987, para situar um pouco melhor as nossas considerações:

Minha intenção não é chover no molhado provando a existência de uma oralidade medieval, mas valorizar o fato de que a voz foi então um fator constitutivo de toda obra que, por força de nosso uso corrente, foi denominada 'literária'. Pretendo menos afirmar a importância da oralidade na transmissão, na produção mesma dessas obras do que tentar julgar e medir o que essa oralidade implica (...). (p. 09/10 grifo meu)

É com o auxílio desse estudioso, que tanto se ocupou da voz humana como potencialidade agenciadora de linguagem e performance, que pretendemos expor algumas ideias sobre as relações entre escrita, voz e imagem, tomando-as a propósito da leitura de um livro de literatura infantil de autoria de Angela Lago.

2. Angela Lago – o objeto livro como performance do contador

O artista não dispõe de meios para fazer escutar a voz; mas pelo menos a cita intencionalmente naquele contexto, confiando ao olho a tarefa de sugerir ao ouvido a realidade sonora. Essa transferência de um sentido a outro perde aqui a pura abstração que teria na leitura muda e solitária. (Paul Zumthor- grifo nosso)

É conhecida a obra da grande artista mineira Ângela Lago. Primorosa na composição, vem concretizando um projeto de grande valor estético. Em muitos de seus livros, a memória da infância surge como motivo criador. Também e por causa disso, o resgate da tradição oral é frequente em seu trabalho: a memória de um “contar” ouvido

na infância transforma-se em corpo vivo, materializado pelo livro, que não é apenas um suporte para o registro de uma experiência, mas, ele mesmo, a reatualização dessa experiência, dada agora à responsabilidade do leitor – infantil ou não.

A infância em Ângela Lago não é, portanto, um tema ou um alvo, mas a possibilidade de realização de uma experiência estética, que vale tanto para o autor/criador quanto para o leitor. Para isso, a artista mineira converte o traço infantil em recuperação da vivência da infância, origem das coisas, memória, olhar buscador, oralidade, tradição, mobilidade com que se reveste o próprio texto, fruto de recitação, de (re)contação.

Por tais razões, a obra de Ângela Lago inspira-nos, além da experiência estética que possibilita, a leitura e compreensão de alguns conceitos sistematizados por Paul Zumthor, especialmente no que tange à presença da voz e da performance na materialidade da obra literária, inscrita em livro – um caminho que pode ser significativo para o estudo da literatura infantil.

O grande interesse de Zumthor pela poesia oral levou-o ao encontro da poesia medieval, cujo caráter teatral impõe uma visada interpretativa que vai além da letra escrita, do texto. Movido pela incômoda situação dos estudos literários que tenderam a segregar as expressões artísticas marcadamente orais; preocupado com a abrangência do fenômeno da voz humana e consciente da impossibilidade do texto como única forma de realização da obra, Zumthor indaga: “haverá em poesia, de alguma maneira, uma contradição entre o uso da escritura e as práticas vocais?” (2001, p. 96) Juntamente com **Introdução à poesia oral, A letra e a voz** apresenta os princípios de uma poética da voz, que pretende abarcar os gêneros orais, cujas particularidades antropológicas são, segundo Zumthor: a primazia do ritmo; a subordinação do oratório ao respiratório, da representação à ação, do conceito à atitude, do movimento da ideia ao do corpo.

Quando sistematiza o conceito de performance, a propósito da poesia oral, Paul Zumthor afirma que “as modalidades da performance realçam principalmente o estilo pessoal do intérprete (...) na prática de um mesmo gênero”.(2001, p 220). Em **Introdução à poesia oral**, Zumthor lembra que a performance implica competência: “Além de um saber-fazer e de um saber-dizer, a performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço”. (1997, p. 157) Embora se refira à presença do corpo vivo do contador ou poeta, em ação momentânea e efêmera de contação ou recitação, o medievalista deixa-nos o desafio de perseguir as marcas da performance no texto

literário. Espaço de articulação da voz, o texto poético, segundo Zumthor, jamais poderá prescindir dos índices performáticos.

Em **A letra e a voz**, Zumthor dedica um capítulo ao estudo do binômio unidade/diversidade em que, além de discutir as frágeis distinções entre erudito e popular, reflete também sobre a relação entre escrita e imagem. Sobre essa relação, o estudioso suíço lembra Villon, poeta francês da Idade Média:

aos letrados a escritura, aos iletrados as imagens, com igual veracidade; *intueri* ('decifrar com os olhos e penetrar' o texto) contra *contemplari*, (...), que parece excluir toda situação mediadora. (2001, p. 124)

Paralelamente, Zumthor recupera uma premissa de Alain de Lille, teólogo e poeta francês que viveu no século XII, segundo a qual "A criação inteira nos é como livro e pintura". A partir disso Zumthor afirma:

a escrita tende menos, em sua função primária, a anotar as palavras pronunciadas do que a fundar uma visualidade emblemática; ela lê, sobre a página, o universo. Este – mesmo que a queda de Adão lhe tenha arrebatado essa virtude – havia sido o ideograma traçado por Deus para o homem. O afresco, o capitel narrativo, o vitral, a fachada da igreja são, por isso mesmo, eles também ideogramas potenciais que uma vontade de leitura atualiza. (2001, p. 124)

O que nos parece instigante é o fato de que Zumthor encaminha seu pensamento no sentido de trazer a ilustração como elemento modificador do significado, considerando o contexto em que está inserida _ no caso de Zumthor, os manuscritos medievais. Segundo o autor, a ilustração atua assim em razão das correlações que garante, integrando elementos distintos que assumem dimensões muitas vezes alegóricas pela ação do desenho, da imagem. (2001, p.125) Escrita e imagem convivem, pois, em relação inversa, na qual se constituem, por exceção, uma o par da outra.

Opõem-se menos em virtude de sua significância respectiva do que do tipo de correlação que une seus elementos: de um lado, associação por contigüidade de percepções sensoriais; e, de outro, codificação que implica uma hierarquização de caráter, ao menos tendencialmente, abstrato. A escrita simboliza; a imagem emblematiza; uma confirma a outra, precisamente porque permanece no plano que lhe é próprio." (ZUMTHOR, 2001, p. 126)

É a partir desses pressupostos que Zumthor chega ao que ele denomina de “triângulo da expressão”:

A Idade Média, como outras culturas (tal qual a nossa desde trinta ou cinquenta anos), conheceu uma espécie de triângulo da expressão: a voz aí não se distinguia apenas da escritura, mas uma e outra, e reciprocamente, da imagem. (...) No triângulo da expressão, a imagem tem sua parte ligada com a voz. A imagem também só se comunica na performance. (2001, p. 127)

É nesse particular que a literatura infantil responde, a nosso ver, com pertinência, pois sua natureza múltipla e convergente facilita a realização da performance, não apenas no nível da sua produção, mas também no nível da sua percepção. O conceito formulado por Zumthor, a propósito dos manuscritos medievais, é inspirador quando pensamos numa produção atual que retoma o diálogo entre escrita, voz e imagem na composição de um objeto que, ao que parece, deseja ser mais do que um livro. Em Angela Lago, isso pode ser amplamente demonstrado em várias de suas obras, e magistralmente bem realizado em **Sua alteza a Divinha**.

2.1. “Sua alteza a Divinha”: o livro em performance de contação

Publicado em 1990 pela editora RHJ (Belo Horizonte) o livro ganhou vários prêmios: Prêmio Editoração e Projeto Gráfico (APCA - Associação Paulista de Críticos de Arte); Prêmio O Melhor Livro para Criança (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil - FNLIJ); Lista de *Honra do International Board on Books for Young People - IBBY*.



É bastante conhecida a história da princesa mal-humorada que impunha aos seus pretendentes três adivinhas como condição para que tivessem sua mão em casamento. Vencida pela simplicidade, ingenuidade e (por que não?) esperteza do Louva-a-Deus, Divinha liberta-se da obsessão e do mal humor.

O leitor também fica bem humorado, depois de percorrer com o Louva os caminhos tortuosos que o levaram de sua aldeia até o palácio – caminhos que são construídos com palavras que são meio letras, meio desenhos; desenhos que são um pouco de hoje e um tanto de antigamente.

Como a própria autora anuncia na capa do livro, trata-se de uma história “contada por Angela Lago com a amável colaboração de ilustradores anônimos e antigos”. O diálogo com a tradição oral é a marca indelével desse livro, que tem todo o seu projeto gráfico realizado a partir dos efeitos do microcomputador. O conto é antigo e a autora convoca imagens também antigas para compor o livro, adicionando elementos que aproximam história e ilustrações dos dias atuais. O efeito da impressora matricial é bastante significativo, já que as figuras digitalizadas e recompostas sobre o papel, por meio desse tipo de impressão, resultam da composição de uma infinidade de pontos minúsculos que, reunidos, formam as figuras _ gesto que convoca mais uma vez a ideia da cena coletiva, das inúmeras vezes que essa mesma história já foi contada e de uma nova performance, inserida agora no limiar dos séculos XX e XXI.

A inclusão de uma página em papel vegetal (em que encontramos impressa a figura de um grilo) introduz o leitor, já de pronto, no universo móvel das narrativas orais, que passam de boca em boca, de ouvido a ouvido, de um lugar a outro.

As molduras, que não são fixas e começam a ser construídas logo depois da dedicatória do livro, são sustentadas ora por pássaros, ora pela magia do som de flautas (a exemplo das serpentes enfeitiçadas), ora pelas pessoas que se aglomeram para ouvir a história (ou presenciá-la, como quer sugerir o livro-contador).



São figuras que interferem claramente na composição do texto, como nas performances orais, em que o contador tem como referencial a assembléia de ouvintes _ seu balizador maior para a condução da contação. Em vários momentos a moldura é rompida para a entrada ou saída de algum elemento do texto _ índices claros de que essa

é uma narrativa de tradição oral, uma recitação, e pode assumir um estilo diferente a cada nova performance. A saída e/ou entrada de elementos novos, rompendo a moldura da página em que se encontra a história, atualizam performaticamente o movimento e a empatia que marcam a relação entre contador e ouvintes.

Outro índice dessa inscrição performática é a inclusão de desenhos em lugares em que deveriam estar palavras. O leitor precisa preencher esses espaços, e as opções (as escolhas de palavras) podem variar de leitor para leitor, ficando também claro que ali se mesclam dois universos absolutamente distintos, porém conviventes. Caem por terra as barreiras que separam a escritura e a oralidade, passando ambas a compor um único e complexo mundo, um mundo em que a relação corpórea e intensa entre as vozes dita as normas da convivência democrática e também da intimidade e aconchego sugeridos pelos momentos de contação de histórias. Na ânsia de convocar a voz em performance, a autora delega ao olho a função de ouvir.



Sua alteza a Divinha é mais do que um livro. Traduz uma construção estética em que a performance aparece como elemento constitutivo de uma forma que se converte em resgate vivo de uma cena oral: a autoria é coletiva; o intérprete (nesse caso tanto o que conta como o que lê) é um *performer*. O lugar do corpo do contador é um lugar de memória materializada pelo produto. A conjunção de códigos atua como recurso

narrativo que, ao mesmo tempo, inscreve a cena da contação e possibilita a atualização dessa cena no ato da leitura.

A percepção do leitor é conduzida por um conjunto de elementos composicionais, que levam a experiência da leitura a um cenário múltiplo. Voltamos ao ambiente povoado por muitas vozes, tecido em movência, dado sob performance, não mais do corpo vivo, mas representado e materializado nas figuras, cores, nos traços, tipos gráficos, materiais, sombras, palavras em movimento etc.: gestualidade do corpo em procedimento de performance oral. As imagens inscrevem fortemente a voz, que garante a performance e que contamina a escritura na inversão de letras ou mesmo no movimento destas, diagramadas na página sem linearidade.

Há a presença de um autor implícito que parece ser o resultado de um gesto narrativo que não pode prescindir das muitas vozes que o compõem, e também não pode (e não quer) se libertar da subjetividade.



O projeto editorial/gráfico/plástico/literário do livro de Angela Lago aponta para o retorno a uma autoria coletiva de histórias, própria dos primeiros tempos em que a composição da história, realizada em situação viva de presença dos corpos humanos e, conseqüentemente, da voz, não podia ser atribuída a um único membro do grupo social que se servia dessas narrativas como alimento para a vida diária.

O intérprete (figura diluída na unidade que é o livro) e o leitor atualizam várias vozes de uma só vez. O lugar do corpo do contador é ocupado pelo objeto livro, composto como forma literária dotada de palavra, traço, cor, movimento, luminosidade, textura, timbre. Elementos que sugerem fortemente a presença viva de uma voz em performance oral. Do leitor é exigido um posicionamento duplo: o reconhecimento de que participa de uma cena de contação, ao mesmo tempo em que é, também, e mais uma vez, o contador _ leitor e livro fundem-se, pois, em ato de leitura e de experiência estética.

O livro **Sua alteza a Divinha**, a nosso ver, inscreve claramente essa necessidade da voz poética de se fazer presente como corpo, ainda que submetida à escritura. Na literatura infantil contemporânea, essa voz se liberta da redução imposta pela palavra escrita, transgredindo-a, deformando-a, associando-se a elementos visuais, cuja comunicação, segundo Zumthor, só pode acontecer na performance. Com isso, essa literatura também nos propõe uma relação mais ampla e múltipla com a poesia investida no livro. Mesmo que seja lido por um leitor de cada vez, a experiência proposta pelo livro é a da convivência com uma “comunidade leitora”, cuja presença justifica e torna significativo o ato de contar. Esse gesto realizado *na* e *pela* confluência de diferentes meios, ritualiza de certa forma um retorno às cenas orais de contação de histórias - infância da literatura de imaginação - , hoje, ao que parece, mais afeita ao universo infantil o que pode indicar um traço de especificidade desse gênero.

Referências:

LAGO, Angela. **Sua alteza a Divinha**. Belo Horizonte: RHJ, 1990.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Tradução Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Introdução à poesia oral**. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

A CIRCULAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS ENTRE CRIANÇAS E JOVENS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA¹

Márcia Cabral da Silva
Doutora (UERJ)

RESUMO: Neste artigo, examinam-se modos de apropriação do texto literário entre crianças e jovens na sociedade contemporânea. As obras literárias e os elementos materiais observados à luz do contexto histórico do qual derivaram indicam elementos relevantes, como mudanças e permanências no que diz respeito à materialidade do impresso, além da percepção de um tipo de mercado editorial atento às diversas facetas pelas quais se apresenta o leitor, personagem de grande relevância no enredo da história da leitura.

PALAVRAS-CHAVE: textos literários, crianças, jovens; sociedade contemporânea

ABSTRACT: In this article, it is examined the ways children and youth take into consideration literary texts in the contemporary society. The literary books as well as the material elements are observed at the light of the historical context from which they emerged. It is also observed how the changes and maintenances are regarded in relation to material aspects of the printing. Besides, it is relevant the understanding concerning the printing market, whose focus is often on the reader, a very important character in the history of reading.

KEY-WORDS: literary texts; children; youth; contemporary society

¹ Texto originalmente escrito para ser apresentado como palestra no I Simpósio Nacional de Grupos de Pesquisa em Estudos Literários (SINAGEL), realizado na Faculdade de Letras da Universidade Estadual de Maringá em 2009, e reformulado para fins deste artigo.

Azul: *Tróia*. Eu achei assim bem legal e tal. Agora o livro é diferente, bem diferente. Conta a história de uma maneira bem diferente.

Cinza: É igual a esse *Harry Potter* que está lá em casa! É o que eu tenho, **A Pedra Filosofal**. Gente, estava lendo o livro e não tem nada a ver com o filme! Nada a ver! Ai, eu parei! Parei pela metade.

Vermelho: Primeiro prefiro ler o livro e depois ver o filme, pra (...). Acho que explica detalhes; é bem melhor! Explica melhor o filme (...)²

(...) Era um livro de tamanho bem maior do que o comum dos de estudo, capa dura, marrom. Metia dentro o romance que lia no momento e passava o dia com ele aberto ostensivamente fingindo que preparava lições para o dia seguinte. À noite, enquanto ela conversava com as irmãs, sentadas ao redor da mesa da sala de jantar, lá estava eu, absorta no estudo, pensava ela. De vez em quando, porém reclamava: -Helena, não sei que estudo é esse seu, ouvindo conversa ao mesmo tempo, assim não pode aprender. Não respondia nada, mergulhada que estava na leitura apaixonante, de onde nem um canhão me arrancaria. (CARDOSO, 1974, p. 65-67).³

As práticas de leitura literária exercidas por jovens leitores no contexto contemporâneo da cosmopolita Cidade do Rio de Janeiro e aquelas de interesse da jovem Maria Helena Cardoso na pacata cidade de Diamantina nas primeiras décadas do século XX são emblemáticas das interseções entre Literatura e Sociedade. À luz da metodologia que aproxima esses campos de estudo, é possível refletir sobre formas de circulação dos textos em geral como também das obras designadas como literárias, tendo-se em conta aportes histórico-culturais.

O romance escondido no livro de estudo pela jovem Maria Helena, por exemplo, atesta um tempo e formas de sociabilidade curiosas, cuja protagonista – a leitura ficcional – significava um grande perigo ao exercício da imaginação. Assim, entre páginas furtivas e olhares de reprovação materna, nutria-se o imaginário de uma jovem leitora no início das décadas de 1900.

Não obstante as dificuldades rememoradas pela escritora, a modernização da sociedade e a literatura emergente passariam a emoldurar um cenário renovado. De um lado, a produção técnica se anunciava: nos cinematógrafos em números ainda rarefeitos, nos primeiros flashes da fotografia trazendo claridade às ruas mal iluminadas, na circulação dos primeiros automóveis deslocando os transeuntes para as calçadas. E, na outra extremidade, em meio à cultura letrada, já se podiam

² Grupo focal aplicado em uma escola de Formação de Professores, situada na zona sul da Cidade do Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 2008. Contou com a participação de cinco jovens (três jovens moças e dois jovens rapazes, cursando o 1º e 2º ano do curso médio). Participaram também os bolsistas de IC, que fizeram parte da pesquisa por mim coordenada *A Leitura do Jovem: Concepções e Práticas (2006-2009)*, Rodrigo Moreno, Gisele Isaias, Ana Carolina Veloso, Déborah Areias. Os alunos foram designados por cores, conforme as escolhas feitas por eles.

³ Maria Helena Cardoso nasceu em Diamantina em 1903, fez o curso secundário em Belo Horizonte e, posteriormente, mudou-se para o Rio de Janeiro. Publicou seu primeiro livro, de caráter autobiográfico, **Por onde andou meu coração aos 64 anos**. Cf. LACERDA, Lilian. *Álbum de Leitura*. São Paulo: UNESP, 2005.

observar inovações nas páginas das revistas ilustradas, evoluções tipográficas na impressão de jornais, além de mudanças nos próprios temas fragmentados e veiculados nas páginas dos periódicos e obras ficcionais em circulação.

Para o que nos interessa de perto, convém atentar para as estratégias relativas à produção ficcional, como bem apontou a pesquisadora Flora Süssekind (1987) em ensaio emblemático sobre as transformações técnicas pelas quais se conformam imprensa e literatura no período que se convencionou chamar *modernização do Brasil*. A par dessas inovações técnicas, acompanham-se maneiras de se espreitar o novo cenário pelas frestas da escrita literária. As descrições pintadas por Lima Barreto acerca dos subúrbios da então emergente Cidade do Rio de Janeiro configuram interessante ilustração:

Espinhos e flores

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa cousa em matéria de edificação de cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influi decerto para tal aspecto, mais influíram ainda, porém, ao azares das construções.

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem sementeas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como boulevards e acabam estreitas que nem vielas, dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado. (...).

Marcham assim ao acaso as edificações e conseqüentemente o arruamento. Há casas de todos os gostos e construídas de todas as formas. (BARRETO, 1998, p.59-60)

O narrador detalhista não só esquadrinha as ruas do subúrbio carioca, como espreita as mudanças arquitetônicas a avançar pela cidade. No curso das descrições, traz ainda para o primeiro plano o rol de obras ficcionais que gozavam prestígio à época. Encenadas no enredo de **O triste Fim de Policarpo Quaresma**, permite-nos inferir a um só tempo o tipo de circulação de textos literários entre leitores fictícios e, por derivação, entre os leitores reais. O protagonista, mais conhecido por Major Quaresma, ganha vida nas detalhadas descrições - funcionário metódico da administração militar, um tipo visionário e idealista – e, aspecto importante, era possuidor de uma grande coleção de livros. Podia-se encontrar nas cerca de dez estantes que compunham a sua biblioteca obras de ficção nacionais a se perder de vista, como se pode acompanhar em:

(...) o bento Teixeira, da Prosopopéia; o Gregório de Matos, o Basílio da Gama, o Santa Rita Durão, o José de Alencar (todo), o Macedo, o Gonçalves Dias (todo), além de muito outros. Podia-se afiançar que nem um dos autores nacionais ou nacionalizados de oitenta pra lá faltava nas estantes do major. (BARRETO, 1998, p.13).

A crer nas palavras do narrador, é possível recuperar tanto as obras que compunham as bibliotecas particulares de leitores da camada média da população à época quanto o acervo que indicaria prestígio relativamente aos livros de ficção nacional.

Todavia, a história tem ensinado, por um ângulo que lhe é peculiar, a não se confiar demasiadamente nos elementos da ficção, e o que não dizer das ideias de um inventado narrador? De tal maneira, a metodologia que cruza fontes documentais de natureza histórica e sociológica com fontes literárias tem fornecido resultados fecundos para a reconstituição de práticas de leitura antigas associadas às atuais.⁴

Pesquisas acadêmicas desenvolvidas à luz da metodologia que traça interseções entre Literatura, História e Sociologia privilegiam fontes documentais, de modo a recuperar tais vestígios, como frequência de leitores a bibliotecas; gabinetes de leitura; agremiações literárias; obras arroladas em catálogos antigos ou em anúncios registrados em periódicos; depoimentos e registros de leitores. A possibilidade de mapeamentos de tal natureza pode trazer contribuições para a reconstrução das práticas de leitura que já não existem a par de uma melhor compreensão das obras consideradas literárias e legitimadas pelas diversas instâncias ao longo da consolidação do campo literário, em particular, na visão do leitor, esse aparente desconhecido.

Na tentativa de realizar investigação apoiada na metodologia acima esboçada, desenvolvi a pesquisa *A leitura do Jovem: concepções e práticas* durante três anos, valendo-me de recorte contemporâneo e de metodologia qualitativa, de natureza etnográfica, associada à metodologia histórica e sociológica. A pesquisa foi realizada em duas fases. Na primeira, examinamos práticas e suportes de leitura em uma escola de nível médio de formação de professores, situada na zona sul da Cidade do Rio de Janeiro. Na segunda, investigamos uma escola particular, situada na zona norte da Cidade do Rio de Janeiro. Visamos, do mesmo modo, observar práticas, suportes de leitura, espaços e mediadores próximos aos jovens cursando a etapa entre o 5º ao 9º ano do Ensino Fundamental.

Com vistas a contribuir para as reflexões no âmbito do *I Simpósio Nacional de Grupos de Pesquisa em Estudos Literários* (SINAGEL), selecionei os principais resultados relacionados à leitura literária por parte dos jovens. Além da epígrafe mencionada no início do texto e extraída do

⁴ Projetos como *Memória de Leitura* (coordenado pelas professoras Marisa Lajolo e Márcia Abreu), *A Formação do Leitor Literário* (coordenado pela professora Mirian Zappone), *Leitura para meninas e moças nas coleções da Livraria José Olympio Editora (1930-1950)* (coordenado por mim atualmente) são alguns exemplos de projetos baseados na mencionada metodologia.

grupo focal realizado na escola pública de formação de professores, destaco um trecho emblemático, colhido em meio aos relatos do grupo focal realizado na escola particular pesquisada.⁵

Escola pública (Ensino Médio; formação de professores)

Azul: *Tróia*. Eu achei assim bem legal e tal. Agora o livro é diferente, bem diferente. Conta a história de uma maneira bem diferente.

Cinza: É igual a esse *Harry Potter* que está lá em casa! É o que eu tenho, *A Pedra Filosofal*. Gente, estava lendo o livro e não tem nada a ver com o filme! Nada a ver! Ai, eu parei! Parei pela metade.

Vermelho: Primeiro prefiro ler o livro e depois ver o filme, pra (...). Acho que explica detalhes; é bem melhor! Explica melhor o filme (...)

Escola particular (Ensino Fundamental 5º ao 9º anos)

Menina 2: Eu gosto muito de comprar livros que eu já vi o filme. Vi que quando o filme é bom o livro também é bom. Porque o filme só existe por causa do livro. Então, eu comprei *Crepúsculo*, aí eu adorei, aí, eu li *Lua Nova*, *Eclipse*, e tô esperando lançar o *Amanhecer*. Vai lançar dia 27. Mas, eu também gosto de livros mais finos, quando eles não interessam tanto, porque eles são rápidos de acabar, sabe. E aí, às vezes, a gente até gosta da história no final.

Menino 1: Às vezes, irrita ficar lendo durante quatro meses a mesma história.

Moderador: E, então, o que é que vocês usam pra escolher um livro quando vão à livraria. Como é que vocês escolhem um livro?

Menina 2: É... na verdade, eu não posso falar que não é verdade que a gente sempre olha pro título. Se for um título chato, tipo os livros que a minha mãe lê. Tipo, *Quando Nietzsche chorou*, *Anatomia do corpo humano* um livro que tem umas três mil páginas. Eu enjoa.

Risos.

Os trechos destacados são exemplares de modos contemporâneos de se movimentar em meios aos acervos. Literatura com muita aventura, histórias adaptadas para o cinema, livros organizados em coleções e, não se pode esquecer, editores atentos ao ritmo de uma economia de mercado sempre ávida por uma nova aventura a ser lançada.

De tempos em tempos, as transformações históricas parecem inaugurar um novo ritmo para as produções culturais e para as formas de sociabilidade em relação ao impresso. As mudanças em curso no início do século XX encenadas nas páginas de **O Triste Fim de Policarpo Quaresma**, como observadas, parecem-nos hoje irrelevantes, tão acostumados com o cinema falado, com as ruas simetricamente pavimentadas, com o ritmo frenético dos automóveis de última geração.

⁵ O segundo grupo focal foi realizado no espaço da biblioteca da escola. Além dos pesquisadores já mencionados, tomaram parte três meninas e dois meninos cursando a 8ª e 9ª séries. O grupo focal durou cerca de 1 hora.

A pesquisa ancorada em viés histórico-cultural, todavia, nos faz lembrar com frequência de que as mudanças relativas às práticas culturais incorporam continuidades e rupturas; pertencas sexuais, territoriais, geracionais. Haveria, por assim dizer, uma preocupação antes de tudo em compreender práticas e usos a partir de deslocamentos, conforme os diferentes níveis culturais dos grupos sociais considerados. As experiências de leitura dos jovens aqui observadas, por exemplo, já evidenciam algumas pistas para se entender dimensões tais como a apropriação de práticas de leitura inusitadas, modos originais de se comportar frente ao impresso, a composição de acervos que reúnem grande número de obras estrangeiras, relações entre literatura, cinema e jogos eletrônicos.

Verificam-se, portanto, redes de sociabilidade inaugurais que envolvem a um só tempo produção, circulação e recepção dos textos literários. Essas redes precisam ser lidas por meio de uma chave para além da perspectiva canônica, sob pena de se estabelecer total desencontro entre aquilo que se propaga sobre leitura e as práticas de leitura de fato realizadas entre os distintos grupos sociais.

De tal modo, não é de se estranhar, de um lado, a identificação na amostragem colhida de práticas de leitura diversas daquela que conhecera Maria Helena Cardoso, ao esconder o romance do campo de percepção e olhar de censura da mãe. Contemporaneamente, na designada *sociedade da informação*, lê-se de forma fragmentada, interrompe-se a leitura, observam-se impressos, que circulam por entre as diversas gerações, tal como **Crepúsculo**, **Eclipse**, **Lua Nova**, **Amanhecer**, de escolha do jovem; **Quando Nietzsche Chorou** ou **Anatomia do Corpo Humano**, de preferência da mãe leitora. De outro lado, constata-se a circulação de acervo bastante original, se comparado àquele reunido pelo nacionalista major Quaresma, mais interessado em preservar as obras de caráter nacionalista do que se movimentar em horizontes estrangeiros, como se pode constatar em tempos de globalização.

Observe-se, com mais detalhe, o acervo de que nos falam os jovens cariocas: a série **Harry Potter**, escrita pela inglesa J.K.Rowling, editada no Brasil pela Rocco, e que já se encontra no sétimo título. E, a crer nas listas das obras mais lidas que circulam na imprensa, encontra-se no topo e vendeu milhões de exemplares no mundo; **Crepúsculo**, **Eclipse**, **Lua Nova**, **Amanhecer**, outra série editada pela Intrínseca, que já se encontra no quarto título.

Ainda segundo os jovens leitores, há sempre uma relação bem próxima na apreciação entre o que se leu no livro e o que se experimentou pela contemplação do filme: “Vi que quando o filme é bom o livro também é bom. Porque o filme só existe por causa do livro” (Jovem da Escola

Particular). Quando acessamos os sites das editoras responsáveis pelos lançamentos, logo aparece uma malha multimídia, envolvendo jogos eletrônicos, filmes lançados ou prestes a serem lançados, blogs, comunidades virtuais, elementos novos e muito curiosos de serem observados. Por essas razões, não me parece a melhor estratégia ligada à política de leitura desconsiderar as recentes redes que fazem circular em um mesmo nível obra de ficção, filmes e jogos eletrônicos.

Diante da associação entre literatura e outras mídias, conviria pensar na ampliação do conceito de literatura para além das obras canônicas há décadas prescritas pelos professores, que costumam fazer parte do acervo das escolas, e, para as quais, muitos jovens “torcem o nariz”. O leitor, se não a última voz a legitimar a leitura literária mais envolvente, deveria ao menos ser o primeiro a ser ouvido em matéria de sedução no que diz respeito ao material ficcional, pois, segundo a severa crítica dos jovens leitores, aprendemos que:

Cinza: É igual a esse *Harry Potter* que está lá em casa! É o que eu tenho, *A Pedra Filosofal*. Gente, estava lendo o livro e não tem nada a ver com o filme! Nada a ver! Ai, eu parei! Parei pela metade.

Vermelho: Primeiro prefiro ler o livro e depois ver o filme, pra (...). Acho que explica detalhes; é bem melhor! Explica melhor o filme (...)

Se a leitura do livro é a que vem primeiro e afiança, por vários ângulos, o que se acompanha na tela, talvez a escola e os mediadores, professores, bibliotecários, pudessem ampliar um pouco mais essas associações entre literatura e as recentes mídias. Quem sabe assim o leitor, que reclama da distância entre o conteúdo da obra no suporte impresso e aquele veiculado nas telas do cinema ou vídeo, encontrasse razões para seguir adiante na leitura. Outra hipótese a ser considerada. Quem sabe se, conhecedores dos segredos em ambos os suportes, o leitor não descobrisse ânimo para uma leitura sem interrupções, à maneira da leitura que Maria Helena Cardoso realizava no início do século, passando o dia com o livro ao seu lado: “Não respondia nada, mergulhada que estava na leitura apaixonante, de onde nem um canhão me arrancaria”.

Chamam a atenção do mesmo modo as estratégias editoriais por trás dos sucessos de venda. Se o esquema das séries indicadas como as preferidas pelos jovens leitores não são absolutamente originais na história editorial, aprimoram-se estratégias de mercado. Tais estratégias não os deixam esquecer de que logo precisam adquirir um novo título da série, com promessas de instigantes aventuras encenadas pelos já tão conhecidos heróis. Isabelle e o charmoso vampiro, Edward, descrito nas páginas de **Crepúsculo** (2008) pela bem-sucedida escritora americana Stephenie Meyer e **Harry Potter** e sua saga, aventuras que transcorrem, em grande parte, na escola de magia e

bruxaria, idealizadas pela outra bem-sucedida escritora inglesa J.K. Rowling, por exemplo, são emblemas de protocolos de leitura (CHARTIER, 2000) que, desde a invenção de Gutenberg, no século XV, imprimem diferenciados ritmos à leitura.

Nas sociedades contemporâneas, esses ritmos desenvolvem-se por meio de requintes antes inimagináveis. Observem-se o clima de suspense e a expectativa relatados pelos jovens leitores, com muita disposição para a leitura intensiva de obras, contendo um sem-número de páginas:

Menino 1: E a Clara, ela fica o dia inteiro, a cada segundo livre que ela acha ela tá lendo um livro, até entre uma aula e outra. A gente chega assim: Clara, e ela manda a gente sair, é como se ela estivesse ali dentro da história. Mesmo quando a aula começou e a gente cutuca ela. Ela diz: sai, sai daqui.

(Risos)

Menina 1: A Bia conseguiu ler **Crepúsculo** em dois ou três dias.

Menino 1: Que horror!

A alquimia entre leitor e aspectos físicos da obra também não é um fenômeno recente. Faz parte de uma longa tradição na História da Leitura a associação que mantém autor, obra e leitor unidos pelas convenções materiais do impresso, arquitetadas, em grande parte, pelo editor, elemento do sistema literário o mais atento às demandas do mercado.

A estratégia de sedução do leitor pelo mecanismo de organização das obras em séries e em coleções tem sido estudada por diferentes perspectivas que tomam o livro e a leitura como objetos de investigação ao longo da história.

Conforme pesquisas no campo editorial (HALLEWELL, 1985; OLIVERO, 1999), as séries e as coleções visam a um público específico e, em função desse público, são pensados protocolos inscritos nos livros, como as imagens impressas nas capas, os prefácios, os títulos, os tipos de letras, de um lado. De outro, o conteúdo da obra, a temática, os personagens que se repetem de um título a outro, como no caso das obras de ficção, a escolha de nomes legitimados no campo para compor o conselho editorial das coleções ou mesmo coordená-la. Educadores, como Arnaldo Oliveira Barreto e Manoel Bergström Lourenço Filho, por exemplo, foram convidados a dirigir diferentes coleções que a Editora Melhoramentos viria a publicar ao longo das primeiras décadas do século XX, dedicadas à ficção para crianças, manuais escolares e textos sobre Educação (SOARES, 2009). Ainda no que diz respeito a políticas editoriais voltadas ao investimento em coleções para o público examinado, merecem destaque as estratégias desenvolvidas por parte da Companhia Editora Nacional no mesmo período (TOLEDO, 2009).

Em meio a representações de leitor e de leitura, os elementos mencionados emergem também de modo contundente das falas dos jovens entrevistados. De tal maneira, observa-se, dentre outros aspectos, que o jovem leitor atual conquistou livre arbítrio em relação à posse dos livros, além de se sentir profundamente seduzido pela organização dos livros em séries:

Moderador: E você se considera um leitor? (se dirigindo ao menino 2)

Menino 2: Mais ou menos. Depende. Bom, eu não gosto de ler muito; eu leio um livro e se alguém me der um livro eu começo a ler e leio. E eu não ligo muito. Mas se o livro não me acrescenta em nada eu não leio. Depende muito do conteúdo. Se ele tiver alguma coisa que me acrescenta, aí tudo bem. Mas eu gosto de ler por prazer também, por exemplo, **uma série de livros**. Eu li esse livro aqui *Sortilégio e a Dama da Magia* e ainda tem um terceiro.

Menina 3: O que é sortilégio?

Menino 2: É um livro.

Menina 3: Não. Mas o que significa?

Menino 2: Ah, fala aí. Eu quero falar da história. Aí, tipo, o livro é pequenininho e acho que o terceiro também. E eu não quero terminar de ler hoje. Porque eu não gosto que uma série acabe, e se eu tivesse mais tempo eu ficaria um dia pra ler uma série inteira de três livros.

Os debates sobre mudanças relativas à produção, à circulação e à recepção do impresso, da leitura e da leitura literária na *sociedade do conhecimento* ou *sociedade da informação*, como a denominam os sociólogos e os historiadores,⁶ devem se acirrar consideravelmente, dadas as inovações tecnológicas que surgem a cada dia. Todavia, merece destaque a categoria, que parece transitar com absoluta desenvoltura entre maneiras antigas e recentes de se lidar com o impresso. O leitor, esse aparente desconhecido, talvez seja o personagem que deixe mais pistas pelos caminhos da história da leitura, se bem observadas.

⁶ Conferir, dentre a vasta produção a respeito deste tema, por exemplo, BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003 e também LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos**. São Paulo: Ática, 2009.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARRETO, Lima. **O triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Record, 1998.

BURKE, Peter. **Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

CARDOSO, Maria Helena. **Por onde andou meu coração**. São Paulo: Record, 2007.

CHARTIER, Roger. **Práticas da Leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: T. A. Queiroz: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

LACERDA, Lílian. **Álbum de Leitura**. São Paulo: Unesp, 2005.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos**. São Paulo: Ática, 2009.

MEYER, Stephenie. **Crepúsculo**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2008.

OLIVERO, Isabelle. *L' invention de la collection*. Paris. L'IMEC; Maison des Sciences de L'Homme, 1999.

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a câmara secreta**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a pedra filosofal**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000

ROWLING, J.K. **Harry Potter e o cálice de fogo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001

ROWLING, J.K. **Harry Potter e o prisioneiro de Azkaban**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002

ROWLING, J.K. **Harry Potter e a ordem da Fenix**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003

ROWLING, J.K. **Harry Potter e o enigma do príncipe**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005

ROWLING, J.K. **Harry Potter e as relíquias da morte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007

SILVA, Márcia Cabral da. **A leitura do jovem: concepções e práticas (2006-2009)**. Projeto de pesquisa. Rio de Janeiro, 2006.

SOARES, Gabriela Pellegrino. *Os irmãos Weiszflog em busca dos mercados escolares: identidade das edições Melhoramentos dos primórdios aos anos 70*. In: **Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial**. São Paulo: Edusp, 2009. v.1

SÜSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras. Literatura, técnica e modernização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TOLEDO, Maria Rita de Almeida. A Companhia Editora Nacional e a política de editar coleções (1925 – 1980): entre a formação do leitor e o mercado de livros. In: **Anais do II Seminário Brasileiro Livro e História Editorial**. São Paulo: Edusp, 2009. v.1.

NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA: O PAPEL DO LEITOR E DO NARRADOR NO ROMANCE PEDRO PEDRA, DE GUSTAVO BERNARDO

Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira

Doutora (FEMA/UNESP)

RESUMO: Objetiva-se apresentar uma possibilidade de leitura da obra juvenil **Pedro Pedra**, de Gustavo Bernardo, na qual se considera o papel do leitor e do narrador. Para a consecução desse objetivo, pretende-se refletir, a partir das contribuições da estética da recepção, acerca do que propicia o prazer na leitura e quais elementos determinam o papel do leitor implícito e as disposições do narrador. Constrói-se, neste texto, a hipótese de que a estratégia do escritor de apresentar sua narrativa sob a forma de um romance de formação permite ao jovem leitor, também em fase de definição de sua personalidade, identificação com a temática.

PALAVRAS-CHAVE: estética da recepção, literatura juvenil, leitor, narrador.

ABSTRACT: It aims to provide an opportunity to read the piece directed to the young **Pedro Pedra**, of Gustavo Bernardo, which considers the role of the reader and narrator. To achieve this goal, we intend to reflect, from the contributions of reception aesthetics, about what provides the pleasure in reading and what factors determine the role of implied reader and the provisions of the narrator. It builds up in this text, the hypothesis that the strategy of the writer to present his narrative in the form of a novel training allows the young reader, also in the definition phase of his personality, identification with the subject.

KEYWORDS: aesthetics of reception, juvenile literature, reader, narrator.

Introdução

A obra de Gustavo Bernardo Galvão Krause, **Pedro Pedra**, insere-se no gênero romanesco de produção pós-moderna, mais especificamente, no de metaficção. Justifica-se a classificação da obra como pós-moderna, pois ela ultrapassa as fronteiras da teoria e da prática, envolvendo uma na outra e uma pela outra, sendo a história o cenário dessa problematização. Trata-se, então, de uma obra que apresenta uma narrativa autoconsciente, contextualizada na década de 1960, que exige tanto o distanciamento quanto o envolvimento do leitor.

Para a consecução do objetivo de se apresentar uma possibilidade de leitura do **Pedro Pedra**, opta-se pela concepção, conforme Regina Zilberman (1984, p.133-4), de que uma obra, por ser uma unidade concomitantemente composicional e dialógica, é portadora de um fenômeno literário que, independentemente da sociedade que o produz ou o reflete, circula do plano ficcional ao ideológico a partir de sua estrutura. Para tanto, busca-se compreender como se organizam os discursos na narrativa. Principalmente, o do narrador, pois este é capaz de exercer um poder sobre a atuação da personagem e das disposições do leitor implícito. Esse fato revela o trânsito do âmbito ficcional ao social – da personagem ao leitor implícito –, que, embora seja uma projeção do texto, ocupa um lugar que vem a ser preenchido por um indivíduo real, no caso, o jovem.

O tema central do livro é a autodescoberta. O protagonista vive uma fase de transição, passando de indivíduo egocêntrico, retraído, aprisionado em suas angústias e pensamentos, a indivíduo sociável que, ao se descobrir capaz de verbalizar o que sente e pensa, ainda, ser correspondido por uma bela garota, liberta-se. A abordagem desse tema revela a solidão de jovens pertencentes a classes prestigiadas que vivem em grandes centros urbanos, protegidos pela família e sem amigos.

A narrativa é apresentada em três atos, correspondentes a três fases de seu protagonista: infância, adolescência, aos 15 anos, e juventude, aos 18. Cada ato é, por sua vez, introduzido por um poema intertextual que explora o recurso da paronomásia, da rima e da aliteração, com o objetivo de construir, retomando provérbios, poemas e textos narrativos diversos, um jogo sonoro e semântico, com os vocábulos *Pedro* e *pedra*. Assim, na primeira parte, utilizando-se do recurso da cultura de massa, o autor realiza, com o emprego do imperativo do verbo *começar*, a apropriação do tom eufórico de um apresentador de espetáculo para dar início ao relato:

Pedra.
Pedro que me quero pedra.
A História que insiste e resiste.

Navegar é preciso, viver não é preciso.
Insistir é preciso, viver não é preciso.
Resistir é preciso,
viver!

Essa história vem de insistir comigo.
[...]

Existe, adolescente.
Pedro, de sobrenome Pedra.
Pedro Pedra.
Começa. (BERNARDO, 2005, p.7).

A segunda parte apresenta os mesmos recursos, contudo, para dar prosseguimento ao processo narrativo, o autor utiliza o verbo *continuar*: “Assim Pedro, sobrenome de pedra./Assim vem, e continua.” (BERNARDO, 2005, p.41). Na terceira parte, o escritor revela a circularidade de seu texto, justificando a divisão em três atos, como em três tentativas:

Resistir à repressão, à censura e à rejeição.
Insistir com os seus, contigo mesmo e comigo.
Insistir ao menos três vezes.
Uma para deus, uma para o diabo,
A terceira para você. [...] (BERNARDO, 2005, p.77).

Desse modo, Gustavo Bernardo antecipa as deduções a que Pedro chegou em relação ao futuro: é preciso insistir e resistir. A intertextualidade, presente nas epígrafes e na narrativa, estabelece uma comunicação com o leitor, substituindo o relacionamento entre autor e texto, pelo entre leitor e o texto, situando o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso (HUTCHEON, 1991, p.166).

Cada um dos três atos possui um título que, como divisória, introduz cinco capítulos. Desse modo, o primeiro ato, intitulado *Primeira vez*, possui títulos que conotam o imobilismo do protagonista: *Na Igreja, No Espelho, No Portão, Na Cama, Na Pedra*. O segundo, *Segunda vez*, apresenta títulos que remetem a um início tímido de movimento, a uma tentativa de romper com a imobilidade: *Na Igreja, Sem Espelho, No Portão, Sem Cama, Pedra*. E o terceiro, *Terceira vez*, conota a (re)definição de termos e, por consequência, de valores, pelo protagonista: *Igreja, Espelho, Portão, Cama, Pedro*. Assim, pelos títulos que compõem as partes da obra, pode-se deduzir o encaminhando do herói; libertar-se do imobilismo e das pressões sociais que o oprimem como sob o peso de pedras, para tornar-se, enfim, um ser humano livre e sociável.

Para Chevalier e Gheerbrant, o número três marca o limite entre o favorável e o desfavorável (1999, p.900). Justifica-se, então, que o terceiro ato corresponda à última vez, em que Pedro se depara com espaços fechados, figurados na narrativa como “portões”, pois estes, pelo poder de

imobilizá-lo, são desfavoráveis à ação. A epígrafe da terceira parte reforça esse aspecto de sucesso advindo da terceira tentativa.

O Protagonista

O pequeno Pedro cresce em um ambiente familiar desprovido de diálogo, longe das brincadeiras de rua, ora trancado por trás do portão da casa da avó, ora no apartamento em que vive com os pais, no oitavo andar. A única liberdade que possui está em sua capacidade de imaginar aventuras. Mesmo os domingos em família são marcados pelo individualismo, isolamento do sujeito e ausência de diálogo. Essa ausência é manifesta pelo narrador:

Estamos na casa do Pedro. A família volta a casa, depois da missa matinal. Caras fechadas. Cadê a alegria de domingo? Os papos de domingo, onde? A mãe começa a arrumar a casa, a louça, as roupas, o chão. Vai andando, zum-zum-zum, arruma que arruma [...](BERNARDO, 2005, p.15).

O pai isola-se na leitura do jornal, demonstrando indiferença ao trabalho doméstico que a mulher realiza. Já Pedro tranca-se no banheiro e busca no espelho, no reflexo externo de si mesmo, potencialidades internas que o convençam emocionalmente do papel social que esperam que ele represente:

Meus primeiros fios de barba. Tô ficando homem. [...]. Todo homem é seguro de si. Sabe o que faz, sabe o que fala, sabe quando faz e quando fala. Um homem é assim. Você é homem, tá entendendo? Tô. Olha a homenzice. Olha a força, o muque. Preciso malhar mais umas ginásticas, correr, tal e coisa, mas já sou forte. Né? É. Mas precisa mais, rapaz. (BERNARDO, 2005, p.17).

O Pedro adolescente não consegue verbalizar suas angústias e emoções, nem dialogar com sua família, sua vida é monótona e a descoberta da sexualidade revela a própria solidão em que vive. Sempre em espaços fechados, limita-se a ir à escola, à biblioteca ou ficar em casa, assistindo à televisão e devorando inúmeras latas de bolacha. Apesar disso, anseia ser magro, mas não tem incentivo para a prática de esportes. Sua justificativa incide sobre a falta de amigos. Pedro sonha em ter colegas de escola com os quais possa se reunir para jogar bola, tocar violão e conversar.

O jovem Pedro, de dezoito anos, busca libertar-se do imobilismo, para tanto, frequenta a solidão e a impessoalização da academia, e as aulas da autoescola. Embora desajeitado, anseia encontrar uma namorada com a qual possa dialogar e compartilhar descobertas. Com muito esforço,

consegue manifestar na escola suas opiniões. Esta conquista o capacita para outra, ser correspondido por uma bela garota.

A temática nos capítulos é a mesma, um jovem que não possui um convívio social, porque é cerceado pela família. Além disso, embora seja bom leitor, inteligente, imaginativo e crítico, suas relações em âmbito escolar não se aprofundam. Isso se deve à introspecção do protagonista, na infância, e ao pensamento divergente na adolescência.

Na obra, a eleição do nome da personagem central expressa a dialogia entre ficção, religião e poesia. Assim, Pedro, embora seja criação do autor, tem como referente um par paradoxal: uma figura bíblica que remete à fortaleza, pois representa a sustentação de uma Igreja; e outra que conota fragilidade, pois remete ao poema *No meio do caminho*, de Drummond, em que se nota um “eu lírico” oprimido diante dos obstáculos sociais.

O autor, pelo processo criativo, oferece para o leitor uma história nascida da junção de textos-signos que vão se afirmando, por meio de renovada tensão entre si, como produto de uma relação e de um processo. Dessa forma, o enredo, pela dialogia, abarca seus referentes para além da diegese, fundindo assim textos diversos pertencentes às produções literárias e religiosas. Nesse processo, interpenetra, em sua problematização, questões contemporâneas a questões próprias ao contexto da obra.

O discurso de Pedro, na infância e adolescência, é caracterizado pela elipse, pois ele não manifesta verbalmente o que afirma por meio de suas ações. Pode-se observar isso na cena do velório de sua avó, em que, embora o pai o indague sobre o porquê de seu choro compulsivo, ele não responde, cabendo à mãe a interpretação dessa reação: “[...] ele está sentindo a morte da avó. [...]. Era muito apegado a ela, coitado, vivia na sua casa desde pequeno. [...], ele gostava muito dessa avó.” (BERNARDO, 2005, p.60). Pedro encontrava na avó manifestações de carinho. Com sua perda, a angústia dele recai na reflexão acerca da ausência: “Quem vai coçar as minhas costas agora?” (BERNARDO, 2005, p.61).

Desse modo, o discurso de Pedro, permeado pelo silêncio, pelo egocentrismo, é figurado no texto pelo ato de se fixar em seus próprios pés. Justifica-se, assim, que a capa represente uma estátua do protagonista em atitude reflexiva; sentado sobre uma pedra, voltado para seu interior. Somente seus pés são representados como os de um ser humano, pois calçados com um par de tênis. Assim, a capa conduz o leitor à reflexão acerca da representação em duas manifestações: imagética e verbal. Pela leitura, o leitor reflete sobre existências ficcionais e sua relação com o mundo

concreto. A capa, pela representação da imobilidade, é coerente com o discurso de Pedro, que se define pelo silêncio.

O narrador

A narração, em terceira pessoa, realiza a contenção do drama de Pedro, pois instaura o efeito humorístico no texto. Por meio dela, o narrador confessa que não pode adentrar os meandros psicológicos do protagonista. Esse narrador adulto configura-se, como as outras personagens adultas que cercam o protagonista, alheias ao que ele sente ou pensa. Pode-se observar isso na cena em que o menino Pedro está sonhando, em que o narrador afirma que talvez seja com um cachorro-quente gigante e um balde de milk-shake: “No sonho tudo se pode... Ou com uma fazenda, com cavalos, [...] Pedro cavalgando parece um bom sonho. Ou, [...]: primeiro lugar no vestibular. Falta um pouco, mas hoje em dia esse negócio é uma guerra.” (BERNARDO, 2005, p.30). Na cena, Pedro sonha com uma mulher que quer trancá-lo em um imenso cofre, conotando, assim, suas angústias em relação ao aprisionamento social de que é vítima.

A obra adota, então, uma estratégia antitética entre discursos. Dessa forma, o relato do narrador revela seus equívocos de julgamento, ainda suas confusões ao se distanciar de Pedro e perdê-lo de vista:

Gostaria de saber quem foi o engraçadinho que botou o título deste capítulo de ‘Na Igreja’. Estou há semanas procurando o Pedro em tudo quanto é igreja da cidade! Fui em todas [...]! Não achei. E agora o vejo, saindo daquele edifício enorme todo de mármore, sério e cheio de olheiras. [...]. Eu sou é besta. Também, agora não largo mais do pé dele. Vou atrás que nem cachorrinho. Depois dou um jeito de pegar o engraçadinho que me enganou. Faço virar picadinho do engraçadinho! Ora, se não faço. (BERNARDO, 2005, p.50).

Suas observações são cômicas, pois resultantes de seu voyeurismo, representado pelo ato de espiar por cima de biombos e pelos buracos das fechaduras. O leitor tanto se identifica com esse narrador atrevido que lhe revela segredos, quanto se diverte com o jogo lúdico que o autor, “enganando o narrador”, lhe apresenta. O discurso do narrador, por sua vez, é atraente para o leitor, pois se configura sob a forma de um diálogo. Pela leitura, o leitor sente-se superior ao narrador, pois diferentemente dele tem acesso aos complexos pensamentos de Pedro, apresentados com destaque gráfico, em fonte menor que a do texto e entre aspas:

O que pensa Pedro? Será que se tocou? Se eu pudesse entrar na sua cabeça...

Meu nome vem de pedra. Meu nome vem de santo. O santo que foi a primeira pedra. Vou virar santo? Me chamam Pedro... Eu posso, eu quero ser um pedro? Não sei direito o que eu quero, só sei que eu quero muito. Mas eu sou Pedro. Então. Tenho de ser mesmo. [...] (BERNARDO, 2005, p.11).

A apresentação na obra dos pensamentos do protagonista, em suas três fases da vida, avulta verossímil no texto, conotando o reconhecimento das potencialidades criativas e críticas do jovem, ainda de seus sofrimentos, angústias e solidão.

As disposições discursivas do narrador e do protagonista revelam que o autor se afasta do discurso unívoco e controlador. Desse modo, a narrativa não se fecha como a representação de uma única consciência, cada personagem possui um ponto de vista, inclusive o narrador. A enunciação do narrador favorece ao leitor a revisão de conceitos prévios e amplia seu horizonte de expectativa em relação ao papel dessa personagem, muitas vezes, concebida como controladora do universo diegético e detentora da verdade. Aliás, nesse texto, a verdade jamais é absoluta, nem definitiva, por isso o mundo é descrito com certo grau de incerteza. Assim como não existem verdades, os acertos não são absolutos, pois os erros podem levar à aprendizagem, bem como o quebrar de regras e normas. Há uma crítica, portanto, a um modelo moral único. Pode-se notar, então, que esse texto configura-se como produto cultural útil sem ser utilitário.

Na narrativa, o problema tratado é visto por várias consciências, de uma forma plural, permitindo ao leitor um contato com modos diferentes de percepção da realidade. Dessa forma, a enunciação no relato revela uma atitude mais democrática do autor, no que concerne à sua relação com o narrado e, em decorrência, com o leitor.

A opção do autor pela manutenção de uma estrutura comunicativa permite que seu texto resulte emancipatório, pois incentiva a criatividade e o posicionamento crítico, convocando o leitor a uma tomada de posição face ao que lhe é apresentado; enfatiza a necessidade do saber como um meio de cada um se impor no mundo; e amplia a imaginação. O valor emancipatório desse texto também advém do fato de apresentar de forma simbólica e essencial os principais desejos e tensões dos jovens em estágio de desenvolvimento e formação da identidade. O autor, ao desautorizar o discurso adultocêntrico do narrador, revelando-o equivocado em relação aos sentimentos e pensamentos do protagonista, constrói sua obra desvinculada do pedagógico, filiada aos anseios dos jovens.

Pela análise da narrativa, pode-se observar que ela apresenta função social, além da estética. A social aparece em sua crítica às formas de vida da sociedade, inclusive, no âmbito familiar. Desse modo, a ficção apresenta-se como instrumento de desqualificação dessa sociedade, representada como desprovida de diálogo, respeito pelo próximo, cooperação e posicionamento crítico. A negatividade descrita no comportamento desses indivíduos conota a negação das exterioridades e a valorização do *ser interior*. Dessa forma, a narrativa atua como alegoria do resgate das potencialidades do ser humano, justamente por isso é atraente para o leitor contemporâneo preso a uma realidade em que os indivíduos se definem pelo poder de compra, pelas exterioridades.

De acordo com Cyana Leahy-Dios (2000, p.27), um dos benefícios potenciais da literatura é a ampliação do sentido das múltiplas possibilidades de vida no leitor. Ela lhe dá uma chance de “viver” dilemas morais. Nesse sentido, o contato com esse romance permite ao leitor a ampliação de sua visão de mundo, pois ele vê a realidade sob novos prismas, refaz o “real”. Isto porque, há no texto tanto uma ambivalência intertextual interna, quanto de discursos discordantes, no caso, do narrador e do protagonista. Esse jogo discursivo proporciona prazer ao leitor, pois o convoca à reflexão acerca de julgamentos dos adultos, demonstrando que estes se equivocam, mesmo quando ocupam o estatuto de narrador de um relato.

Dessa forma, a obra permite, por meio da multiplicidade de vozes e de leituras, a substituição de uma verdade única pelo diálogo de “verdades textuais”, contextuais e históricas. Assim, o leitor reconsidera, por meio do diálogo com textos diversos de diferentes autores e da polifonia o conceito de “verdade”.

O atraente na obra

A obra explora recursos expressivos no tratamento dado ao tema e este é relevante para a formação humana. Esses recursos aparecem tanto no plano sonoro quanto no lirismo das reflexões de Pedro. A abordagem do tema é dinâmica, consistente, pois escapa de simplificações nas representações. Pode-se deduzir que a preocupação estética centra-se na manutenção da coerência antitética entre os discursos do narrador e do protagonista, e no emprego da linguagem. Assim, a obra propicia uma experiência significativa quanto aos usos literários da língua e à configuração discursiva.

O livro dialoga com contextos culturais do jovem leitor. Seu jogo discursivo propicia o questionamento ao leitor que observa a solidão do personagem incompreendido até pelo narrador de sua própria história. Dessa forma, pela abordagem da temática voltada para o conflito existencial e a

busca de identidade, ainda de autoaceitação, ela contribui para o desenvolvimento da percepção de mundo, para a reflexão sobre a realidade, sobre si mesmo e o outro.

Pode-se deduzir que a obra, ao oferecer um jogo discursivo, mantém a atenção do leitor, prende-o até o final da leitura, ainda pelo exercício de dedução e reflexão que o obriga a realizar, convida-o à participação criativa e reflexiva, com conseqüente revisão de valores e de conceitos prévios.

A natureza da obra é comunicativa, por meio de lacunas, solicita que o leitor interaja com o texto em busca do sentido do que não é enunciado, mas pressuposto. Desse modo, o prazer obtido na leitura decorre dessa estrutura lacunada do texto que solicita do leitor um papel na composição literária: o de organizador e revitalizador da narrativa (ISER, 1999, p.107). Esse papel é preenchido pela imaginação e dedução. A obra de Gustavo Bernardo possui, então, uma estrutura de apelo que invoca a participação de um indivíduo na feitura e acabamento: é seu leitor implícito. A comunicação ocorre quando esse leitor, na busca do sentido, da concretude, procura resgatar a coerência do texto que os vazios interromperam.

Esse resgate realizado pelo leitor é decorrente da utilização de sua atividade imaginativa. Para Regina Zilberman (1984, p.79), obras que consideram o leitor, concebem que, somente por meio de sua atividade, a criação poética alcança seu fim: a transmissão de um saber. No caso de **Pedro Pedra**, este saber é emancipatório, pois oferece novos padrões ou possibilidades de suplantar a norma vigente. Pela leitura, o jovem revê seus conceitos acerca do fazer ficcional.

O contexto histórico

A contextualização da obra na década de 1960 revela, por sua vez, o posicionamento crítico do escritor que, pelo discurso do protagonista, questiona o esvaziamento ideológico, em âmbito escolar, de termos pertencentes ao discurso de resistência ao militarismo. Pode-se observar isso na cena em que os alunos da última série do segundo grau se reúnem no pátio da escola para discutirem a constituição de uma comissão pró-grêmio estudantil. Nesse momento, o protagonista questiona o porquê de não se reunirem para constituir um grêmio propriamente. Sua argumentação irrita outro estudante que o agride, utilizando-se para tanto do vocativo *companheiro* ao se dirigir a Pedro. A resposta a essa agressão, pautada pela função metalingüística, faculta ao leitor uma reflexão a respeito da banalização de termos e expressões:

– Companheiro é o cacete! Invento agora uma questão de sentido. [...]. Que o sentido da palavra *companheiro* não seja assim tão deturpado, tão desgastado. (BERNARDO, 2005, p.85).

Naturalmente, o próprio ato de questionar é um ato de inserção e de subsequente contestação daquilo que está sendo questionado. Desse modo, a obra busca subverter a fragmentação das disciplinas especializadas com a pluralização dos discursos da história, da sociologia, da religião, da filosofia e da literatura, e o questionamento em relação a esses discursos. A inserção, na narrativa, desses discursos confere à linguagem caráter híbrido.

O questionamento, na obra, em relação aos diversos discursos avulta pela mistura da história dramática de um herói em busca de sua identidade com uma narrativa autorreflexiva sobre o fazer ficcional. Pode-se notar essa reflexão no discurso do narrador quando se indaga se deve observar o protagonista até nos momentos mais íntimos:

[...] E Pedro? [...] no banheiro. Vamos lá. Oh, oh. Trancado. Quem sabe pelo buraquinho da fechadura...

Que que é? Não posso ser indiscreto não? Isso é o quê? Falta de educação? Mas eu não posso ter educação mesmo, ora. Estou contando uma história, ou não? [...]. (BERNARDO, 2005, p.16).

A obra de Gustavo Bernardo, ao expor para o leitor o processo de produção ficcional, revela que a representação não pode ser evitada, mas pode ser estudada a fim de demonstrar como legítima certos tipos de conhecimento e, portanto, de poder.

Conclusão

Como romance de metaficção, a obra oferece uma apresentação literária dialética que perturba o leitor, forçando-o a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-lo ou mostrar-lhe complacência. Gustavo Bernardo objetiva produzir em seu livro, pela apresentação da trama e do drama, diversão e questionamento. Para a consecução desse objetivo, opta, em seu processo de produção textual, pelo diálogo com o leitor e pela provocação que funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver esse leitor numa atividade hermenêutica de participação.

As questões referentes à sexualidade, desigualdade social, relação do jovem com a religião católica e com o universo escolar, familiar e social, são todas levantadas e dirigidas ao leitor e às convenções sociais e literárias do próprio contexto histórico da obra. Pode-se observar que, em sua relação com o leitor, o romance não é ideológico, não procura, por meio do veículo da ficção, persuadir seu leitor quanto à correção de uma forma específica de interpretar o mundo. Antes, faz

com que esse leitor questione suas próprias interpretações e, por implicação, as interpretações dos outros, apresentando-lhe discursos discrepantes, como entre narrador e protagonista.

O livro de Gustavo Bernardo concede ao processo de leitura uma legitimação de ordem existencial, pois revela ao leitor sua capacidade intelectual, valoriza-o. Essa valorização ocorre quando o texto o convoca ao desvendamento de si mesmo, por meio da projeção no herói que, após um rito de passagem em que ultrapassa suas próprias limitações – umbrais – interiores, eleva sua autoestima, pois consegue se comunicar e, por isso, firmar-se como indivíduo. Assim, o autor constrói uma narrativa que revela também uma forte e poética atualidade.

No romance, o narrador não é o conhecedor transcendental e controlador, pois o espaço do discurso desse narrador é dividido com o fluxo de consciência do protagonista. No final do terceiro ato, em que Pedro consegue manifestar-se verbalmente, finalmente fundem-se ambos discursos no indireto livre. O discurso do narrador problematiza o conceito dessa personagem ser coerente e organizadora do enredo e controladora absoluta de todos os eventos. Essa personagem, em sua enunciação e performances, revela-se na trama como confusa e equivocada em seus julgamentos acerca do herói. Este, por sua vez, aparece em conflito com o que acredita, com suas crenças religiosas com aquilo que as pessoas ao seu redor pensam, com as suas origens, desejando definir por si mesmo o seu destino e não deixando que a sua família o faça. Justamente por isso, ele se torna atraente para o jovem, pois, como é mais humano, esse leitor o percebe como próximo.

O discurso introspectivo de Pedro, por sua vez, configura-se como o único espaço no qual ele obtém liberdade. Nele, o herói submerge e emerge verticalmente em suas reminiscências, enquanto horizontalmente recua e avança no tempo, mudando de espaços pelas reflexões que projeta imageticamente. Aliás, sua imaginação é o único espaço que lhe pertence – o do relato –, mas não exclusivamente, porque também nesse espaço o autor realiza e projeta as ações da personagem, por ela e nela, sua máscara. Assim, autor e personagem, encontram seus espaços de autoconhecimento: o do relato.

Pelo exposto, os discursos do narrador e do protagonista enfraquecem os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do Homem como um sujeito coerente e contínuo.

O caráter circular da narrativa remete ao arquétipo do círculo que se inscreve no quadro geral dos símbolos de emanção-retorno que exprimem a evolução da pessoa ou de um universo (CHEVALIER; GHERBRANT, 1999, p.783-88). No romance, o retorno está representado tanto no plano da diegese, por meio do fluxo de consciência de Pedro, quanto por suas reconstruções de

cenar da infância e adolescência no último ato. Essa viagem para dentro de si representa o maior portal pelo qual Pedro precisa passar: seu próprio bloqueio. Esse movimento introspectivo só pode ser interrompido pela manifestação externa, pela verbalização que metaforiza a luta pela dominação do saber-poder.

Pode-se concluir que a obra se define pela comunicabilidade que pressupõe um leitor implícito inteligente que gosta de desafios. Contudo, próximo ao desfecho da narrativa, pode-se notar que o professor Bernardo Krause assume o relato do escritor, pois exprime no discurso do narrador a intencionalidade da obra, conotando o receio de que seu leitor não tenha compreendido exatamente o que quis transmitir e deixe de atender ao chamado à mudança social:

Mas minha história não me permite contar só da desesperança. [...].
Nos meus sonhos, o Brasil é um país carregadinho de pedros.
Neles, as pedras saem de cima dos pedros e podem, de repente, sustentar uma cachoeira de água gelada. [...].
Pedros e Marias, quando se fazem e se escrevem por si mesmos, podem se banhar na cachoeira e acampar dentro do deserto. [...].
Podem ser felizes. E, sendo felizes, eles podem ser um exemplo. (BERNARDO, 2005, p.116).

O livro também se caracteriza pela mistura entre o autorreflexivo e o ideológico, permitindo uma fusão daquilo que se costuma manter separado no pensamento humanista. Gustavo Bernardo constrói sua obra com o objetivo de questionar “verdades” aceitas socialmente. Assim, por meio de um processo pós-modernista, a obra apresenta-se ao leitor como um questionamento sobre o próprio fazer ficcional, ainda sobre a construção de identidades ficcionais.

Em síntese, a obra confere prazer ao leitor implícito porque solicita a sua produtividade, ou seja, oferece-lhe a possibilidade de exercer a sua capacidade. Pelo exposto, pode-se, então, perceber que é válida a hipótese de que, pela leitura da obra, o leitor entra contato com um texto atraente e lúdico que o cativa, sobretudo, pela valorização do discurso proferido pelos jovens.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. No meio do caminho tinha uma pedra: o papel do leitor e do narrador no romance *Pedro Pedra*, de Gustavo Bernardo. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 6, abril de 2011

Referências bibliográficas

BERNARDO, Gustavo, **Pedro Pedra**. Belo Horizonte, MG: Editora Lê. 2. ed., 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Colab. André Barault et al. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-moderno: história, teoria, ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol.2.

LEAHY-DIOS, Cyana. **Educação literária como metáfora social: desvios e rumos**. Niterói: EdUFF, 2000.

ZILBERMAN, Regina. *A literatura infantil e o leitor*. In: _____; MAGALHÃES, L. Cadernatori. **Literatura infantil: autoritarismo e emancipação**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1984, p.61-134.

A MÁGICA DE VERDADE DE GUSTAVO BERNARDO

Raquel Cristina de Souza e Souza
Mestre (UFRJ)

RESUMO: A principal característica da sociedade pós-moderna é a convivência do homem com a ilusão produzida pela tecnologia. A imagem se tornou a principal mediadora das relações do indivíduo com o real circundante. No âmbito literário, esse fato tem provocado o acirramento do questionamento sobre os limites entre o real e sua representação, já que agora, mais do que nunca, estão borradas na própria realidade empírica as fronteiras entre o falso e o verdadeiro. Frente a esse novo contexto (do qual não está excluída a produção voltada para crianças e jovens), a literatura tem respondido principalmente de duas maneiras: por meio da reafirmação de seu estatuto de ficção e pela incorporação da imagem midiática como técnica narrativa. É esse o caso de **O mágico de verdade** (2006), de Gustavo Bernardo – exemplo significativo de como a literatura tem reagido esteticamente às mudanças sociais. Ao cotejarmos o texto ficcional em questão com as formulações teóricas do autor, é possível percebermos que, ao se apresentar como uma alegoria que problematiza o sequestro do imaginário pelos simulacros midiáticos, a obra acaba se revelando uma verdadeira teoria da ficção para jovens.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção; teoria da ficção; simulacro; público jovem.

ABSTRACT: The main characteristic of postmodern society is the natural way how man deals with the illusion produced by technology. Image has become the main mediator in the contact of individuals with the world. In the literature field, this fact has strengthened the debate about the limits between real and its representation, since nowadays the borders of true and false are blurred in empirical reality itself. Facing this new context (from which children's and youth literary production is not excluded), literature has responded in at least two ways: by reinforcing its fictional status and by using image as a narrative technique. This is the case of Gustavo Bernardo's **O mágico de verdade** (2006). This work is a significant example of how contemporary literature has reacted aesthetically to social changes. By comparing the fictional text to the author's theoretical formulations, we can realize that the former presents itself as an allegory that raises issues about the banishment of the imaginary by mass media simulacra, thus becoming a theory of fiction for young audience.

KEY WORDS: Fiction; theory of fiction; simulacrum; young audience.

O debate sobre o cenário contemporâneo esbarra inevitavelmente na questão da onipresença da imagem produzida por meios tecnológicos como traço característico de nosso tempo. Embora ainda não saibamos exatamente que tipo de efeito esperar no modo de conceber a realidade por parte dos indivíduos submetidos a essa nova demanda, o fato é que se faz sentir, de forma cada vez mais intensa, que a imagem se converteu em mediadora das relações do homem com o real experimentado. Na verdade, para muitos teóricos da pós-modernidade, ela estaria, de forma jamais pensada, não só mediando as relações sociais como substituindo a realidade.

Guy Debord, ao chamar “espetacular” a sociedade que começava a se configurar em fins da década de sessenta, faz questão de esclarecer que o espetáculo não é somente a utilização abusiva das imagens pelas técnicas de difusão em massa. Nas palavras do autor, “ele é antes a manifestação de uma *Weltanschauung*, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se concretiza.” (DEBORD, 1967, p. 10) ¹. Uma segunda natureza parece emergir dessa profusão de imagens produzidas por meios técnicos: o espetáculo parece brotar como que espontaneamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que, ao mesmo tempo, faz-se reconhecer como o sensível por excelência. Segundo o autor, o espetáculo é também o momento em que a mercadoria chega à ocupação total da vida social. O mundo visível é o mundo da mercadoria. Nada mais existe na cultura ou na natureza que não tenha sido transformado segundo interesses econômicos.

Jean Baudrillard também descreve o mesmo fenômeno. O autor aponta como marca das práticas sociais contemporâneas a cultura da simulação, que estaria provocando uma profunda alteração nas relações entre o homem e a natureza. Mais uma vez, a onipresença das imagens substituindo o real empírico é vista como determinante para caracterizar um novo “estar-no-mundo”. Para Baudrillard, a sociedade de consumo se caracteriza pela perda da noção de natureza como referente do discurso. Natureza e cultura passam a ser intercambiáveis; o mundo, antes concebido como algo simplesmente dado, pré-existente, passa a ser visto como algo “produzido – dominado, manipulado, inventariado e controlado: adquirido” (BAUDRILLARD apud MELO, 1988, p. 108). O simulacro é, então, uma forma de elisão do real, pois que simular, para o autor, é fingir uma presença ausente. Diferentemente da representação, em que há uma suposta equivalência entre o signo e o real, na simulação a operação é de simples fantasmagoria. As imagens não ocultam nada, pois não são construídas a partir de um original. A simulação seria, desse modo, uma falsa representação.

Parece então haver um consenso de que o grande diferencial da sociedade pós-moderna é a convivência do homem com a ilusão produzida pela tecnologia. As relações entre os indivíduos e o

¹ Tradução livre para: “Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C’est une vision du monde qui s’est objectivée.”

contato destes com o mundo já não podem acontecer senão por meio da imagem. Sendo, no entanto, um modo falsificado de acesso ao real, o simulacro faz desaparecer o sujeito diante dos objetos, enredando-o numa atitude de pura contemplação do espetáculo.

A discussão sobre a predominância do simulacro na sociedade pós-moderna traz para o fazer literário o acirramento do questionamento que funda sua própria natureza, pois que agora, mais do que nunca, estão borradas na própria realidade empírica as fronteiras entre o falso e o verdadeiro. Frente a esse novo contexto, a produção literária contemporânea tem respondido de variadas maneiras. Entre elas, podemos destacar duas: a ênfase no caráter ficcional em oposição às práticas de mimese que caracterizam as narrativas construídas pela mídia eletrônica (VIEGAS, 2008) e a incorporação da imagem como técnica narrativa (PELLEGRINI, 1993). A literatura infantil e juvenil, escopo deste trabalho, não está alijada desse processo. **O mágico de verdade** (2006), de Gustavo Bernardo, que desde seu título anuncia a discussão que se instalará na narrativa sobre a ilusão e o real, é um exemplo notável de como a literatura contemporânea tem refletido de forma esteticamente relevante as mudanças do contexto sócio-histórico.

Ao adentrarmos o texto, percebemos imediatamente a incorporação do contexto social ao texto ficcional: os personagens dessa narrativa são o apresentador de um programa de televisão e um mágico, com cujos “truques” a rede de TV pretende aumentar seus pontos de audiência. Todo composto por diálogos entre esses dois personagens, o texto procura passar a impressão de estarmos diante do próprio programa, como se nós, leitores, fôssemos telespectadores de um *show* dominical. A narrativa, na verdade, não tem narrador. Ou seja, o simulacro midiático está sendo utilizado como técnica narrativa:

Boa-tarde Brasil, auditório, telespectador. Como ninguém tem nada mesmo para fazer e estão aqui me assistindo, tenho o prazer de lhes apresentar o programa do Domingo deste domingo. Aplausos para a nossa orquestra de um homem só executando no seu teclado mais uma vez e sempre o jingle do patrocinador, aplausos para o espetacular Corpo de Baile do Programa e suas belíssimas bailarinas e, finalmente, aplausos para mim mesmo que eu mereço – ei, não gostei, está muito murcho. Ah, agora melhorou, obrigado!Obrigado! (BERNARDO, 2006, p.9)²

A cena de abertura reproduzida dá o tom do restante do livro. Em primeiro lugar, o entorno social imediato está ficcionalizado: qualquer brasileiro reconhece prontamente nas linhas acima uma experiência compartilhada com os meios de comunicação de massa do país. Em segundo lugar, este mesmo entorno social aparece constantemente filtrado por um crivo crítico ao longo do texto. O humor desmascara ora o papel alienante da TV, ora o jogo de interesses do capital: “(...) você sabia? Sabia nada, vocês não sabem nadica de nada (...). O senhor acha que eu falo demais, enrolo

² Todas as citações da obra literária referem-se a essa edição.

demais? Mas esta é a minha profissão, minha função na empresa e na vida.” (BERNARDO, 2006, p. 11); “Vamos lá, todo mundo atento? Assim é que eu gosto e o patrocinador também” (BERNARDO, 2006, p.18); “Olha o cara, está quase tão esculhambado quanto eu. Calça jeans, camiseta branca e lisa, sem nada escrito, nenhum logotipo, nenhum merchandising: mas que desperdício” (BERNARDO, 2006, p.49); “Meu amigo apresentador precisa fingir que não tem leitura, mas às vezes se entrega. Não é verdade?” (BERNARDO, 2006, p. 86).

O leitor, entretanto, não é identificado apenas como telespectador, mas como consumidor – o que vem a dar no mesmo:

Vamos lá, o senhor já pensou no que faria com um milhão de reais, a senhora já pensou no que faria com um milhão de reais? Comprava casa nova, carro novo, televisão nova, uma daquelas fininhas que se penduram na parede como se fosse um quadro, que tal? Depois jogava fora esse aparelho velho e caído que vocês têm aí na sala. Nem cor tem mais direito, até eu que sou gordo pareço magro, pálido e doente, irc! (BERNARDO, 2006, p. 10)

A história, assim estruturada, “conta-se a si mesma”, nas palavras de Friedman (1975), pois, no lugar da mediação narrativa (*telling*), o narrador se apaga para dar lugar a “cenas” (*showing*) que nos são apresentadas como se estivéssemos diante dos personagens no ato de sua *performance* televisiva. Nada que seja alheio à transmissão do programa é apresentado ao leitor. A passagem de uma parte a outra do texto, por exemplo, é marcada pelo anúncio dos comerciais, como que reforçando a sensação de estarmos diante de uma tela de TV.

A escolha por esse modo de apresentação do texto acaba por simular o próprio mecanismo de funcionamento da sociedade do espetáculo. Tomando a imagem televisiva como estrutura da narrativa, o texto tematiza o papel da mídia como produtora de verdades: só existe – só é real – aquilo que é veiculado pelos meios de comunicação de massa. Além disso, a identificação do leitor com o espectador visa a problematizar a atitude meramente contemplativa que a comunicação unilateral da sociedade do espetáculo impõe ao indivíduo. A princípio, esse leitor parece dever se comportar como um consumidor passivo de ilusões, pois o fluxo de imagens não deixaria espaço para a reflexão autônoma.

O ilusionismo dos *mass media* é referência obrigatória nas análises dos estudiosos da sociedade pós-industrial. O mundo real convertido em imagens, para Debord (1967), seria o responsável pelo comportamento hipnótico dos indivíduos, que se perdem em um mundo de aparências e se afastam da realidade concreta. Vale a pena destacarmos que o autor usa a expressão “técnicas mágicas” para se referir aos procedimentos utilizados pela sociedade do espetáculo para suprimir os limites entre o verdadeiro e o falso. No mesmo sentido, Hygina Bruzzi de Melo (1988), comentando as reflexões teóricas de Baudrillard, chama a cultura da simulação de “teia mágica”.

Dessa forma, vemos que a escolha de um mágico para protagonista da história, assim como o uso da imagem como técnica narrativa, não foi aleatória. O mágico em questão, no entanto, se diferencia por um adjunto adnominal peculiar: “de verdade”. A proposição implícita no título é a de que o personagem se contrapõe ao “ilusionista vulgar” (BERNARDO, 2006, p.9), ou seja, aos técnicos e operadores dos simulacros midiáticos. O mágico de verdade não faz “truque”, pois que o truque está na esfera do engano, do logro. Ele faz magia de verdade: ele faz ficção.

Podemos afirmar, então, que o texto de Gustavo Bernardo pretende ser uma reabilitação da verdade da ficção em detrimento do engodo do simulacro. Isso fica ainda mais claro quando cotejamos o texto ficcional de **O mágico de verdade** com o artigo “A qualidade da invenção”, do mesmo autor (BERNARDO, 2005). A leitura pareada nos revela que estão contidos na obra ficcional todos os pressupostos teóricos que embasam o pensamento do teórico/ crítico – mas principalmente ficcionista – Gustavo Bernardo. Não é demais dizer que o autor “literaturizou” sua convicção teórica, fazendo de **O mágico de verdade** uma teoria da ficção para jovens.

No texto, a figura do mágico de verdade corresponde à do ficcionista, como uma leitura atenta nos revela. Um dos momentos em que tal correspondência se mostra é na passagem em que o apresentador pergunta ao mágico se ele seria como o “outro”, que também se apresenta como mágico. Sua resposta é reveladora: “Imagino que esteja se referindo àquele senhor que se diz mago e escreve uns livros que todo mundo lê. Bem, ele também é um personagem simpático” (BERNARDO, 2005, p. 17). Fica claro em sua colocação que a ficção e a literatura de entretenimento estão em oposição. Essa oposição se confirma páginas à frente quando Guimarães Rosa é chamado de “mágico que se disfarçava de jagunço.” (BERNARDO, 2005, p.85)

Outro momento em que a correspondência entre o mágico de verdade e o ficcionista se insinua é quando a atração dominical é confrontada com três “mágicos de mentirinha”, segundo denominação de um dos personagens. O primeiro deles, a ilusionista Lenka Sladká, deseja que ele explique certa afirmação anteriormente feita de que a mulher não pode ser uma mágica de verdade. A resposta a essa indagação é uma bela justificativa para a secular exclusão da autoria feminina do cânone literário:

Imagino que os machos da espécie homo sapiens mantenham ativado no cérebro um medo ancestral das mulheres, pois se elas são responsáveis pela magia da vida, podem muito bem guardar consigo a magia da morte. A relação entre homens e mulheres apresenta um histórico de violência contra as mulheres, mostrando o tamanho do medo dos homens. Só quem se sente acuado ataca, violenta e mata, e o faz sem outra razão que a do próprio medo (...). Ora, quando uma mulher como a senhorita resolve fazer mágicas ou ilusões, assusta todos os homens ao seu redor. Se todo verdadeiro artista é por definição solitário, ousa supor que uma mulher se sinta mais solitária que o usual (BERNARDO, 2005, p. 56-57).

O segundo mágico de mentirinha faz outra indagação arrebatadora: qual seria o sentido da mágica (leia-se ficção) no mundo de hoje (leia-se a pós-modernidade dos simulacros hiperreais)? A resposta do mágico não é menos elucidativa que a anterior:

Elas [as mágicas] são muito importantes exatamente para ressaltar o mundo do sonho frente ao mundo da realidade. Não se sabe muito bem o que seja a realidade, mas do sonho podemos cuidar como nosso: isto significa que sonhar e provocar novos sonhos, como fazem os ilusionistas nos circos e nas festas, como fazem os contadores de história à volta das fogueiras ou dentro dos livros, conforta o nosso coração e empresta sentido ao que fazemos aqui nesse mundo. (BERNARDO, 2005, p. 61)

Ressaltemos que os ilusionistas acima referidos, pela descrição feita, não são os “ilusionistas vulgares” dos meios de comunicação de massa.

A pergunta do terceiro mágico (uma ficcionalização de David Copperfield) também ajuda na composição das características do ficcionista. Ele quer saber quanto o mágico de verdade está recebendo para participar do concurso. Intuindo a malícia presente na pergunta, o personagem responde: “Como um homem do espetáculo, o senhor está tentando provar que tenho interesses humanos, logo, que sou apenas humano. Se isso é verdade, se o Mágico de Verdade precisa de dinheiro, então provavelmente a minha mágica não é verdadeira”. (BERNARDO, 2005, p. 62) Fica implícita na afirmação de que ele não está recebendo dinheiro em troca de sua aparição na TV a ideia de que a ficção “de verdade” não serve a outros interesses que sua própria criação.³

A revelação da identidade do mágico de verdade, ao fim do livro, depois de uma série de pistas deixadas ao longo do texto, é a informação cabal para ratificar a correspondência entre seu papel e o do ficcionista. Logo em sua primeira aparição no *show* dominical, o apresentador nota que o mágico manca. Páginas à frente, a referência é repetida e o personagem assim explica sua condição: “Digamos que seja um ferimento herdado. Sempre dói um pouco, mas é uma espécie de dor íntima com a qual já estou acostumado” (BERNARDO, 2005, p. 32). A cada aparição, novas mudanças são percebidas pelo apresentador na aparência do mágico: a textura de sua pele muda, assim como a cor de seus olhos e até o seu tamanho. Assim ele as justifica:

Um filósofo antigo dizia que não se pode tomar banho duas vezes no mesmo rio: nem o rio será o mesmo, se tantas outras águas terão passado pelo seu leito, nem a pessoa será a mesma. Como todo mundo, eu não sou o mesmo de domingo passado. Por isso, as mudanças no meu corpo (BERNARDO, 2005, p. 50).

³ É claro que, no contexto atual, o alheamento total do escritor em relação aos ditames do capital é algo impensável. O livro é artigo de consumo e não está livre das injunções capitalistas. Gustavo Bernardo, certamente, não pretende difundir nenhuma ideia ingênua a esse respeito. No entanto, não é difícil constatar que as obras que têm como objetivo primeiro servir a outros interesses que não os estéticos estão mais suscetíveis a ter sua qualidade comprometida.

Tais mudanças apontam para certas peculiaridades do próprio texto ficcional, como o potencial que carrega de quebrar o horizonte de expectativas do leitor, alargando suas experiências por meio do contato com diferentes perspectivas sobre o real:

Não sou nem um demônio nem um diabo. Quis apenas lhe mostrar como eram os olhos de cobra – aliás, eles permitem uma outra e fascinante maneira de ver (...). Não posso dizer como faço isso mas posso explicar por que faço, nesse caso por que altero a cor e a estrutura dos olhos. A resposta é: para nunca ter a mesma perspectiva do mundo e das pessoas. (BERNARDO, 2005, p. 51-52)

A mesma ideia aparece no escrito não-ficcional de Gustavo Bernardo, quando este destaca a transformação íntima – ou seja, a catarse – por que passa o leitor quando em contato com a ficção: “O processo que o livro promove, de perspectivação da realidade, e portanto de (re) conhecimento da realidade, acontece a cada leitura, forçando-nos a reformatar o mundo e a reorganizar o que pensávamos sobre o mundo” (BERNARDO, 2005, p. 18). E mais adiante:

O leitor torna-se, sem o perceber com clareza, um outro. A leitura do mundo através da perspectiva diferente do personagem modifica, por sua vez, a perspectiva do leitor, o que implica uma alteração substancial na sua própria identidade. Ou seja, a catarse não implica uma identificação que acalme porque, afinal, se tem uma identidade e se sabe quem se é, mas sim uma mudança de identidade que pode ser dolorosa, mas é sempre enriquecedora. (BERNARDO, 2005, p. 21)

Todas as transformações sofridas pelo mágico de verdade levam-no aos poucos à sua forma original, à sua verdadeira aparência: o mágico de verdade é um centauro. O ferimento herdado, que o fazia mancar, é a grande marca que o torna diferente dos outros indivíduos – uma espécie de falha trágica que funda seu caráter, verdade inescapável que molda sua sorte. Por isso o mágico define seu trabalho com sendo uma obrigação ou destino. Ele afirma descender diretamente da linhagem do “Curador Ferido” – Quíron, ser mitológico, conhecido como Deus da cura, portador de um ferimento incurável na coxa. Afirma que nasceu em um bosque na Atlântida e seguiu seu destino por lugares como Monte Olimpo, Camelot, El Dorado, Shangri-lá, Lilibut e Pasárgada. Em outras palavras, seu espaço é o da ficção: “Há quem diga que esses lugares não existem, logo, que eu mesmo não existo. Boato de gente desinformada. Eu sou mais verdadeiro do que o meu querido apresentador, e também mais verdadeiro do que os caríssimos telespectadores”. (BERNARDO, 2005, p. 93)

O trecho acima, que remete à aparente contradição do próprio título, ganha eco no texto não-ficcional de Gustavo Bernardo: “A ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto que parece ‘mais real’ para nós.” (BERNARDO, 2005, p. 15) Isso quer dizer que a ficção suspeita da realidade, pois, apesar das disposições em contrário, é impossível a apreensão do real em sua totalidade. Nossa experiência só nos permite um acesso incompleto, encharcado de nossa

visão parcial do mundo. A ficção permite um alargamento dessa experiência na medida em que nos dá a oportunidade de entrar em contato com outras tantas formas de ver o mundo. O discurso ficcional cria uma segunda realidade, paralela ao real empírico, na qual confiamos plenamente, já que, diferentemente dos outros discursos, ela se assume ficção.

A desrealização do real acima referida por Gustavo Bernardo promove, ao mesmo tempo, uma realização do imaginário. É em Wolfgang Iser (1983, 1999) que podemos encontrar a fundamentação de tal preceito. Segundo o autor, o imaginário e o fictício são disposições humanas facilmente verificáveis em nossas experiências cotidianas. No entanto, é no fenômeno literário que se encontram fundidos e desvinculados de exigências pragmáticas imediatas. O prazer que encontramos na literatura está justamente na assunção que fazemos de que se trata de um fingimento. O que particulariza a literatura é uma ultrapassagem do real. O fictício é, assim, a travessia de fronteiras entre dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo ao qual visa. O fictício depende, porém, do imaginário para concretizar plenamente esse mundo que tem em mira. Ele compele o imaginário a assumir forma, ao mesmo tempo em que serve de meio para manifestação deste. Em outras palavras, o fictício não pode conceber o mundo para o qual aponta; sua existência precisa ser fingida pela imaginação para ser tratada *como se* fosse real. Sempre que o imaginário dá forma ao fictício, as realidades ultrapassadas se anulam, deixam de ser válidas. O real é, assim, posto em parênteses. Ele passa a ser irreal, mas serve de orientação para imaginar o outro mundo produzido. A operação anuladora do mundo real é acompanhada de um impulso para substituir o que foi invalidado por um mundo análogo, de existência paralela ao real empírico.

Causar reações sobre o mundo seria a função do *como se*: “O mundo do texto, como análogo do mundo assim constituído, permite portanto que por ele se vejam os dados do mundo empírico por uma ótica que não lhe pertence, razão por que constantemente ele pode ser visto de forma diversa do que é” (ISER, 1983, p. 406). Podemos afirmar então que o exercício do imaginário por meio da ficção promove um alargamento de nossa experiência e um aguçamento de nossa capacidade de ver e sentir, ao permitir que vivenciemos inúmeras realidades possíveis. Além de disposição antropológica, a entrega ao universo fabulado confirma o homem em sua humanidade e é, como bem aponta Antonio Candido (2004), uma necessidade e um direito.

É justamente o seqüestro do imaginário que está em jogo na revelação de que o mágico é na verdade um centauro. A confirmação da identidade do mágico ao fim do texto transporta o leitor imediatamente para a epígrafe da obra – um trecho do conto *Centauro*, de José Saramago:

Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou a esconder-se. E os outros seres tiveram de fazer o mesmo: foi o caso dos unicórnios, das

quimeras, dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães. (BERNARDO, 2005, p.7)

Não há imagem mais apropriada para a invasão do simulacro no mundo contemporâneo, rechaçando a verdadeira ficção – aquela que permite o exercício do imaginário. O centauro é a própria imagem da desolação do ficcionista frente à fábrica de ilusões da sociedade pós-industrial. Assim, a irrupção da ficção no meio em que domina o simulacro não poderia ter outra consequência que a desestabilização das pretensas verdades construídas e difundidas pelos meios de comunicação. Sua presença instaura a dúvida e a reflexão onde antes reinavam o entretenimento fácil e o comodismo do pensamento. A primeira mágica apresentada pelo mágico de verdade ao vivo – fazer o público levitar – remete, segundo palavras do próprio mágico, à sensação de liberdade experimentada pela ficção, além de conter o componente da diversão, do prazer. A segunda mágica – colocar o Cristo Redentor sentado, na posição de O pensador, de Rodin –, ao tornar a solidez da pedra maleável, sinaliza para a flexibilização de um conjunto de ideias consideradas incontestáveis que têm determinado, séculos afio, o modo de pensar do Ocidente. Também está implícito nessa imagem o potencial que a ficção tem de levar à reflexão, à reconsideração, porque, como visto anteriormente, o que funda a ficção é a dúvida acerca da estabilidade do real. A terceira mágica – reconstruir os papiros de Alexandria – traz à tona a noção de ficção como fonte de conhecimento, como forma de acesso a diferentes verdades: “(...) as pessoas precisam ler e, principalmente, reler e não apenas uma suposta versão final expurgada das divergências, mas sim todas as versões” (BERNARDO, 2005, p.92). A ficção, nesse sentido, é o lugar da contradição produtiva, da convivência entre as várias perspectivas sobre o real.

A quarta e última mágica coroa a série de desequilíbrios no sistema de verdades disseminadas pelos meios de comunicação de massa. Antes de evaporar no espaço, o mágico de verdade devolve a fala aos animais (“devolve”, porque ele vem do tempo mítico em que os animais falavam). Assim, os homens são obrigados a reconsiderar sua visão sobre o real e a aprender a conviver com um outro que até então não existia para eles enquanto portador de uma sensibilidade e de um modo de estar no mundo diferenciados. Enxergar o outro é, inelutavelmente, uma forma de resgatar nossa humanidade, como bem nos lembra Antonio Candido:

Entendo aqui por humanização (já que tenho fado tanto nela) o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 2004, p. 180)

Por isso, as mágicas encenadas em cadeia nacional começam a ser consideradas perigosas pelas autoridades “competentes” (a Igreja Católica, o Ministro da Justiça, a Polícia Federal), afinal: “por que dizer a verdade num domingo tão bonito e na televisão?” (BERNARDO, 2005, p. 33) As mágicas são perigosas, como toda ficção, porque rasgam a capa de normalidade dos simulacros e expõem a possibilidade de discordância. Assim Antonio Candido define o “perigo” da literatura (que aqui pode ser lida como sinônimo de ficção): “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2004, p. 176)

O processo de humanização empreendido pela ficção é exatamente o oposto do levado a cabo pelos simulacros da sociedade de consumo. O espetáculo, tal como descrito por Debord (1967), exige sua contemplação, impedindo o indivíduo de agir e experimentar o real, pois que a imagem comprometida com o consumo é necessariamente o filtro por meio do qual ele faz suas escolhas. Os produtos culturais do espetáculo pressupõem o uso de certos clichês temáticos e formais para provocar efeitos pré-estabelecidos que garantam seu consumo e a estabilidade do sistema: “Todos os desejos, os projetos, as exigências, todas as paixões e todas as relações se abstraem (ou se materializam) em signos e em objetos para serem comprados e consumidos” (BAUDRILLARD apud MELO, 1988, p. 125). Contra a fabricação incessante de falsos desejos e de mercadorias que procuram satisfazê-los *ad infinitum*, o mágico de verdade defende o desejo em si, a busca incessante pelo inominável que move o homem em sua trajetória existencial:

Um andarilho espanhol disse certa vez: “La querência es real pero lo querido es irreal”. Querer é real mas o que se quer não é real. Parece absurdo? Nem tanto. Deseja-se algo ou alguém. Enquanto se deseja, a presença do objeto desejado é tão intensa que mesmo a ausência contribui para intensificá-la. Quando se realiza o desejo, entretanto, o objeto conquistado se evapora no ar. Ele como que perde realidade, o que significa que a sensação de realidade se encontrava no desejo – como diria o espanhol, na querência. (BERNARDO, 2005, p. 84-85)

O mágico de verdade não compartilha do embuste do simulacro porque não falsifica a experiência humana. Antes, pela irrupção do imaginário, reconcilia o homem consigo mesmo. Por isso, o texto analisado é um exemplo bem acabado de como a produção literária contemporânea tem respondido esteticamente às transformações da sociedade. Gustavo Bernardo fez da imagem midiática recurso narrativo não só como reflexo dos novos tempos, mas como instrumento de crítica. O texto estruturado em diálogos, que na literatura de massa tem o objetivo de dinamizar a leitura e facilitar a adesão do leitor ao texto, pois que rechaça as possíveis dificuldades que os recursos da mediação narrativa implicam, disfarça a complexidade da discussão sobre o caráter predominantemente alienante dos simulacros da sociedade de consumo. Tal discussão conduz a

uma defesa radical da ficção a partir de uma espécie de alegorização dos pressupostos teóricos que embasam o fenômeno literário. O texto permite então duas leituras: na superfície, trata da surpreendente aparição em um programa de TV de um mágico que não faz truques e confunde os telespectadores justamente por sua mágica ser real. Em nível subjacente, configura-se como uma verdadeira teoria da ficção para jovens. No final das contas, o jovem leitor a que o texto almeja não se coaduna ao mero espectador de eventos inusitados transmitidos pela TV. Ele é confrontado em suas expectativas e compartilha do espanto experimentado pelos indivíduos diante das aparições do mágico, sendo obrigado a reformular suas hipóteses sobre o mundo. O leitor está, assim, diante da verdadeira mágica da ficção (e da vida): tornar-se outro, segundo um movimento contínuo de reconstrução de si mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERNARDO, Gustavo. **O mágico de verdade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

_____. A qualidade da invenção. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). **O que é qualidade no livro infantil e juvenil: com a palavra o escritor**. São Paulo: DCL, 2005.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas cidades, 2004.

DEBORD, Guy. **La société du spectacle**. Paris: Buchet/Chastel, 1967.

FRIEDMAN, Norman. Point of view. In: _____. **Form and meaning in fiction**. Athens: University of Georgia Press, 1975.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.2.

_____. O fictício e o imaginário. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução Bluma Waddington Vilar. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

MELO, Hygina Bruzzi. **A cultura do simulacro: filosofia e modernidade em Jean Baudrillard.** São Paulo: Edições Loyola, 1988.

PELLEGRINI, Tânia. **A imagem e a letra: a prosa brasileira contemporânea.** Campinas: UNICAMP, 1993.

VIEGAS, Ana Cristina Coutinho. **Literatura e mídia - pactos miméticos na contemporaneidade.** Soletras (UERJ), Rio de Janeiro, p.23-30, jul./dez. 2008.

O SAPO, A MOÇA E O TEXTO DESENCANTADOS

Ronnie Francisco Cardoso
Doutorando (UFMG)

Cléber Luís Dungue
Mestrando (PUC – SP)

RESUMO: Ao longo do tempo, vários autores apropriaram-se dos contos de fadas a fim de compilá-los e reinventá-los, como fizeram os Irmãos Grimm. Não se trata de mera cópia ou de apenas dar respostas e soluções de efeito moralizante. Amiúde, prospera a traição à narrativa original na recriação do texto. No processo de reinvenção, recorre-se a histórias conhecidas que vão ganhando novos significados e formas. É em tal contexto que podemos inserir o conto *Perdida estava a meta da morfose*, do livro **Contos de amor rasgado**, de Marina Colasanti. Nessa história, como em outras de sua vasta produção, a autora extrapola os limites dos contos de fadas tradicionais. Em um jogo literário que envolve traição e sedução, encantamento e desencantamento, fascínio e decepção, o texto de Colasanti provoca uma mudança no horizonte de expectativa do leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Grimm, Colasanti, metamorfose, encantamento e desencantamento.

ABSTRACT: Over the course of time, many authors have appropriated fairy tales in order to compile and reinvent them, as has been made by Grimm Brothers. It is not about a mere copy or giving answers and solutions of moralizing effect. Recurrently, the treason to the original fairy tale prospers by the literary rearrangement of the text. On the recreation process, it is very common to make use of known stories which result in getting new meanings and formats. It is in such context that we can insert the story *Perdida estava a meta da morfose*, from the book **Contos de amor rasgado**, by Marina Colasanti. In this narrative, as in others samples of her huge production, the author surpasses the limits of the traditional fairy tales. On a literary play which involves betrayal and seduction, enchantment and disenchantment, fascination and disappointment, Colasanti's text incites a break in the reader's horizon of expectation.

KEYWORDS: Grimm, Colasanti, metamorphosis, enchantment and disenchantment.

Sempre que pensamos no universo dos contos de fadas, as figuras mais marcantes, em muitos desses relatos, não são as fadas, mas sim os animais em que as personagens foram transformadas por algum tipo de feitiço. Nessas histórias, o aspecto asqueroso dos bichos pode tanto nos assustar quanto nos seduzir. A volta à condição humana fecha o ciclo narrativo nesses relatos fabulosos e torna possível o amor entre os jovens apaixonados, cujos destinos se cruzam quando um deles está sob a forma de animal. Geralmente, o herói enfrenta uma série de desafios antes de triunfar sobre as forças obscuras, passando por provações e privações. Em seguida, caminha para uma sanção positiva, metamorfoseando-se em humano. Consegue assim alcançar o objeto desejado. A metamorfose nesse tipo de fábula se desenvolve a partir da mediação de algum encantamento. Tal termo sustenta polaridades complementares no contexto fabuloso, pois implica, de forma conjugada, seduzir e aprisionar, fascinar e enfeitiçar.

Lembre-mos, por exemplo, de *Cereja, ou a noiva-rã, O príncipe sapo*, ambos compilados pelos Irmãos Grimm, e *Perdida estava a meta da morfose*, de Marina Colasanti, histórias em que o encantamento transforma as personagens em anfíbios. O desencantamento, nesses casos, é a chave para mudar o desfecho das narrativas. Nas duas primeiras, desfazer a bruxaria, trazer à forma humana as personagens vítimas de feitiço, é a única alternativa que permitiria o bem-aventurado final feliz. De outro modo, no conto de Colasanti, o desencantamento é justamente a função desencadeadora do final decepcionante, tanto para a personagem como para o leitor. Ambos se desiludirão, pois a narrativa não apresenta solução, nem para a necessidade da moça de encontrar um amor verdadeiro, nem para o leitor que espera encontrar um final no qual tudo se harmonize.

“Encantamento” ou “encantado”, segundo **Dicionário Houaiss**, possui vários significados, entre eles o de enfeitiçado, com sentido negativo, como acontece em *O príncipe sapo*. Nesse conto, uma bruxa lança um feitiço transformando o jovem príncipe em sapo, o qual só poderá voltar à forma humana pelas mãos de uma princesa. Contrapondo-se a esse uso, as referidas palavras também comportam a acepção positiva de seduzir, deleitar, deliciar, maravilhar. Convém lembrar que a palavra “encantar” e suas variações derivam do latim *cantum*, termo da língua augural e mágica, cujas fórmulas são melopéias ritmadas. Tal termo latino é associado ainda à oposição “cantar contra” e “cantar em”, reforçando assim o sentido ambivalente do vocábulo em português. Essa duplicidade permite criar um jogo de antíteses e, portanto, novas possibilidades de significação.

Em alguns contos de fadas, o feitiço que converte um nobre em sapo ou em outro animal, remete ao conceito negativo atribuído à palavra “encanto”, ao “cantar contra”. Por outro lado, o desencantamento, o fim do sortilégio, é o modo de fazer reaparecer o que estava escondido, em estado latente, ou seja, a forma humana. Essa é a estratégia utilizada para superar o obstáculo que se

impõe entre os jovens enamorados e possibilitar o final feliz. Assim, percebemos o **cantar em** favor da harmonia, do encontro perfeito. É o que podemos verificar na narrativa *O príncipe sapo*, dos Irmãos Grimm.

Resumidamente, o conto narra a história de uma princesa que costumava sair do palácio para entreter-se à beira de um lago com seu brinquedo favorito, uma bola de ouro. Certo dia, deixa-a cair no lago. Atraído pelo choro da jovem, um sapo aparece e lhe propõe recuperar a bola se ela o levar para o palácio, tratá-lo como seu companheiro. Recuperada a bola, a princesa ignora a promessa. Com isso, a traição à palavra dada surge como uma ação não muito nobre. Contudo, mesmo desapontado, o bufonídeo vai até ao palácio, pois ainda espera que se efetive o que foi combinado. A princípio, a princesa finge não saber o que está acontecendo, mas assustada conta toda história ao pai. Só em um segundo momento, a pedido do rei, a princesa cumpre sua promessa de dormir com o sapo. No entanto, é a contragosto que o faz, apenas para não desobedecer às ordens paternas. Sem que esta soubesse, sob a forma asquerosa do animal, escondia-se um príncipe, vítima do feitiço de uma bruxa. Ao acordar no terceiro dia, findo o encanto, o bufonídeo havia se convertido em homem nobre, realizou-se a metamorfose. Assim, em sua forma humana, propõe casamento à princesa. Enfim, efetivadas as núpcias, vivem felizes por muitos e muitos anos.

Ainda que não siga a forma mais recorrente de desencantamento, qual seja, o beijo apaixonado, como acontece em “Branca de neve” e “A bela adormecida”, desfecho comum às narrativas deste gênero, o desenlace positivo só é possível a partir da transformação, da metamorfose. A princesa e o príncipe jamais ficariam juntos se ele permanecesse sob a forma de sapo. O desencanto, nesse contexto, ganha sentido positivo, ele permite, como podemos verificar no trecho seguinte, o nascimento da beleza camuflada, tal como acontece com a crisálida quando abandona sua forma de lagarta para transformar-se em borboleta:

Mas quando acordou na manhã seguinte, ficou espantada ao ver, à cabeceira da cama, em lugar do sapo, um lindo príncipe olhando para ela com os mais belos olhos que jamais vira. Ele contou-lhe que havia sido encantado por uma bruxa malvada que o havia transformado em sapo e que estava condenado a permanecer com essa forma até que uma princesa o tirasse da fonte e o deixasse dormir em seu leito por três noites. (GRIMM, 2001, p. 134-135).

Dialogicamente, ao longo do tempo, vários autores apropriaram-se dos contos de fadas a fim de compilá-los e de reinventá-los, como fizeram os Irmãos Grimm. Não se trata de mera cópia, ou de apenas dar respostas e soluções de efeito moralizante a partir de tais relatos. Procura-se desdizê-los, questioná-los, propor reflexões, até mesmo sobre o processo de laboração literária. Prospera, dessa forma, na recriação do texto, a traição ao conto de fada original. No processo de criação,

(re)invenção, é comum os autores recorrerem a histórias conhecidas que vão ganhando novos significados e formas. É em tal contexto que podemos inserir o conto “Perdida estava a meta da morfose”, do livro **Contos de amor rasgado**, de Marina Colasanti. Nessa história, como em outras de sua vasta produção literária, a autora extrapola os limites dos contos de fadas tradicionais, daqueles destinados, muitas vezes, tão-somente à utilitária pedagógica. Propõe um caminho inverso, rompe o horizonte de expectativa do leitor, como podemos perceber lendo o texto transcrito integralmente abaixo:

Perdida estava a meta da morfose

Durante todo o verão, o sapo coaxou no jardim, debaixo da janela da moça. Até que uma noite, atraída por tanta dedicação, ela desceu para procurá-lo no canteiro. E entre flores o viu, corpo desgracioso sobre pernas tortas, gordo e verde, os olhos saltados, aguados como se chorando, o papo inchado debaixo da grande boca triste. Que criatura era aquela, repugnante e indefesa, que com tanto desejo a chamava? A moça abaixou-se, apanhou o sapo e, carregando-o nas pregas da camisola, levou-o para a cama.

Naquela noite o sapo não coaxou. Suspirou a moça, descobrindo as viscosas doçuras do abismo.

Mas, ao abrir-lhe os olhos, a manhã seguinte rompeu seu prazer. Sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer.

A seu lado, sobre o linho, jazia inútil a pele verde. (COLASANTI, 1986, p. 43)

Podemos considerar o título *Perdida estava a meta da morfose* como um índice, uma síntese da ideia central do conto. Antes mesmo de começar a história, algo nos seduz, o título nos faz parar, interromper a leitura, pois indica uma construção incomum, um neologismo. Ao substituir o substantivo “metamorfose” por “meta da morfose”, Colasanti oferece-nos um ponto de partida para uma das possíveis leituras do texto. A transformação do prefixo “**met(a)**”, que permite formar vocábulos com a idéia de mudança (de lugar, condição ou forma), no substantivo “**a meta**”, que indica finalidade, objetivo, produz uma inversão em relação ao conto que autora tomou como base, qual seja, *O príncipe sapo*. Percebemos que a alteração da forma — a metamorfose — perde sua finalidade, não assegura o desejado final feliz da história como encontramos no conto dos Irmãos Grimm. Ao contrário, o que a autora nos oferece é uma narrativa com desfecho aberto: não podemos afirmar se o final é feliz ou infeliz. O texto, então, passa a exigir a nossa participação como leitores ativos na produção de sentido.

Associado à rejeição e à sedução, o sapo, segundo o **Dicionário de símbolos** de Herder Lexikon, representa, por um lado, fertilidade e riqueza, por outro, está vinculado a bruxarias, ao veneno que guarda sob sua pele rugosa, aos vícios, à volúpia. No conto de Colasanti, o sapo seduz a moça por meio do seu coaxar. Com seu canto primitivo e enigmático, é o amante ideal, como bem percebe a moça, ao sentir “as viscosas doçuras do abismo.” Porém, na manhã seguinte, sente-se

frustrada ao despertar e não encontrar mais o amante por quem se apaixonara, rompe-se o seu prazer, pois “sem aviso ou pedido, o sapo que ela recolhera à noite havia desaparecido. Em seu lugar dormia um rapaz moreno. Bonito, porém semelhante a tantos outros rapazes morenos e louros que haviam passado antes por aquela cama, sem jamais conseguir fazê-la estremecer”. Edifica-se, dessa forma, um jogo de sedução e traição entre as personagens, que pode ser ampliado alegoricamente para a relação entre o texto e o leitor, no qual não há nem dominante nem dominado. Como pensa Ana María Amar Sánchez:

Por el contrario, la estrategia seductora propone una relación dual en la que no puede haber dominantes ni dominados; es un lugar de juego, un espacio productor de ilusión que nada tiene que ver con la mentira, sino con un intercambio, con establecer y sostener un encantamiento entre las partes: dejarse encantar y arrastrar (recuérdese que éste es el sentido literal del verbo *seduco* en latín) en un recorrido por un espacio siempre distinto al esperado y en busca de un deseo siempre fugitivo. (SÁNCHEZ, 2000, p. 35).

A sedução seria um jogo estratégico, um simulacro, um sistema de artifícios destinado a suspender, postergar e, por fim, romper com as promessas de prazer. A traição já estaria implícita na sedução. Junto com a ação de provocar e arrebatá-lo, nos descompassos das expectativas, no desencontro do desejo, a satisfação plena será sempre impossível, portanto, a decepção é quase certa — será tanto maior quando maior for a ilusão de completude e de encontro perfeito. Nesse sentido é que pensamos existir um jogo de sedução e traição não apenas no enunciado (no conteúdo do texto), mas também na enunciação (decorrente do processo de composição escolhido pela autora). Esse duplo aspecto está relacionado com os artifícios usados pelo sapo que irão atrair, mas também decepcionar a moça, o que exemplifica a primeira observação. No segundo caso, está associado aos recursos usados por Marina Colasanti no processo de criação textual: a escritora dá pistas para o leitor reconhecer o conto original, mas ao mesmo tempo trai o referido texto e frustra a expectativa do leitor.

Diante da capacidade e desejo de amar, aceitando e até mesmo admirando os defeitos e as falhas do outro, a moça reivindica o lado mais humano do sapo. Sempre em processo, o homem se diferencia dos príncipes dos contos de fadas tradicionais. A estes é proibido o erro, o defeito, a imperfeição, por isso são tão inacessíveis, ou decepcionantes, como constata a moça de *Perdida estava a meta da morfose*. Se aproximarmos o conto dos Irmãos Grimm ao de Marina Colasanti, podemos estabelecer um jogo intertextual antitético, pois sapo e príncipe assumem valores opostos para as jovens. Uma rejeita-o como sapo para amá-lo como príncipe, a outra o ama como sapo e o rejeita como homem. A inversão proposta por Colasanti ao mesmo tempo em que recupera o texto original, como traço, amplia-o no plano da significação.

No conto de fadas clássico, seguindo a narrativa que chegou a nós por meio dos Irmãos Grimm, o desencantamento, o feito que transforma o sapo em príncipe, permite a solução dos problemas e o final bem-sucedido. Fica como moral da história, entre outras possíveis, que não deveríamos desprezar o feio. Já a autora de *Perdida estava a meta da morfose* deixa marcado, no fim do conto, a ruptura com o paradigma tradicional, revertendo o discurso moralizante em algo incômodo para o leitor. Ganha destaque o imperfeito, aquilo que persistirá incompleto e insatisfeito, tendo em vista o que realmente está em jogo em uma relação sexual, qual seja, o encontro/desencontro de imaginários, o compasso/descompasso entre as fantasias de cada sujeito envolvido.

No texto de Colasanti, ao transformar-se em homem, o sapo perde o que nele havia de mais valioso para o imaginário da moça. Ao perder sua forma anfíbia, acaba-se o jogo de sedução que se tinha iniciado. Desencantado, de amado transforma-se em apenas mais um amante, semelhante a tantos outros que já haviam passado pela cama da jovem. Perde o encanto, a graça, a magia, aquilo que lhe fazia singular, torna-se um homem sem poesia, sem enigma, sem atrativo algum para o “refinado” gosto da protagonista. Ao ganhar forma humana, o sapo perde seu charme, empobrece o imaginário da moça, esvazia o signo que a personagem poderia encantar e reencantar ao sabor do seu desejo. Por esse motivo, fica decepcionada, frustrada, desencantada, traída, tendo em vista a expectativa quebrada naquilo que alimentava a voluptuosidade do seu interesse.

Não seria essa também a sensação do leitor, já que o desenlace trai a expectativa do legente que esperava o encontro amoroso perfeito e harmônico? Em *Perdida estava a meta da morfose*, percebemos que não há um relato de amor idealizado, como estamos acostumados a encontrar em novelas românticas, mas sim há um amor não realizado. Como consequência, a quebra do horizonte de expectativa do receptor torna-se um caminho profícuo: sem o conhecido “felizes para sempre”, resta ao leitor o incômodo convite à reflexão. Por outro lado, não haveria quem ficasse decepcionado com a decifração óbvia ou com o texto que se desfaz em enredo fácil, acomodado, que não apresenta nenhum obstáculo para a sua interpretação? Ao deparar-nos com um texto que não nos impõe nenhum empenho de leitura, que simplesmente nos conta uma história linear, sem se preocupar com a forma de expressão, não haveria um fracasso certo, demarcado pelo limite de uma concepção estética que visaria tão-somente entreter? Para terminar e ao mesmo tempo deixar mais uma questão, pensemos se não seria este um percurso estimulante para o texto desencantado: seduzir e trair o leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução**. Campinas: Papirus, 1991.

CAMACURY, Mário da. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

COLASANTI, Marina. **Contos de amor rasgado**. Rio de Janeiro: Roco, 1986.

_____. **Fragatas para terras distantes**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

JACOB, Grimm; WILHELM, Grimm. **Contos de fadas**. Tradução de Celso M. Pacionik. São Paulo: Iluminuras, 2001.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

SÁNCHEZ, Ana María Amar. **Juegos de seducción y traición: literatura y cultura de masas**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.

**PRESENTIFICANDO O NARRADO:
A DRAMATIZAÇÃO DA LINGUAGEM EM FAZENDO ANA PAZ DE LYGIA BOJUNGA**

Marta Yumi Ando
Doutora (UNESP)

RESUMO: Focalizando a narrativa juvenil brasileira **Fazendo Ana Paz** (1991) de Lygia Bojunga, o presente estudo propõe-se a analisar a feição dramática, responsável por conferir acentuada dinamicidade ao texto, em virtude da presentificação dos eventos narrativos e do consequente efeito de proximidade gerado na interação texto/leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura juvenil brasileira, dramatização, Lygia Bojunga.

ABSTRACT: Focusing on a Brazilian young people's narrative by Lygia Bojunga, namely, **Fazendo Ana Paz** [Making Ana Paz, 1991], this study aims to analyze the dramatic feature which gives a strong dynamicity to the text due to the presentification of narrative events and the proximity effect in the interaction between text and reader.

KEYWORDS: Brazilian young people's literature, dramatization, Lygia Bojunga.

Obra que *também* pode ser lida por crianças e jovens, **Fazendo Ana Paz** de Lygia Bojunga Nunes, publicada em 1991 e triplamente laureada (Altamente Recomendável para o Jovem – 1992, Prêmio Jabuti e Prêmio *White Ravens* – 1993), configura-se como uma narrativa em que as situações postas em cena, mais do que propriamente *narradas*, são *presentificadas* ao leitor, como se passassem vivamente diante de seus olhos. No dizer de Eikhenbaum (1973, p. 157-158), essa dramatização da linguagem instaura-se a partir da “preferência outorgada à apresentação dos fatos e não à narração: percebemos as ações não como contadas [...], mas como se elas, encenadas, se produzissem à nossa frente.” Desse modo, tem-se a prevalência do mostrar (*showing*) sobre o narrar (*telling*), o que gera um expressivo efeito de teatralidade, presente em menor ou maior grau em todas as obras da autora.

Tal característica relaciona-se às habilidades de Lygia não apenas como ficcionista, mas também como atriz e dramaturga. Essa ligação com o palco está presente em diversas obras, entre as quais podemos nos lembrar de **Angélica** (1975), em que uma peça teatral é incorporada ao fluxo da narrativa, bem como de **Nós três** (1987) e **O meu amigo pintor** (1987), que acabaram se transformando em textos independentes – **Nós três** (1989) e **O Pintor** (1989) – estruturados como peças teatrais. Além destas, outras obras, embora não tenham sido publicadas em suas versões teatrais, foram adaptadas para apresentações em palcos do Brasil e do exterior, inclusive **Fazendo Ana Paz**, primeira obra a impulsionar o projeto *As Mambembadas*.

O “falar mais dramaticamente do ato de escrever”, como revela Lygia no prólogo “Caminhos”, presente nas obras constitutivas da sua trilogia – **Livro: um encontro com Lygia Bojunga Nunes** (1988)¹, **Fazendo Ana Paz** (1991) e **Paisagem** (1992) –, é que fez com que criasse a inusitada personagem tripartite, as três Anas que protagonizam **Fazendo Ana Paz**. Esse modo dramático presente na escritura lygiana funde-se à intenção de escrever um texto de caráter metalinguístico, denunciada a partir do próprio título, cujo verbo utilizado evidencia esse fazer experimental.

Ao fazer as três Anas, a autora intercala o contexto espaço-temporal da arquinarradora² com o de Ana Paz, articulando a presentificação dramatizada das vivências da protagonista. Como esse artifício cria a ilusão de tratar-se de três personagens diferentes, provoca-se um adensamento na

¹ Em **Livro**, o prólogo foi inserido posteriormente, em sua reedição pela Casa Lygia Bojunga. A propósito, nessa reedição, a referida obra teve o título alterado pela segunda vez. Se na primeira, ainda pela editora Agir, o título foi modificado para **Livro: um encontro com Lygia Bojunga**, desta vez, a autora o abreviou para **Livro: um encontro**.

² Termo empregado com diferentes acepções na crítica, neste estudo está sendo utilizado para designar a autora ficcionalizada ou narradora-escritora. Acreditamos que o prefixo *arqui-* traduz bem a dimensão desse sujeito ficcional, uma vez que este se situa além das limitações, seja do narrador, seja do autor.

narrativa, por meio da sobreposição de tempos e espaços distintos. Esse jogo espaço-temporal, em que o passado, longe de reduzir-se a uma evocação saudosista, é encenado perante o leitor, atinge seu ápice no momento em que as três Anas se encontram, de modo que passado e presente, em uma perspectiva cênica, passam a coexistir na narrativa.

Antes mesmo, porém, de Ana Paz encenar seus papéis na narrativa, é a arquinarradora que simula o papel de escritora, habilmente incorporado enquanto personagem da trama: “Eu sempre gostei de ler livro de viagens, um dia me deu vontade de escrever um” (NUNES, 1992, p. 11)³. É interessante notar, nesse dizer que dá início ao relato, a transição do sentido literal para o figurado da “viagem” a ser empreendida pela narradora-escritora: “Comecei então a pensar no jeito que eu ia usar pra viajar no papel” (NUNES, 1992, p. 11). Trata-se de uma viagem às terras da imaginação e da fantasia, como poderá supor o leitor, mas sua partida é bruscamente interrompida por uma personagem que, viajando no tempo, rompe fronteiras e se instala no texto que ainda seria escrito:

Quando no fim eu me sentei pra escrever o livro, saiu um bilhete assim:
“Prezado André
Ando querendo bater papo. Mas ninguém tá a fim. Eles dizem que não têm tempo. Mas ficam vendo televisão. Queria te contar a minha vida. Dá pé? Um abraço da Raquel.” (NUNES, 1992, p. 11)

A viagem, então, toma outro rumo a partir da “invasão” de Raquel e do bilhete que surge como que à revelia da escritora; afinal, ela não diz que *escreveu* o bilhete e sim que este “saiu”, como se se tratasse de geração espontânea, de algo que simplesmente brota do papel sem ter sido conscientemente planejado e semeado. Figurativizando o próprio espanto, a arquinarradora dramatiza seu dizer, mediante a inserção de sua fala, que é incorporada ao discurso indireto até então utilizado: “Larguei o lápis, li e reli o bilhete, o que que é isso?! que Raquel é essa que se intromete assim, de cara, na viagem que eu vou contar?” (NUNES, 1992, p. 11).

Do mesmo modo, podemos citar outros fragmentos que mostram a encenação do dizer da arquinarradora, em meio à própria narração em estilo indireto:

[...] Só que, às vezes, a gente se despedia num fim de semana, e quando na segunda-feira eu abria o caderno pra me encontrar de novo com ele: cadê?! [...] Que terror! (NUNES, 1992, p. 12)

[...] o meu lápis foi esbarrando numa pergunta atrás da outra: que perigo esse Pai representava pra ter sido atacado desse jeito? que tipo de mulher era a Mãe? o que que uma garotinha de oito anos feito a Ana Paz ia pensar numa tragédia assim? (NUNES, 1992, p. 15)

³ Mencionaremos apenas o ano e o número das páginas nas citações da obra em estudo. Consultamos a edição publicada em 1992 pela editora Agir com ilustrações de Regina Yolanda.

Note-se, nesses trechos, o emprego de uma pontuação expressiva, própria da fala, com suas modulações emotivas. Não temos, portanto, a descrição de algo que fora dito pela arquinarradora, e sim a presentificação dramatizada do seu dizer, seja para expressar a perplexidade diante dos “empacamentos” da escrita, seja para exprimir os impasses da criação que vão surgindo em meio à confecção de suas personagens. No entender de Eikhenbaum (1973), trata-se da ênfase conferida à apresentação direta dos fatos e em sua encenação, em vez de privilegiar o narrar. Em outras palavras, é a fala que se “intromete” no discurso narrado, de maneira a (literalmente) conferir concretude à voz narradora. O mesmo ocorre na seguinte passagem, mas, desta vez, na focalização de Ana Paz-moça: “[...] ele estava olhando tão bonito dentro do meu olho, que eu não tive coragem de perguntar: *como é?*” (NUNES, 1992, p. 16). Desse modo, não apenas evoca-se ou rememora-se o passado amoroso, mas, mais que isso, presentifica-se – pela introdução (ou invasão?) do discurso direto – o momento eternizado pela paixão, pelo *coup de foudre* a atingir os jovens enamorados.

No fragmento em que Ana Paz surge na narrativa, apresentando-se diretamente ao leitor, a mediação discursiva operada pela narradora-escritora é mínima, uma vez que quem passa a dominar as rédeas da narração é a própria protagonista:

E aí, um dia aconteceu de novo: ela chegou, e sem a mais leve hesitação foi me dizendo:

“Eu me chamo Ana Paz; eu tenho oito anos; eu acho o meu nome bonito. [...]”
(NUNES, 1992, p. 13)

Temos aí a “enunciação na enunciação”, o “discurso no discurso”, como elucida a dialogia bakhtiniana (BAKHTIN, 2005), o que se configura mediante vozes que se encontram separadas apenas graficamente e se interpenetram, uma vez que é possível extrair o discurso de Ana Paz do discurso da arquinarradora. Nessa mescla de discursos direto e indireto da personagem que, ao assumir o comando da narrativa, torna-se narradora, observamos a encenação da fala da menina Ana Paz, que deixa então de ser objeto de narração da arquinarradora para narrar a própria história. Assim, sua voz é incorporada ao texto como uma voz autônoma, de modo que, no fluxo da leitura, quase passa despercebido o fato de que a fala de Ana Paz subordina-se, na verdade, a um discurso maior, articulado, num patamar superior, pela instância demiúrgica da criação.

Se o discurso de Ana Paz encontra-se incorporado ao da arquinarradora, o dos seus pais incorpora-se à narração da personagem, em um singular procedimento em que verificamos um desdobramento: a dramatização da dramatização: “O meu pai escolheu a Ana, ele gostava demais de Ana, mas a minha mãe achava curto; ele então quis Ana Lúcia, Ana Luísa, Ana Helena, mas na

hora que eu nasci a minha mãe escolheu: Paz! E ele topou: Ana Paz” (NUNES, 1992, p. 13). Dessa forma, o discurso dos pais, introduzido pelos dois-pontos, encontra-se encenado no discurso da menina, o qual, por seu turno, já é encenação sob o ponto de vista da enunciação discursiva operada pela arquinarradora. É possível, portanto, observar, no mesmo fragmento, a mescla de quatro vozes: de Ana Paz, do Pai, da Mãe e, implicitamente, da arquinarradora, que, tal como um diretor de uma peça teatral, manipula a totalidade dos discursos, ainda que crie a ilusão de que a voz de Ana Paz seja autônoma, quando, na verdade, é (con)cedida à personagem.

Na reiterada cena da morte do Pai em que a multiplicidade de vozes se faz notar de modo acentuado, percebemos também a dramatização dos diálogos, já que outras vozes, em meio a um ritmo tenso e eletrizante, vão sendo trazidas ao corpo do relato e aí encenadas. Como não há demarcação precisa das falas, estas são intuídas pelo leitor, já que é pelo contexto narrativo que tais vozes podem ser distinguidas.

[...] e quando eu cheguei perto dele me pegou num abraço e disse Ana Paz me promete uma coisa, que é, pai, que é? promete que tu *nunca* vais te esquecer da Carranca, mas pai o que é que tá acontecendo? ele me sacudiu e pediu de novo, promete que tu não vais te esquecer da Carranca, Ana Paz! eu prometi e não deu pra dizer mais nada, a campainha tava tocando, e tinha gente dando soco na porta, e a minha mãe veio dizer apavorada eles tão aí! eles tão aí! (NUNES, 1992, p. 14)

Mais uma vez, as falas não são simplesmente descritas ao leitor, mas presentificadas, evidenciando a profusão de vozes que se articulam na enunciação, cuja dinamicidade encontra-se refletida na pontuação (e na sua ausência) e na insistente sucessão de aditivas. Assim, a dramaticidade da cena é figurativizada mediante uma construção discursiva, que embora não chegue a ser fragmentária posto que mediada por verbos *discendi*, é marcada por um ritmo veloz, provocado pelo modo inovador com que a autora emprega a pontuação. É, portanto, a mescla de vozes, a aparente apresentação caótica do episódio, enfim, a dramatização do discurso, como se este estivesse sendo encenado no momento mesmo em que o lemos, que o tornam inusitado, surpreendente, de modo a lhe conferir qualidade estética e, conseqüentemente, gerar estreita proximidade entre texto e leitor, em virtude do efeito produzido.

Ao colocar em cena a Ana Paz-moça a relatar sua história com Antônio, assim como o momento em que Ana Paz-velha assume a voz narrativa, novas dramatizações são instauradas, na medida em que tanto o diálogo da jovem com Antônio sob o sol de Copacabana, como o relato da idosa não são apenas reportados pela narradora-escritora, mas concretizados na narrativa. Vejamos, a princípio, como se dá essa estratégia na focalização de Ana Paz-moça:

[...] e foi só depois dum tempo enorme que ele lembrou duma coisa importante:
– Já pensou se alguém senta aqui entre nós dois?
– Que horror. (NUNES, 1992, p. 16-17)

A personagem-narradora não apenas introduz, mediante o emprego dos dois-pontos, a fala de Antônio, mas inclui ainda a própria fala, encenando o início do diálogo com aquele que se tornaria seu marido. A seguir, esse recurso é novamente agenciado, por intermédio da personagem-narradora, que não apenas promove a transmutação do discurso indireto para o direto, como também mimetiza a própria fala na enunciação:

A gente chegou mais pra perto um do outro, e depois de muito mais tempo ele falou:
– Que sol, hein?
– Pois é.
– Sabe que ele te faz brilhar todinha?
– É?
– É.
– Ah. (NUNES, 1992, p. 17)

Note-se a função fática, utilizada pelos apaixonados apenas para manter aberto o canal de comunicação verbal, ainda que a gradativa proximidade física já esteja estabelecendo uma comunicação silenciosa entre ambos. Contudo, embora a atração física seja recíproca, a comunicação é superficial, visto que não há uma sintonia entre ambos: se Ana Paz se entrega ao momento de corpo-e-alma, ou melhor, de “corpo-e-valor” como ela mesma diz, Antônio mostra-se envolvido pela razão, mergulhado que está em cálculos referentes ao andar térreo de um prédio, o que, paradoxalmente, ocorre logo após mencionar o mistério inerente ao *coup de foudre*.

– *Coup de foudre* é uma coisa muito misteriosa, não é?
Eu ia perguntar *como é?* mas não tive coragem, e então perguntei:
– Por quê?
– Veja bem, eu estou aqui sentado pensando, sabe o quê? calculando como é que vai ser o andar térreo de um prédio que... (NUNES, 1992, p. 17)

Como se vê, Antônio gera uma ruptura com a expectativa da Moça (e a do leitor), pois, em vez de falar por que *coup de foudre* seria algo tão misterioso, desfaz o clima romântico, ao mudar repentinamente de assunto. Aliás, a personagem não apenas muda de assunto, como se desvia para um tema totalmente antitético em relação ao *coup de foudre*, já que, do mistério amoroso, passa a discorrer sobre investimentos imobiliários. É, enfim, a vida concreta e materialista que se sobrepuja às emoções e aos sentimentos. Desse modo, essa comunicação falha ou deficiente funciona como um prenúncio narrativo não apenas do casamento mal-sucedido que nasceria desse instante, como

também da ideologia utilitarista com que Antônio impregnaria seu filho, como fica claro na fala deste: “Será que você não sabe que quem compra uma casona velha dessas é pra botar logo ela abaixo, fazer um prédio de apartamentos e ganhar uma nota firme?” (NUNES, 1992, p. 47). No episódio em análise, o contraste frieza/emoção permeia todo o diálogo entre Ana Paz e Antônio, intensificando-se até atingir seu ápice no momento em que ele se reifica, ao rotular-se: “Eu sou isso” (NUNES, 1992, p. 18).

É assim, através do contraponto entre as duas personagens, que, implicitamente, a autora suscita críticas em relação a determinadas condutas, características da sociedade contemporânea. Transportando a personagem Antônio para nossa sociedade, o leitor é levado a relacioná-la com o sistema capitalista, que faz com que muitas pessoas adotem comportamentos semelhantes. A propósito, a fala de Antônio – “Eu sou isso” – nos remete ao verso final do poema *Eu, etiqueta*, de Carlos Drummond de Andrade (1984): “Eu sou coisa, coisamente”. Isso porque, assim como o “eu” que se anula presente no poema, anulação enfatizada pela criação neológica “coisamente” para mostrar um modo de ser (um ser *coisa*, a modo de *coisa*), Antônio também se anula, ao se autonegar, por meio do pronome demonstrativo “isso”. E o que ele *demonstra*? Ele demonstra estar reduzido a uma máquina de fazer dinheiro: “Eu planejo o jeito de quem tem dinheiro ganhar mais dinheiro” (NUNES, 1992, p. 18). Ao contrário, porém, do eu-lírico drummondiano, que lucidamente reconhece a própria condição (“Já não me convém o título de homem./Meu nome novo é coisa”), Antônio parece não ter consciência da própria anulação, já que se considera importante: “Quer coisa mais importante?” (NUNES, 1992, p. 18). De qualquer forma, entretanto, em ambos os casos, sendo *coisa* ou *isso*, o homem perde suas referências, já que tanto a palavra *coisa* como o pronome *isso* são vazios semanticamente. E se tais palavras são vazias de sentido e se o sujeito é igualado a essa condição, então ele, conseqüentemente, tem seu sentido também esvaziado.

Na encenação desse diálogo entre Ana Paz e Antônio, a antítese frieza/emoção evidencia-se, sobretudo, na focalização simultânea das perspectivas de ambas as personagens, revelando um Antônio concentrado na casa que pretendia derrubar para levantar um “medonho espigão”, em contraponto gritante a uma Ana Paz toda entregue à paixão, o que é reforçado pela sucessão enfática de aditivas, presente na sua fala:

– [...] Olha só pr’aquela casa.

Olhei.

– Fecha os olhos.

Fechei.

– Imagina o térreo.

Imaginei o Antônio chegando ainda mais perto de mim, e me abraçando, e me dizendo de novo que eu brilhava todinha, e eu abri o olho e vi ele de perfil olhando pra casa [...] (NUNES, 1992, p. 18. Grifos nossos)

Enquanto Antônio olha para um objeto, detendo-se em seus aspectos materiais geradores de lucro, Ana Paz só tem olhos para Antônio, como mostra a pontuação subsequente, figurativizando a emoção que domina a personagem: “ah, que perfil! ah, que Antônio!” (NUNES, 1992, p. 18-19).

Assim como na intercalação dramatizada da Ana Paz-menina e a da Moça, o discurso da Velha é também apresentado diretamente ao leitor, verificando-se, mais uma vez, reduzida intervenção da arquinarradora. Logo, mais que narrado, o episódio é encenado ao leitor, de modo que a arquinarradora aproxima-se de um narrador de uma peça teatral ou de um filme, que, em vez de aparecer, prefere se esconder nos bastidores.

E ainda por cima uma outra personagem entrou no meu estúdio [...]:

“Acordei no meio da noite pensando no que o meu filho me disse: você é uma velha egoísta!” (NUNES, 1992, p. 19-20)

Se, em momentos anteriores, foi possível extrair o discurso de Ana Paz-menina e o de Ana Paz-moça do discurso da arquinarradora, desta vez, ocorre o equivalente em relação à Ana Paz-velha, que passa, então, a assumir novo papel como narradora. Nessas vozes que se intercalam, com a mescla de discursos direto e indireto, opera-se o discurso dramatizado no interior do discurso da velha. No entanto, convém notar que o discurso da velha também é dramatizado se visto da perspectiva da arquinarradora, detentora maior dos fios que tecem a trama. Desse modo, na fala do filho, tem-se a dramatização da dramatização, que se estende à dramatização da fala da personagem-narradora, no diálogo que se estabelece entre mãe e filho:

– [...] meu amor, eu não tô entendendo essa história de festa que você falou...
– Nós organizamos uma festa de aniversário pra comemorar os seus 80 anos. (NUNES, 1992, p. 21)

Na encenação desse diálogo, note-se a reiterada preocupação do filho em manter as aparências: “Pensa só na cara de todo o mundo se agora eu chego e digo que você não quer ir à festa” (NUNES, 1992, p. 21). Como no conto “Feliz aniversário” de Clarice Lispector (guardadas, claro, as devidas diferenças), a festa configura-se não como uma comemoração prazerosa, mas como o cumprimento de um ritual, de um dever familiar. Em outros termos, trata-se de seguir uma convenção social apenas para manter os “laços de família”, laços que, em vez de unir, aprisionam. O que prevalece, portanto, para o filho, não é a aniversariante, e sim a festa de aniversário e seus

convidados. Sendo assim, a festa é oferecida não como um querer-fazer e sim como um dever-fazer, daí a zanga do filho diante da determinação da velha em viajar:

- O que que você vai fazer lá no Rio Grande do Sul?
- Vou lá.
- Sozinha?
- Com a bengala. (1992, p. 21)

- [...] eu não tô doente nem nada.
- Não tá doente?! e o reumatismo?
- Isso não é doença, é o jeito da minha perna viver. (NUNES, 1992, p. 21)

Note-se, nessas passagens, a obstinação e esperteza da velha, sempre com uma réplica bem-humorada diante dos questionamentos do filho. Em oposição ao pessimismo daquele, Ana Paz não se considera solitária nem doente. Por isso, antropomorfiza, em certa medida, a bengala que lhe oferece companhia; e o reumatismo tem subvertida sua definição disfórica relacionada à doença, ao ganhar da velha uma versão bem mais positiva: “é o jeito da minha perna viver”.

Após o encontro entre Ana Paz-velha e a Moça-que-se-apaixonou-pelo-Antônio e a conversa de Ana Paz-velha com o espelho, ressurgem na narrativa a Ana Paz-criança. Esta, numa cena tipicamente cinematográfica, é contemplada pela Ana Paz-velha, como se se tratasse de duas imagens que se desdobram do mesmo sujeito.

- Pai! Pai!
- Era a voz da Ana Paz-criança chamando. E a Ana Paz-velha ficou olhando pra ela mesma-ali-criança chegando. (NUNES, 1992, p. 31)

Nesse desdobramento da personagem, se Ana Paz-criança assume novamente o papel de personagem central, Ana Paz-velha assume o de espectadora da encenação, sendo tudo isso alinhavado pela arquinarradora, cujo papel varia entre narradora e personagem. É justamente esse jogo de vozes e a troca de papéis entre as personagens (inserindo-se nesse elenco a arquinarradora) que conferem caráter dramático à obra.

Em determinadas passagens, essa teatralidade se evidencia de modo ainda mais contundente, em vista das notações responsáveis por marcar a entrada da personagem, performatizando, assim, o *script* de um texto dramático, no qual as rubricas, além de fornecerem as indicações cênicas, marcam a entrada dos atores:

- A voz do Pai anunciando:
- Prontinho, estou aqui. Cadê o pente?
- Voz do Pai: - Ana Paz! olha aqui o presente que eu te trouxe. (NUNES, 1992, p. 33)

Nesse momento, em que se coloca em cena o episódio no qual o Pai presenteia Ana Paz com a Carranca, realiza-se novamente a dramatização do discurso, ao mimetizar a curiosidade infantil:

- Que que é mau espírito?
- Por que que ele mora no fundo do rio?
- Por que que ele tem medo da Carranca?
- Por que que a Carranca tem pata e não tem pé?
- Por que que ela tem asa aí atrás?
- Por que que ela parece peixe aqui no peito? (NUNES, 1992, p. 34)

Trata-se daquela curiosidade impaciente, própria da criança, que não espera respostas pelas perguntas feitas; ao contrário, “bombardeia” o adulto com uma sucessão de porquês. Como afirma Aires (2003), essa necessidade imperiosa do saber é iconizada pela linguagem coloquial, na qual a autora encontrou uma feliz junção para atingir o público jovem, que se identifica com esse tipo de linguagem: “utilizando-se dessa modalidade discursiva característica do jovem, a autora quer não apenas incitar o leitor a uma cumplicidade com seu texto, como também levá-lo à reflexão e ao questionamento crítico” (AIRES, 2003, p. 105).

O diálogo de Ana Paz-velha, seja com o jardineiro, seja com seu filho, também não é sumarizado e focado de uma perspectiva distante, mas trazido à boca de cena e colocado como que diante dos olhos do leitor pelo efeito de proximidade gerado. Trata-se de uma característica observada não apenas na apresentação dos discursos diretos, mas mesmo no discurso indireto no interior do qual, como apontamos, é possível verificar a dramatização do discurso direto:

[...] Estendeu a mão. Viu que ela tinha um pouquinho de terra, limpou ela na calça e estendeu ela de novo com outro parabéns! Apertou minha mão: saúde! Outro apertão: felicidades! Mais outro apertão: muitos anos de vida! (NUNES, 1992, p. 43)

Nesse fragmento, a fala do jardineiro, em seus efusivos cumprimentos à aniversariante, é intercalada à narração desta, de modo a configurar um discurso híbrido, misto de discurso direto e indireto. Também na conversa com o filho na casa da infância de Ana Paz, esse procedimento é agenciado na cena de despedida entre mãe e filho: “Me deixou aqui em casa e já ficou despedido, ‘vou pegar o primeiro avião da manhã’, e foi pro hotel” (NUNES, 1992, p. 48). Note-se, além disso, que, até mesmo o que não foi dito concretamente, mas pressuposto pela personagem-narradora, é dramatizado em seu discurso:

– Mas [...] essa casa vai ser vendida.

– Quando?

Ele abriu a boca e eu vi sair lá de dentro “assim que você morrer”, mas ele disse: – Será que você não sabe que quem compra uma casona velha dessas é pra botar logo ela abaixo [...] e ganhar uma nota firme? (NUNES, 1992, p. 47)

Como mostra esse fragmento, podemos observar a presença de três discursos: o de Ana Paz, o do filho e o discurso deste pressuposto por aquela, o que se configura mediante a articulação do discurso direto, do indireto e da inserção do discurso direto (um apenas pressuposto e outro concretizado verbalmente) em meio ao discurso indireto enredado pela protagonista.

Em **Fazendo Ana Paz**, temos, assim, diferentes formas por meio das quais é possível constatar a dramatização do discurso, o qual se mostra ora mais explícito, ora mais sutil, mas, seja de uma forma ou de outra, promove o *fazer dramático* de Lygia Bojunga. A presentificação dos acontecimentos engendrada por esse fazer, quando comparada à sumarização, além de conferir maior vivacidade às representações imaginárias, faz com que o leitor seja remetido à experiência de Lygia como atriz e dramaturga, às suas *Mambembadas*, bem como às demais obras reveladoras da profunda ligação da autora com o palco.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIRES, Eliana Gabriel. **O processo de criação literária em Lygia Bojunga Nunes**: leitura e escrita postas em jogo pela ficção. Tese (Dourado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2003.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Eu, etiqueta. In: _____. **Corpo**: novos poemas. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1984. p. 85-87.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. 3. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

EIKHENBAUM, Boris. Sobre a teoria da prosa. In: EIKHENBAUM, Boris et al. **Teoria da Literatura**: formalistas russos. Trad. Ana M. R. Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-168.

ANDO, Marta Yumi. Presentificando o narrado: a dramatização da linguagem em Fazenda Ana Paz.
Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 6, abril de 2011.

LISPECTOR, Clarice. Laços de família. In: _____. **Laços de família**. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 109-111.

NUNES, Lygia Bojunga. **Fazendo Ana Paz**. Il. Regina Yolanda. Rio de Janeiro: Agir, 1992.

PORTAS E JANELAS

Ângela Lago

Monteiro Lobato, o mais renomado autor brasileiro de livros para crianças, dizia que o livro é uma casa. Hoje quero conversar sobre o livro de imagens. E à vontade, falarei da minha casa, conto como penso e construo meus livros de imagens.

A gramática visual

Existe uma gramática visual, da qual nos apoderamos intuitivamente. A base dessa gramática ou linguagem são arquétipos e construções visuais que funcionam como símbolos. Um exemplo bem simples: um círculo com raios é o sol. Dependendo da maneira que o sol for conjugado poderá ser entendido como luz, calor, o rei, o olho de deus, uma carta de sucesso no tarot, ou simplesmente uma previsão do tempo para amanhã: sol sem nuvens.

Costumo usá-lo de uma forma bem simples. No meu livro **Muito capeta** ele substitui o relógio. Em **O bicho folharal** ele muda de cor quando muda o dia. Marca o tempo e me ajuda a contar a história.

Mas no desenho, como na poesia, falamos por metáforas. Somamos as imagens arquetípicas e ainda nossos recursos de uso da linha e da cor.

O espaço bidimensional



Começo pela consideração do espaço onde o desenho acontece: o espaço bidimensional da folha de papel. Trata-se de um espaço de representação. No espaço bidimensional nada tem concretude. Posso inclusive construir imagens que de outra forma seriam impossíveis. No papel, tudo é ficção. A perspectiva renascentista tão bem capturada pela técnica fotográfica é uma das maneiras possíveis de representar a terceira dimensão, mas não é a única.

Em 1990 quis desenhar um livro sobre a ilusão amorosa e por isso tratei de acentuar o aspecto ilusório da terceira dimensão na folha de papel. A partir do trabalho de Esher e dos estudos sobre percepção visual, desenhei um livro que pode ser lido de cabeça para baixo e portanto de trás para frente e ainda assim fazer sentido. Nele, o espelho e o degrau da escada são ao mesmo tempo espelho e degrau. Os pilares se contam em diferentes números dependendo de como olhamos. Ou temos uma pilastra impossível unindo dois lances de um mesmo nível. Neste livro conto a eterna história de jovens que se buscam e se afastam e voltam a se buscar. De cada lado do livro a história é contada por um dos personagens.

Mas vejamos um desenho de criança, onde um amigo saúda o outro do outro lado da rua. A intenção é a mesma que a minha. A criança simplesmente virou a folha de papel para desenhar o amigo do outro lado. Que eficiência!

Estou cada vez mais interessada nos desenhos de crianças que sempre me ensinam uma maneira mais contundente do que as que venho usando nas minhas narrativas visuais. Com elas tento também aprender a liberar meu traço, os ângulos de visão e as proporções entre objetos e pessoas. E ter frescor para inventar novas metáforas.

O narrador visual



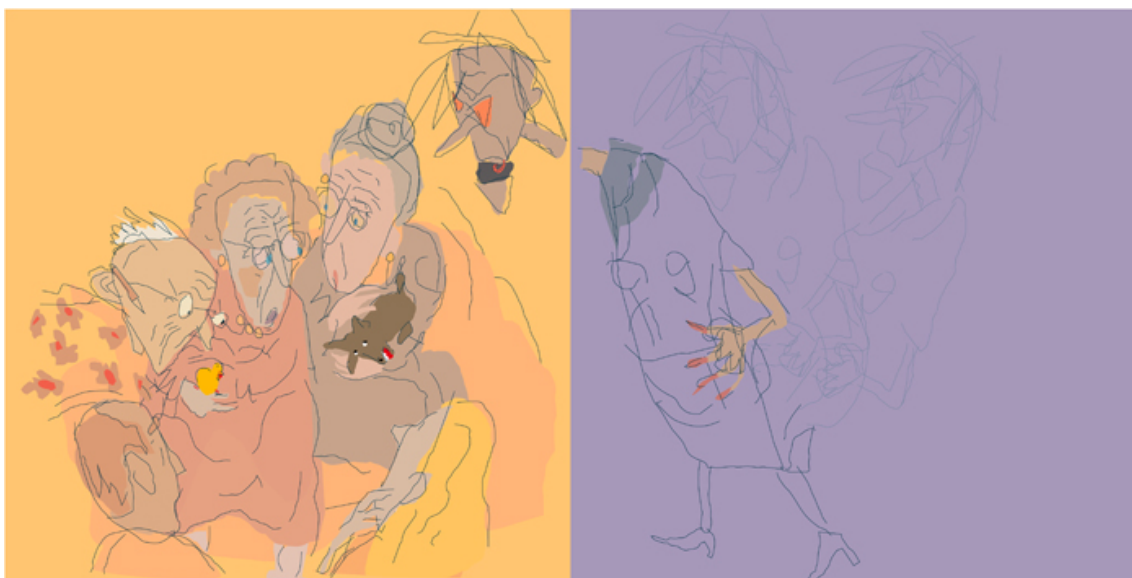
Estamos bastante acostumados com textos onde os narradores se revezam para contar a história. Usei esta técnica em **Cântico dos Cânticos**.

Posso também ter o olhar onipresente e onisciente do narrador de contos de fada, que sabe tudo o que acontece no reino de Era uma vez. Foi a perspectiva que escolhi no livro **Juan Felizario Contento**. Coloquei minha câmara nas nuvens e nelas deslizei para acompanhar a viagem de Juan. Não me preocupei com proporções. Os objetos e personagens são maiores de acordo com a sua importância na narração e a necessidade de serem vistos.

Já no livro **A Banguelinha** o dono do apartamento do segundo andar é quem conta a história. O tremor do traço está justificado, é um senhor idoso. O leitor tem acesso ao texto que ele datilógrafa e aonde faz anotações. Vemos os outros personagens de acordo com sua visão. A síndica lhe parece certamente uma bruxa.

Mas quem é o narrador visual nas **Sete Histórias para sacudir o esqueleto**? Já não se trata mais do tremor do velho que vimos em **Banguelinha**. Aqui é o tremor de alguém horrorizado: é a representação do próprio leitor que, assombrado, vira as páginas com medo. Talvez vocês achem que já estou extrapolando e que se trata apenas do meu próprio desenho mais trêmulo com a idade.

O objeto tridimensional



Não quero fazer polêmica, mas quero que vocês acreditem que o leitor é co-autor, pelo simples fato de virar a página. É que a composição dos desenhos bidimensionais do livro prevê a

terceira dimensão deste objeto. Assim, ao movimentar a página em diferentes ângulos de leitura, o leitor acentua a composição do desenho. Com a página em movimento, a intromissão da síndica passando de uma página para a outra se torna bem mais evidente.

O tempo da narrativa visual



Mas o herói de todas as histórias, inclusive o herói vitorioso da nossa história pessoal, é o tempo. O tempo é a quarta dimensão e sem ela, é claro, nenhuma narrativa é possível.

A representação da passagem do tempo para o criador de livros de imagens é semelhante à do diretor de cinema. A passagem de página é um corte na montagem. Os momentos diferentes são divididos através das páginas.

Isso hoje é tão comum que, de alguma forma, estranhamos os desenhos de artistas e crianças que representam diferentes momentos repetindo o personagem em situações diferentes, pela mesma folha de papel. Só nos sentimos à vontade com esse procedimento se as situações diferentes aparecem dentro de quadros dispostos para uma leitura linear, como nos *comics*.

O tempo da nossa narrativa, estipulado pela passagem das páginas, imporá algum ritmo ao leitor. Em um livro de terror convém que nos alonguemos no terror.

Ou podemos incluir uma página sem acontecimentos ou textos para acentuar um momento monótono.

Em geral vamos tentar conseguir um ritmo ágil e inteligente que ao mesmo tempo permita o entendimento da sequência narrativa.

Metáfora



De qualquer forma, queremos a participação do receptor, ou narrador, e dificuldades ou complexidades criarão respostas mais ricas. Talvez seja por isso que usamos metáforas na fala e no desenho. Precisamos de um estranhamento para que haja uma revelação.

A anamorfose seria um exemplo extremo da participação ativa do receptor. No quadro **Os Embaixadores** de Hans Holbein (National Gallery, Londres), vemos e não vemos um estranho objeto colocado no tapete em perpendicular. Será preciso um certo esforço visual, mudar o ângulo do olhar, para que ele se revele. Quando afinal entendemos que temos ali a figura da morte, representada por um crânio, voltamos à imagem dos homens poderosos com outro olhar. É comum a figura da caveira em imagens dessa época. Mas aqui o fato dela ter que ser adivinhada, captada pelo observador, lhe dá uma estranha força.

Vejamos exemplos mais simples: a metáfora visual de atribuir a um objeto a cor de outro. Meus gatos são verdes porque seus movimentos são líquidos, aquáticos. Ou se trata de uma metonímia e a cor dos olhos do gato se expande para toda a figura. Não importa. Traços e cores criam metáforas que nem sempre serão desvendadas de uma única e consistente maneira.

Um outro exemplo: a técnica escolhida para um livro pode por si ser uma metáfora. No livro **A raça perfeita**, onde acontece uma história de manipulação genética, a técnica é a da manipulação fotográfica. Abrimos com a escolha de uma técnica, quase sempre uma porta de leitura para o livro.

Bem-vindos à minha casa. Meu desejo é abrir pelo menos as portas das quais tenho a chave.
Mi casa, su casa.

LITERATURA JUVENIL: ASPECTOS, DÚVIDAS E CONTRADIÇÕES¹

Ricardo Azevedo

1. Sobre a literatura e o sistema cultural dominante

Toda a literatura é obra de indivíduos, mas obviamente é também uma manifestação da sociedade em que é produzida. Escritores não habitam o vácuo.

Ao mesmo tempo, num outro plano, a literatura deve ser vista, conforme sugeriu Norbert Elias (1994), entre outros, como testemunho e expressão de certo nível de consciência construído socialmente. Tal fato pode implicar a existência de diferentes modelos culturais atuando sinergicamente no interior de uma mesma sociedade e numa mesma época.

Na sociedade brasileira, por exemplo, os padrões sociais, éticos e estéticos das culturas populares, marcados pela oralidade e suas implicações, diferem nitidamente dos padrões considerados eruditos e/ou modernos, marcados pela cultura escrita e suas implicações.

Em geral, julgamos que o nosso padrão de “consciência” seja bem melhor, mais evoluído e mais lógico do que outros.

Embora confortável, tal postura lembra as tais “fórmulas feitas” sugeridas por John Searle: tem o dom de nos fazer abandonar os problemas antes de resolvê-los.

A “cultura moderna”, o sistema cultural dominante, fonte indiscutível de nossa visão de mundo (e de nosso “nível de consciência”), costuma ser descrita como um modelo social impregnado por uma ideologia individualista (segundo a qual os interesses individuais são, por princípio, mais importantes que os da coletividade), pela visão de mundo fundada na economia e na técnica, e pela idéia de mercado “local onde tudo pode ser trocado, comprado e vendido” (DA MATTA, 1979). Nesta paisagem, a relação dos homens com as coisas pode ser mais valorizada do que a relação entre os homens.

Somando tudo, temos uma sociedade composta de pessoas que tendem a sentir-se separadas ou “autônomas” em relação ao tecido social.²

¹ Artigo escrito a partir de palestra na IX Jornada de Literatura dentro do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP, em novembro de 2010. Retomo aqui tema tratado em vários artigos, entre eles, *A didatização e a precária divisão de pessoas em faixas etárias: dois fatores no processo de (não) formação de leitores* publicado em **Literatura e Letramento – Espaços, suportes e interfaces – O jogo do livro** - Org. por Aparecida Paiva, Aracy Martins, Graça Paulino e Zélia Versiani, 2003.

Parece razoável reconhecer que de fato, nos tempos de hoje, as pessoas costumam dar preferência, por vezes quase que exclusivamente, a seus próprios interesses (de certa forma, acreditam viver no vácuo) e a valorizar coisas – dinheiro, imóveis, diplomas, cargos, marcas, produtos e símbolos variados de *status* – em detrimento de pessoas.

Ocorre que o individualismo, caso se desenvolva de forma exacerbada e acrítica pode, como sabemos, ter como resultado uma civilização às avessas: a guerra de todos contra todos e o desrespeito às autoridades, leis e hierarquias constituídas democraticamente.

No caso da literatura, teorias que enxergam as artes – manifestações de indivíduos claramente fundadas em sociedades e culturas – como compostas paradoxalmente de objetos “autônomos”² são, creio, ótimas representações do modelo individualista e técnico dominante.

Num contexto marcado pela idéia de que “tudo” – e vale sublinhar esse “tudo” – “pode ser trocado, comprado e vendido” é preciso, antes de mais nada, identificar mercados de consumo. Caso contrário, trocar, comprar e vender, como?

Eis porque somos levados a encarar com naturalidade a idéia de que existem literaturas dirigidas a públicos específicos: literatura infantil, literatura juvenil, literatura adulta etc. Numa sociedade de consumo, faixas etárias são principalmente fatias de mercado.

Não me refiro, note-se, apenas a livros, mas a uma imensa gama de produtos “recomendados”, “adequados” ou “dirigidos” seja ao “público juvenil”, seja a outros mercados.

Como pano de fundo, temos a constituição de sistemas peritos e os mais variados especialistas formados e diplomados para tratar dos problemas “específicos”, por exemplo, da “juventude”.

Como dizem Luckmann e Berger (2002), vivemos num modelo social tão especializado que nele, por vezes, deixamos de fazer coisas porque dão resultados concretos e perceptíveis [ou seja, abrimos mão de nossa intuição, inteligência, experiência e poder de observação] e passamos a fazê-las tomando por base definições, princípios abstratos, prescrições e instruções decretadas por *experts*.

Para David Olson (1997), vale lembrar, estamos habituados desde o tempo da escola a construir nosso pensamento a partir de premissas, sem discuti-las.

² C.f. Louis Dumont. **O individualismo - Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. 2000.

³ C.f. por exemplo Harold Osborne. **Estética e teoria da arte**.1970.

Entretanto, poucos gostariam de consultar um médico ortopedista que saiba examinar minuciosamente o joelho machucado sem perceber que seu dono apresenta sintomas evidentes de caxumba ou anorexia.

Especialistas costumam ser preparados para enxergar partes sem levar em conta a existência do todo.

Seriam as pessoas de diferentes idades assim tão diferentes entre si a ponto de constituírem grupos homogêneos e estanques?

Em todo o caso, é preciso reconhecer, a divisão de pessoas em faixas etárias, para além de organizar classes escolares e compor fatias de mercados, pode ser produtiva em diversas situações. Ela é útil, por exemplo, ao sugerir a existência de diferentes graus de amadurecimento, estágios cognitivos e fases de vida vinculados a faixas de idade.

Em termos de sociabilidade, tal fato tem um significado importante: numa família, o papel do pai é, ou deveria ser, bastante diferente do ocupado pelo filho. O mesmo ocorre entre professor e aluno e mesmo, no geral, entre as pessoas mais velhas e as mais moças.

Entram em cena aqui princípios hierárquicos civilizatórios (refiro-me tanto a certas hierarquias naturais como àquelas estabelecidas democraticamente. Note-se que o individualismo acrítico, comum nos dias de hoje, convive mal com a noção de hierarquia); os diferentes graus de experiência e de conhecimento; a diferenciação entre autoridade (a confiança conquistada legitimamente) e autoritarismo (a obediência obtida à força); enfim, a responsabilidade dos mais experientes em relação àqueles que acabaram de chegar ou estão no mundo há menos tempo. Até animais a conhecem.

Para Hannah Arendt (2007), cabe aos adultos apresentar aos “recém chegados” a cultura, a sociedade e o homem. Trata-se de uma responsabilidade essencial da qual nenhum adulto poderia abrir mão.

O que faria um “recém chegado” sem cultura humanista, um “analfabeto social” indiferente aos outros homens e às outras culturas, um egocêntrico despolitizado treinado para ser um mero técnico consumidor, quando crescesse, eventualmente chegasse ao poder, e tivesse armas de destruição em massa nas mãos?

Daí a importância fundamental e civilizatória da educação e ela implica a responsabilidade de adultos em relação a crianças e jovens.

Em que pese o reconhecimento de que dividir pessoas em grupos etários possa ser, em várias situações, uma estratégia válida e necessária, não creio que tal procedimento deva ser naturalizado ou tratado de forma mecânica. É preciso matizá-lo e relativizá-lo sempre, afinal, falamos de seres humanos e não de peças de uma engrenagem.

Vejamos o que disse Lia Junqueira, fundadora do Movimento em Defesa do Menor, em sua obra **Abandonados**, referindo-se à vida de meninos moradores de rua:

De um lado, a rua acena com a liberdade: não existe horário, é um lugar lúdico. Por outro lado, é extremamente perigoso. São crianças e adultos ao mesmo tempo esses seres humanos que encontramos. Não podemos considerá-las crianças, porque não tiveram oportunidade para tanto(...). Nunca tiveram quem os protegesse. Já na saída da primeira infância começaram a assumir atitudes de adultos. Quando poderiam estar brincando protegidas, eram obrigadas a proteger um irmão menor que elas. Porém não podemos considerá-las adultos, porque seu desenvolvimento físico não é o de um adulto. O que elas são depende mais do referencial de cada um que com elas conversa. Se quiser encontrar a criança ela está inteirinha ali. Também se quiser encontrar o adulto, não tenha dúvida que se mostrará por inteiro (JUNQUEIRA, 1986, p.77).

Jorge Amado, em **Capitães de Areia**, aborda o mesmíssimo assunto:

... eles nunca tinham parecido crianças. Desde pequenos, na arriscada vida da rua, os Capitães da Areia eram como homens, eram iguais a homens. Toda a diferença estava no tamanho. No mais eram iguais: amavam e derrubavam negras no areal desde cedo, furtavam para viver como os ladrões da cidade. Quando eram presos apanhavam surras como os homens. Por vezes assaltavam de armas na mão como os mais temidos bandidos da Bahia. Não tinham também conversas de meninos, conversavam como homens. Sentiam mesmo como homens. Quando outras crianças só se preocupavam com brincar, estudar livros para aprender a ler, eles se viam envolvidos em acontecimentos que só os homens sabiam resolver. Sempre tinham sido como homens, na sua vida de miséria e aventura, nunca tinham sido perfeitamente crianças. Porque o que faz a criança é o ambiente de casa, pai, mãe, nenhuma responsabilidade. Nunca eles tiveram pai e mãe na vida de rua. E tiveram sempre que cuidar de si mesmos, foram sempre os responsáveis por si. Tinham sido sempre iguais a homens...(AMADO, 2008, p.. 243/244)

Como ensinou Mikhail Bakhtin, a ficção é uma forma extraordinariamente rica de “experimentar a verdade”.

Podemos pensar em pessoas de 24 anos que são estudantes e nunca trabalharam, mas têm automóveis, consomem produtos da moda, apreciam “baladas” e *games*, vivem confortavelmente e sem maiores responsabilidades que não seja a de cuidar de seus próprios interesses.

Podemos também pensar em pessoas de 12 anos que trabalham para sustentar a família, estudam à noite (quando estudam) e, às vezes, já são até pais de família.

Para o biólogo Jean Piaget, gente de 12 anos deveria estar no “nível IV”, estágio de desenvolvimento cognitivo e psicológico que pressupõe a capacidade para operações formais, o raciocínio abstrato e a formação de hipóteses independentemente da experiência direta.

No caso de pessoas de 12 anos mergulhadas na luta diária pela sobrevivência e que, eventualmente, tenham filhos para criar, qual a relevância de saber tudo isso? Se quisermos ir além das comodidades do mundo teórico, tais noções, quando mal aplicadas, podem ganhar um caráter relativo e secundário.

Abro parênteses. Não sou especialista em Piaget e sei que suas idéias são mais complexas e abrangentes. Ocorre que num tempo que valoriza em demasia técnicas, esquemas, classificações e rótulos, a leitura superficial deste autor pode servir para legitimar todo o tipo de classificação fora de lugar.

Mas voltando e, por outro lado, quem é mais criança ou mais adulto no exemplo citado acima? Os jovens de 12 ou os adultos de 24? Como diferenciar seus “níveis de consciência”? O que seria exatamente um público “juvenil”? O que representam afinal essas “faixas etárias”?

Tento dizer que a vida concreta obriga as pessoas a irem à luta e a utilizarem (ou subutilizarem) suas potencialidades, atropelando estágios cognitivos, teorias e classificações acadêmicas, seja por causa da luta pela sobrevivência, seja por neuroses familiares, por meras convenções sociais ou pelos mais variados e inesperados eventos da existência cotidiana.

De que adianta pensar em etapas do desenvolvimento cognitivo diante da prostituição infantil ou de menores traficantes de drogas?

De que serve saber que a invasão do complexo de favelas situado no Morro do Alemão, no Rio de Janeiro, está repleta de átomos, moléculas e neurônios?

Identificar “elementos” de “estruturas” assim como estabelecer fatias, graus, faixas e estágios da existência de forma impessoal, técnica e estatística, ou seja, decretar mecanicamente que pessoas de tantos anos “são” assim e pessoas de tantos anos “são” assado, constitui principalmente uma simplificação e uma redução. Deixa de fora, mesmo considerando pessoas da mesma idade, a vida concreta e iniludível: as singularidades; os modelos e padrões culturais; as diferenças, tendências e anseios pessoais; as experiências individuais; os acidentes de percurso; as crenças e visões de mundo; as questões morais; as diferentes maneiras de como julgamos correto nos comportar diante da vida e do mundo.

Creio que podemos examinar as pessoas do ponto de vista da diferença ou do ponto de vista da semelhança.

Pelo viés da diferença, de fato somos singulares e únicos. Cada caso é um caso, como demonstram, por exemplo, nossas impressões digitais.

Pelo viés da semelhança, pertencemos à espécie humana e esta tem um conjunto importante de pontos comuns: além de impressões digitais, temos mãos e dedos e costumamos usá-los de forma idêntica em todas as partes do mundo conhecidas. Fora isso, repito o que disse em outro artigo⁴. Trata-se do óbvio que nem sempre lembramos: somos eminentemente sociais (incapazes de viver sem uma sociedade ou, em outras palavras, não vivemos no vácuo); somos expressivos, emotivos, criativos e capazes de construir linguagens e símbolos (e não apenas utilizá-los e repeti-los); somos efêmeros (ou seja, envelhecemos e morremos); capazes de pensar em coisas como justiça, moral e estética; capazes de transformar a natureza e a sociedade (para melhor e para pior); capazes de sonhar com a construção de um futuro mais civilizado (em que os interesses da sociedade estejam o mais próximo possível dos interesses de cada indivíduo) e poderia ampliar bastante essa lista: todos somos sexuados, sonhamos, somos capazes de nos apaixonar, apreciamos o conforto, detestamos ser rejeitados, preferimos a solidariedade, costumamos ter dificuldade em distinguir realidade e fantasia e assim por diante.

Note-se que tais características independem de etnias e culturas, assim como de “níveis de consciência”. Independem também de faixas etárias. Somente crianças excepcionalmente pequenas deixam de ficar revoltadas (porque não percebem) quando doces e brinquedos, ou afeto, são distribuídos de forma desigual. Mesmo as minúsculas recém nascidas apreciam o conforto, detestam ser rejeitadas e são capazes de empatia e antipatia.

Sem dúvida, tanto o ponto de vista baseado na diferença como o baseado na semelhança são importantes, além de não excludentes entre si.

Quando falamos em arte e literatura, ambos têm sua razão de ser.

Creio porém que em alguns casos, o viés da semelhança entre os homens, por permitir o compartilhamento e a identificação de um maior número de pessoas, pode ser mais fértil, relevante e abrangente.

⁴ *A leitura como agente do conhecimento* publicado na Revista **Carta Fundamental**, outubro de 2010, ISSN 1983-5965.

2. Literatura para mercados e literatura mesmo

Trouxe as considerações e dúvidas acima por acreditar que elas podem ser importantes para quem pretenda refletir sobre a chamada literatura para crianças e jovens.

Como disse num estudo realizado em 1997, ainda não publicado, é preciso

ressaltar a importância de se discutir, com a isenção possível, as diferenças e semelhanças entre adultos e crianças, vistos sempre a partir de suas virtualidades e potencialidades e não de fatores culturais e ideológicos (mas tratados como “naturais”), de idéias cristalizadas e valores pré-estabelecidos que nem sempre correspondem aos fatos. Para qualquer estudo que pretenda tentar compreender e caracterizar a literatura infantil, esta postura, este desafio, é, a nosso ver, um pré-requisito (AZEVEDO, 1997, p.165).

No mesmo trabalho, propus uma comparação entre os contos criados pela escritora portuguesa Ana de Castro Osório (1872-1935) e os contos populares recolhidos por ela, todos eles publicados na coleção **Biblioteca Portuguesa Para as Crianças**, editada em Portugal, pela Casa Editora Para as Crianças, entre 1906 e 1914.

Esclareço que são livros raros e trabalhei com o que consegui encontrar.

Sei que a obra de Ana Osório é da virada do século XIX para o século XX. Mesmo assim, vale a pena pensar sobre ela.

Os primeiros 12 contos, reunidos no livro **Alma Infantil** dirigido à 5ª Série, destinavam-se a um público específico, a criança. Neles, no geral, as mesmas são apresentadas como seres imaturos, incoerentes, egoístas, irracionais, indisciplinados, inexperientes, cegos com relação às coisas da vida e do mundo, que precisariam mudar, crescer, ser domados e assim, finalmente, amadurecer e compreender a realidade, as regras complexas e a sabedoria líquida e certa do mundo adulto.

Os adultos, por sua vez (e em oposição), são apresentados como seres maduros, coerentes, altruístas, sérios, racionais, disciplinados, imparciais, equilibrados, experientes, e responsáveis por princípio (!).

Os temas das histórias, sem exceção, apresentam um caráter utilitário, didático e moralista, além do elitismo, da xenofobia e de idealizações com relação aos assuntos da vida e do mundo, recorrentes na época. Hoje em dia poderiam ser definidos como “politicamente corretos”.

Trago o resumo de alguns contos para que o leitor possa sentir melhor seu teor. Nas citações, mantive a ortografia original.

Bertha, a personagem do primeiro conto, *Surpresas de Natal*, é apresentada como uma menina rica, geniosa e mimada, que costuma desprezar e caçoar dos pobres.

O feio costume de se rir dos pobres, dos velhos, dos aleijados e dos feios, principalmente dos que visitavam a casa de sua família, era o que mais desagradava à mãe (...), que não poucas advertências lhe fizera já a esse respeito.

Num dado momento, Bertha cai em si e percebe que, enquanto tem tudo e sempre ganha muitos presentes no Natal, as crianças pobres não têm nada e vivem uma vida de penúria e miséria. Alegando outros motivos, a boa menina pede dinheiro emprestado aos pais, e generosamente, por conta própria, banca o Papai Noel comprando às crianças da aldeia, onde costuma passar o Natal com seus avós, os mais ricos presentes.

Em *O jardim de Jorge e Tristezas de Jorge*, o pequeno Jorge, de início, despreza Portugal, tanto que “Um dia queixou-se à mãe - que era também quem lhe dirigia os estudos - da injustiça da sorte que o tinha feito nascer num tão pequeno e pobre e desprezado país”.

Mais tarde, acaba se transformando num patriota convicto, a ponto de alterar, com a ajuda sábia e discreta da mãe, o nome de seu cachorro Mardoche, de origem francesa, para Valverde, homenageando uma batalha nacional. Há traços de forte xenofobia nestes dois contos.

No conto *Mães*, a menina Bertha conversando com sua mãe, recebe muitos ensinamentos sobre a vida

“– Mas a mamã, se eu fosse defeituosa, envergonhava-se de me trazer pela rua.

– Que tolice, Bertha! Se me envergonhasse de ti é porque te não estimava. E se assim fosse, achavas que era justo e razoável que te condenassem por uma coisa de que não tinhas culpa nenhuma e eras a primeira a sofrer? A criatura pode considerar-se culpada por ser má e egoísta, por ter mau coração, ser intriguista, mentirosa, invejosa, em suma, por todos os defeitos morais. O que de modo algum podemos fazer, sem sermos malvados, é desprezar alguém porque a natureza o não fez perfeito.”

Bertha acaba fazendo um aprendizado sobre o imenso amor que todas as mães sempre têm por seus filhos. A menina, num momento de emocionada generosidade, acaba dando seu melhor vestido para servir de mortalha a uma criança vizinha, pobre e aleijada.

Em *Jerônimo*, a personagem principal é descrita como muito levada.

Teria por ahí uns dez annos, mas, pelo barulho e diabruras que tinha feito durante a sua curta existência, mais se poderia dizer que tinha um século. Os pais andavam sempre em sustos por causa delle, esperando a cada hora vê-lo entrar com a cabeça partida ou as pernas feitas num mólho.

Por causa de suas estripulias e desobedecendo as ordens da mãe, acaba colocando em risco a vida de sua pequena e inocente irmãzinha (OSÓRIO, p.187/189).

E por aí vão os contos de Ana de Castro Osório. Transcrevo um último trecho do estudo em pauta:

Com a idealização e, mesmo, a desumanização do ser adulto, cria-se uma espécie de fosso separando crianças e adultos, como se existissem dois estados etários sólidos e de contorno absolutamente nítido e, por conseguinte, como se entre crianças e adultos não houvessem pontos comuns. (...) Quanto às personagens dos contos, um aspecto se destaca: todas são, invariavelmente, crianças. Essa redução da realidade ligada, a nosso ver, a uma forçada e artificial adaptabilidade às circunstâncias, naturalmente pressupõe como visão da criança um ser separado do mundo adulto, imaturo por princípio, com uma série de características comuns bastante peculiares, constantes e nítidas.

Salientamos também o fato de os contos de **Alma Infantil**, ainda uma vez sem uma única exceção, abordarem temas “realistas”, no sentido de terem como intento e pretensão representar a “realidade” através de fatos cotidianos absolutamente verossímeis. Nelas não há espaço para poesia, o non-sense, o desconhecido, a perplexidade, o sublime, o imensurável, o paradoxal, a utopia e a fantasia. Ao contrário, fica patente a noção de que com relação a tudo, vida, sentimentos, natureza, existe uma “realidade” palpável, mensurável, lógica, objetiva e nítida (OSÓRIO, p.194).

Vejamos agora o que ocorreu com a leitura dos contos tradicionais reunidos e recontados pela mesma autora. Note-se que os livros **Contos Maravilhosos** dirigidos às 2^a, 6^a e 7^a séries, naturalmente destinavam-se ao público infantil.

No total, como consegui encontrar três volumes, tive acesso a 30 contos⁵. Neles, em todas as histórias, as situações temáticas pressupunham três pontos sólidos: 1) personagens jovens ou adultos, nunca crianças (com uma exceção), em busca de sua origem, do auto-conhecimento, da própria identidade ou da auto-afirmação; 2) personagens em busca do amor e do casamento, portanto, do parceiro sexual e 3) personagens em busca da “fortuna”, algo como diferentes formas de estabelecer uma situação financeira estável.

Eis outros tópicos verificados nos contos: a luta do velho contra o novo (conflitos entre gerações, experiência versus inexperiência, jovens transformados em idosos, as disputas entre mãe e filha, madrasta e enteada etc.); o humor, a zombaria, a anedota, enfim, o riso como forma de “experimentar a verdade”; a busca da felicidade pessoal; o adultério; disputas entre irmãos; a existência da maldade humana, da inveja, do ódio, da violência, do crime; a depressão emocional e a desesperança; a existência de forças desconhecidas e imensuráveis (todos, ao contrário dos

⁵ Destaco, entre outras narrativas, *História do príncipe Luiz*, *A padeirinha*, *História do príncipe encantado no palácio de ferro no reino da escuridão*, *A princesa da Austria*, *História da princesa que se perdeu na floresta*, *História do mercador e seus três filhos*, *As três cidras do amor*, *História do armador*, *A princesa das pedras lindas* e *O soldado jogador*.

contos de **Alma Infantil**, onde o racionalismo, a lógica e o “realismo” imperavam.); a morte; a metamorfose (heróis fisicamente transformados em monstros, animais ou objetos); a luta pela transformação de um estado insatisfatório para outro onde a verdade e a justiça são estabelecidas (quase todos); sentimentos humanos genéricos e complexos como a paixão, a generosidade, o amor, a amizade, a compreensão, o egoísmo, o ciúme, a vingança, a ambição, o orgulho, a prepotência, a insegurança, o sarcasmo; o incesto (claramente em dois contos); a existência de mundos utópicos e países imaginários; o espírito de solidariedade; recursos como a personificação e a prosopopéia; a astúcia e o ardil; o pacto com o diabo; menções à vida sexual e, invariavelmente, o desfecho com a vitória do herói, quase sempre com festejos, casamentos e comemorações, ou seja, o chamado “final feliz”.

Sobre o “final feliz”, não há espaço para aprofundar o assunto aqui mas ele é recorrente na grande maioria dos contos tradicionais. Sugiro algumas razões para isso: as culturas populares 1) costumam ser profundamente marcadas pela visão de mundo religiosa (segundo a qual a justiça final necessariamente prevalecerá) e 2) parecem ser enraizadas numa espécie de esperança intrínseca: não faz sentido um camponês trabalhar na terra, assim como um pescador enfrentar o mar, um caçador a mata fechada, ou um camelô armar sua barraca, sem a esperança de que seus esforços tenham chances de ser recompensados. “No fim, tudo vai dar certo” diz o ditado popular. “Se ainda não deu certo, é porque não chegou no fim.”

Por este viés, ao contrário de que poderiam dizer alguns, o “final feliz” pouco ou nada tem a ver com fórmulas literárias, moralismos, posturas pedagógicas ou noções politicamente corretas mas, principalmente, com um certo padrão cultural, certo “nível de consciência”, determinada visão do que sejam a vida e o mundo.

Adaptando o que disse o carnavalesco Joãozinho Trinta: “o povo sempre gostou de final feliz; quem gosta de final infeliz, ceticismo e niilismo é intelectual”. Todorov, aliás, publicou recentemente um livro onde, entre outros assuntos, trata da disseminação mecânica e acrítica do niilismo⁶.

Decidi trazer as observações a respeito da obra de Ana de Castro Osório porque, como disse, acredito que elas possam contribuir para uma reflexão a respeito das chamadas literaturas infantil e, no nosso caso, juvenil.

⁶ Tzvetan Todorov. **A literatura em perigo**. 2009.

De um lado, em **Alma infantil**, textos criados pela autora, temos temas dirigidos exclusivamente ao público infantil, recheados pelas concepções pedagógicas, morais e sociais dominantes na época.

De outro, nos **Contos maravilhosos**, versões de narrativas populares recolhidas pela mesma autora, em tese dirigidas ao público infantil. Digo “em tese” porque, olhando bem, não são dirigidas a faixa etária nenhuma. São legítimos contos populares, narrativas preocupadas em abordar assuntos importantes da vida concreta, utilizando um discurso público e uma maneira de abordar os temas capaz de interessar a todas as pessoas independentemente de graus de instrução, classes sociais e faixas de idade.

Era onde eu queria chegar.

Suponhamos textos que, nos dias de hoje, pretendam dirigir-se ao público juvenil. Que características teriam eles? De que assuntos tratariam?

Falariam de personagens jovens? Relacionamentos pela internet? Iniciação sexual por meio de *webcams*? Tribos urbanas? Problemas escolares? *Bulling*? *Ciberbulling*? Fitinhas amarradas no pulso anunciando desejos sexuais? Inseguranças variadas? Namoros? Turmas de colegas? Baladas? Questões morais? Preservação do meio ambiente? Lobisomens, monstrenhos, bruxos e vampiros assustadores ou amistosos? Terror? Cidadania? Guerras nas estrelas? *Games*? Homossexualismo? Pais separados? Tatuagens? Skates? Rock? Esportes radicais? Drogas? Preconceitos? Violência?

Vamos por partes.

Em primeiro lugar, restringir a arte e a ficção a um cardápio de temas da moda é do interesse de indústrias, comércios e eventuais especialistas mas pode nos levar à institucionalização da mediocridade. A escritores e artistas, convenhamos, cabe produzir não o que o mercado quer, mas aquilo que o mercado não sabia que queria ou jamais imaginou. Cabe também a eles, por meio da ficção e de uma grande liberdade no uso da linguagem, especular sobre a existência concreta dos homens, seus conflitos, seus desejos, crenças, valores, dúvidas e contradições.

É preciso saber diferenciar escritores de redatores. Estes, sim, por razões profissionais, têm como responsabilidade transmitir informações, fazer publicidade, ensinar, prescrever, indicar, convencer ou vender seja produtos, seja idéias. O caráter do trabalho do redator é essencialmente impessoal e utilitário.

Em segundo lugar, podemos escrever sobre o tal *bulling* ou qualquer outro tema indicado e recomendado pelo especialista de plantão, de forma que o leitor adulto leia e diga: “isso é coisa de jovens, nada a ver comigo”.

Mas podemos escrever sobre *bulling* de forma que o mesmo leitor diga: “conheço esse assunto, isso me emociona, isso me faz pensar, poderia acontecer comigo também”.

Refiro-me, em suma, à possibilidade e à busca de uma identificação entre todas as pessoas.

Antes de continuar, para facilitar as coisas, vamos dividir os textos de maneira arbitrária mas útil, considerando separadamente forma e conteúdo.

No plano da forma e, mais precisamente, no plano da linguagem, certos livros aparentemente podem ser considerados “adultos”.

Olhando bem, isso em geral ocorre porque recorrem a discursos densos e elaborados, implicam erudições e citações, recursos como metalinguagem, “fluxos de consciência”, sobreposições de códigos, fragmentações, inovações, desautomatizações e experimentações de toda ordem, o que os torna complexos e de leitura difícil.

Na verdade, textos assim exigem um leitor diferenciado e demandam necessariamente leitura, releitura, análise e interpretação. São escritos por especialistas tendo em vista a leitura de especialistas. E mais: nem de longe poderiam ser considerados “adultos” até porque a maioria dos adultos, independentemente de graus de escolaridade, seria incapaz de lê-los. São, isso sim, obras esotéricas criadas tendo em vista um público de iniciados, em geral com formação técnica e universitária.

A erudição e as experimentações discursivas são importantes, têm seu lugar e sua razão de ser. Mas não são tudo e, fora isso, têm seus preços. Textos eruditos e experimentais, por serem excludentes, dificilmente serão populares, ao contrário. Na sua maioria, creio, também serão incapazes de interessar boa parte dos jovens.

Ainda no plano da linguagem, podemos, porém, encontrar textos que recorram programaticamente à linguagem compartilhável, utilizem vocabulário público e acessível, valorizem a narratividade, recorram a fórmulas e outros recursos que claramente pretendem seduzir, cativar e estabelecer comunicação imediata com o leitor.

Textos assim não pretendem atingir nenhum público específico: simplesmente são populares, ou seja, dirigem-se a todo mundo.

No plano do discurso, portanto, talvez não seja o caso de imaginar literaturas para adultos e para jovens, mas sim obras preponderantemente eruditas e obras preponderantemente populares.

No início do artigo, mencionei a existência de diferenças entre culturas marcadas pela escrita e culturas marcadas pela oralidade e suas respectivas implicações. Como estamos falando de discurso, vou dar apenas um exemplo, entre outros, das várias questões que podem surgir com relação ao assunto. Para isso, vou me valer dos estudos sobre “atos de fala” desenvolvidos por Austin e Searle⁷.

Creio que nos discursos populares, marcados pela cultura oral, a tendência é o “ato locucionário” (o que se diz) ficar colado à sua “força ilocucionária” (o que se quis dizer). Neste caso, o escritor escreve mais ou menos como se estivesse falando com um ouvinte numa situação face-a-face.

Já nos discursos eruditos e especializados, marcados pela cultura escrita, a tendência é o “ato locucionário” estar separado de sua força. O que é dito e o que se quis dizer são, ou costumam ser, coisas diferentes. Neste caso, o escritor escreve para alguém que supostamente levará o texto para casa e poderá ler, reler, analisar, consultar dicionários, meditar e interpretar.

Não é preciso dizer que estão em jogo estratégias e procedimentos com a palavra bastante diferentes. Para ilustrá-las, bastaria comparar o texto de uma palestra “ao vivo” com o texto de um artigo, do mesmo autor sobre o mesmo assunto, porém escrito tendo em vista a publicação.

Naturalmente estou falando em tese. Não existem fronteiras claras entre discursos e tudo isso precisaria ser sempre matizado. Estou apenas propondo um modelo esquemático para poder pensar.

Vejamos agora o plano do conteúdo.

Minha sensação é a de que se colocarmos os temas considerados “juvenis” listados acima como o assunto principal e exclusivo do texto, teremos uma literatura de cunho funcional que pretende tratar de “problemas específicos” e apresentar ou defender uma tese de como resolvê-los. Neste sentido, muitas vezes estaremos diante de obras que tentam “vender um peixe”, ou seja, absolutamente vinculadas ao espírito dominante: uma literatura que pretende, utilitariamente, dar uma lição ou convencer o leitor de alguma coisa. Trata-se, em suma, de uma produção proselitista, que ensina, prescreve e preconiza, feita por quem sabe, para ser lida por quem não sabe.

⁷ C.f. J.L. Austin *Quando dizer é fazer – Palavras e ação*. 1990 e John Searle. **Expressão e significado. Estudos da teoria dos atos de fala**. 2002.

Alma infantil de Ana de Castro Osório é um bom exemplo desse tipo de obra.

Talvez se recorrêssemos aos mesmos temas citados mas mesclados ou enraizados, por exemplo, nos assuntos tratados nos contos populares recolhidos pela mesma autora, a paisagem fosse outra.

Neste caso, os problemas “específicos” de jovens passariam para um plano secundário e os temas capazes de estabelecer identificação entre todas as pessoas, independentemente de graus de instrução, classes sociais e faixas de idade, ocupariam o espaço principal.

A questão da chamada “literatura juvenil”, portanto, talvez seja principalmente uma: textos criados tendo como objetivo estabelecer a identificação exclusiva de jovens *versus* textos criados tendo em vista algo mais do que isso, algo capaz de estabelecer identificação nos mais variados tipos de pessoas.

Minha sensação é a de que escrever para crianças, jovens ou quem quer que seja, a partir de um cardápio de assuntos e temas considerados específicos ou exclusivos, “recomendados” e “prescritos” por mercados e especialistas, pode ser um grande equívoco.

Prefiro supor que as eventuais particularidades de crianças ou de jovens, além de bastante relativas, conjunturais e efêmeras, são irrelevantes se comparadas aos pontos comuns existentes entre todos os seres humanos independentemente de faixas etárias.

Uma literatura que parta da semelhança entre todos os homens, na minha visão, será, neste caso, sempre mais fértil e enriquecedora.

Antes de concluir, trago mais um complicador. Peço licença para citar três poemas. O primeiro é *As válvulas* de Murilo Mendes.

As válvulas da valva. As válvulas da vulva.

As válvulas da viola. As válvulas do vulgo.

As válvulas do povo. As válvulas do polvo.

As válvulas da valsa. As válvulas da viúva.

(MENDES, 1970)

O segundo é *Assombros* poema de Affonso Romano de Sant’Anna:

Às vezes, pequenos grandes terremotos
ocorrem do lado esquerdo do meu peito.
Fora, não se dão conta os desatentos.
Entre a aorta e a omoplata rolam
alquebrados sentimentos.
Entre as vértebras e as costelas
há vários esmagamentos.
Os já me mais íntimos
Em mim há viram remexendo escombros.
em algo imóvel e soterrado
permanente assombro.

(SANT'ANNA, 1992)

O último exemplo: *Estrela da manhã* de Manuel Bandeira.

Eu quero a estrela da manhã
Onde está a estrela da manhã?
Meus amigos meus inimigos
Procurem a estrela da manhã

Ela desapareceu ia nua
Desapareceu com quem?
Procurem por toda parte

Digam que sou um homem sem orgulho
Um homem que aceita tudo
Que me importa?
Eu quero a estrela da manhã

Três dias e três noites
Fui assassino e suicida
Ladrão, pulha, falsário

Virgem mal-sexuada
Atribuladora dos aflitos
Girafa de duas cabeças
Pecai por todos pecai com todos

Pecai com os malandros
Pecai com os sargentos
Pecai com os fuzileiros navais
Pecai de todas as maneiras
Com os gregos e os troianos
Com o padre e com o sacristão
Como leproso de Pouso Alto

Depois comigo

Te esperarei com mafuás novenas cavalhadas
comerei terra e direi coisas
de uma ternura tão simples
Que tu desfalecerás

Procurem por toda parte
Pura ou degradada até a última baixeza
Eu quero a estrela da manhã.

(BANDEIRA, 1966)

Note-se nos poemas citados o discurso marcado pela subjetividade, a grande variedade de usos e recursos da linguagem e, além disso, o caráter essencialmente não utilitário de todos eles. Poderia trazer vários e vários outros poemas, assim como crônicas, contos, novelas e romances.

Quem disse que textos assim não poderiam agradar, emocionar e gerar identificação entre jovens? Quem decretou isso? Baseado em que estudo?

Estariamos construindo nosso pensamento crítico a respeito da literatura e da arte tomando por base procedimentos pedagógicos e princípios de *marketing*?

Talvez os jovens não costumem ler textos como esses, não por serem jovens e pertencerem ao “mercado juvenil”, mas, tirando as questões de ordem econômica, principalmente por andarem em companhia de pais, professores e outros adultos que não são leitores, desconhecem a poesia e a literatura de ficção e nem de longe estão capacitados a apresentar aos “recém chegados” as questões relativas à sociedade, à cultura e aos homens.

Dizem que toda carta de amor é ridícula.

Talvez porque, no fundo, costumem ser, ao mesmo tempo, infantis, juvenis e adultas. Neste sentido, elas nada têm a ver com erudições, modernidades e discursos especializados, muito menos com produtos comerciais, estatísticas, mercados consumidores e pesquisas de opinião.

Se têm ou não a ver com a arte e a literatura, é a última questão que deixo para o leitor.

Referências bibliográficas

- AMADO, Jorge. **Capitães da Areia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.
- ARENDT, Hannah. **Entre o passado e o futuro**. São Paulo, Perspectiva, 2007.
- AUSTIN, J.L. **Quando dizer é fazer – Palavras e ação**. Porto Alegre, Artes Médicas, 1990.
- AZEVEDO, Ricardo. Dissertação de mestrado **Como o ar não tem cor, se o céu é azul? Vestígios dos Contos Populares na Literatura Infantil** – FFLCH USP, 1997. Não publicada. Disponível no site www.ricardoazevedo.com.br
- BANDEIRA Manuel, **Estrela da vida inteira**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1966.
- BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Petrópolis, Vozes, 2002.
- DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis – Para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro, Zahar, 1979.
- DUMONT, Louis. **O individualismo - Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna**. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.
- ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.
- JUNQUEIRA, Lia. **Abandonados**. São Paulo, Ícone, 1986.
- MENDES, Murilo. **Convergência**. São Paulo, Duas Cidades, 1970.
- OLSON, David. **O mundo no papel – As implicações conceituais e cognitivas da leitura e da escrita**. São Paulo, Editora Ática, 1997.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo, Cultrix, 1970.

OSÓRIO, Ana de Castro. **Alma Infantil 5ª Série**. e *Biblioteca Portuguesa Para as Crianças*. Portugal, Casa Editora Para as Crianças, entre 1906 e 1914.

————— **Contos Maravilhosos 2ª, 6ª e 7ª Séries**. “Biblioteca Portuguesa Para as Crianças”, Portugal, Casa Editora Para as Crianças, entre 1906 e 1914.

PAIVA, Aparecida, MARTINS, Aracy, PAULINO, Graça e VERSIANI, Zélia Org. **Literatura e Letramento – Espaços, suportes e interfaces – O jogo do livro** - Belo Horizonte – Editora Autêntica – 2003.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. **Lado Esquerdo do Meu Peito**, Ed. Rocco - Rio de Janeiro, 1992.

SEARLE, John R. **Expressão e significado. Estudos da teoria dos atos de fala**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo**. São Paulo, Difel, 2009.

Depoimento: Fernando Vilela

Falar sobre o próprio trabalho é criar uma visão parcial de nós mesmos, já que em cada momento da vida – ou da semana – o espelho de nossos olhos pinta diferentes auto-retratos.

Apresentarei aqui retalhos embaralhados de reflexões, opiniões e processos e deixo a você a missão de montar este mosaico torto que conta um pouco sobre minha trajetória.

Linguagem gráfica

Além de escrever e ilustrar livros – e muito antes disso – sou artista plástico e tenho a linguagem da gravura em madeira como um dos motores da minha criação. Foi em xilogravura que illustrei meu primeiro livro (**Ivan Filho-de-Boi**, de Marina Tenório, Ed. Cosac Naify, 2003). A pesquisa iconográfica sempre foi fundamental no meu trabalho. Nesta publicação foram utilizadas as gravuras populares russas dos séculos 15 a 17, pinturas de *bogatires* (cavaleiros russos), cartazes construtivistas e os espaços dos filmes de Eisenstein do início do século 20.



Capa do livro **Ivan Filho-de-Boi**

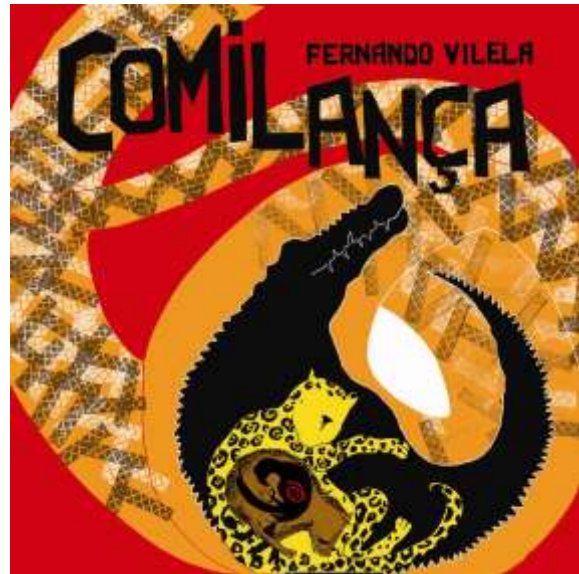


1
Ilustração do livro **Ivan Filho-de-Boi**

De onde vem as ideias

São das experiências significativas que tenho no mundo ou na fantasia que se originam as ideias de meus livros. O encontro fantástico de um cangaceiro do século 20 com um cavaleiro medieval, ou de um camelo árabe com um camelô paulistano pode-se desdobrar em narrativas imaginárias que misturam culturas e linguagens. Uma insignificante toalha cai no mar e afunda numas férias em Parati me faz imaginar uma história que faz com que cruze o planeta do Brasil até chegar à China, passando pelos animais dos oceanos, navios afundados, submarinos nucleares, sem que uma única palavra seja escrita.

Algumas viagens para Amazônia e a interação com seringueiros, caboclos pescadores e índios me inspiraram para escrever três livros: **Comilança** (Ed. DCL, 2007), **Tapajós** (Ed. Atica, 2008) e **Seringal** (Ed. Scipione, 2010).



Capa do livro **Comilança**



Ilustração do livro **Tapajós**

A cidade

Meu chão é a cidade. Meu trabalho de arte mostra como ela é o elemento mais presente. Habitante de São Paulo, meu olhar desde sempre foi instigado pelo alucinado movimento do deslocamento dos carros, pelas frestas de luz entre os prédios, caminhos das sombras na calçada e traçados caóticos dos fios de luz contra o céu. Em minhas gravuras, desenhos, instalações, pinturas e ilustrações crio elementos gráficos a partir da experiência urbana. O motoqueiro encarnado nas ilustrações do livro **Hermes o motoboy** de Ilan Brenman (Cia das letras, 2005) apresenta meu olhar sobre a cidade: áspera, dinâmica e gráfica.



Ilustração do livro **Hermes o motoboy**

Livro é gravura

É incrível pensar que os primeiros livros impressos, há centenas de anos, tinham suas páginas entalhadas na madeira (o texto e a imagem) e eram impressos artesanalmente à mão, página a página. Hoje, apesar de todo aparato tecnológico da indústria gráfica com suas impressoras sofisticadas, o livro não mudou sua estrutura: é composto de matriz, tinta, papel, linha, cola. Uma máquina imprime as folhas e outra as agrupa para finalizá-lo. Este envolvimento que tenho pelo processo gráfico, na produção de um livro, deve-se ao fato de pensar cada publicação que ilustro do início ao fim. Assumir o livro como um objeto estético-gráfico e pensar a ilustração, desde o esboço até a tinta que vai ser utilizada na impressão, permite-me explorar o máximo da técnica a serviço da poética de cada narrativa.

Cordel

No mundo contemporâneo, enquanto a produção de livros acontece em escala industrial, a literatura de cordel, com seus poetas, gravadores e processos de impressão quase artesanais, ainda persiste e tem o seu espaço garantido. No Brasil existem gráficas que imprimem esses libretos em velhas prensas do início do século 20, utilizando tipos móveis. Um dos autores e gravadores que admiro é J. Borges.

A experiência de Borges em suas publicações é um grande aprendizado tanto no texto quanto na imagem. Ele atua em todo o processo da produção de seus livros – até na sua comercialização - criando o máximo de poesia com o mínimo de recursos. Assim, uma obra genuína e inspiradora nos é oferecida.

Gravura em carimbo

Com o tempo a xilogravura ficou um pouco estática e não mais respondia ao dinamismo que eu ambicionava nas ilustrações. Assim, trilhei novos caminhos e comecei a fazer gravuras em borracha escolar, uma espécie de carimbo, que funcionava como pequenos módulos que podiam ser articulados em cada ilustração. No livro **A Menina do Fio** (Girafinha 2006) de Stela Barbieri, todos os elementos arquitetônicos das construções foram feitos desta forma.



Gravura de J Borges. **O contador de mentiras**



Ilustração do livro **A menina do fio**

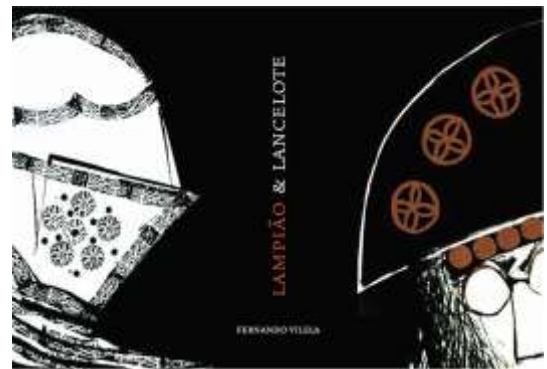
Matrimônio do texto com a imagem

O grande desafio do álbum ilustrado sempre foi potencializar o sucesso deste matrimônio do texto com a imagem num casamento poético entre duas linguagens que se mesclam. O texto é imagem – quando olhamos para ele como uma mancha na página – e a imagem é texto, pois a ilustração é uma imagem narrativa que também conta a história, acrescenta-lhe elementos e cria climas.

Duelo gráfico

Foi no livro **Lampião e Lancelote** (Cosac Naify, 2006) - meu livro de estréia como autor - que levei essa experiência da gravura em carimbo ao extremo. Impresso em três cores – preto, prata e cobre – e com todas as páginas ilustradas, este livro funciona como uma narrativa gráfica, em que texto e imagem se relacionam tanto formalmente quanto do ponto de vista da narrativa. Este processo de criação me levou a algumas reflexões sobre a gravura, a matriz e a reprodução no livro ilustrado.

Ao pensar este livro como gravura, a gráfica se tornou a extensão do meu atelier. Tradicionalmente, o que se busca na impressão gráfica de uma ilustração é chegar o mais próximo possível do original da imagem, seja uma aquarela, um desenho ou mesmo uma gravura. Meu esforço neste trabalho foi outro: como na criação de uma gravura, o original foi o próprio livro impresso em *off-set* e só pude ver todos os originais do meu trabalho na primeira impressão do livro.



Capa do livro **Lampião e Lancelote**



Ilustração do livro **Lampião e Lancelote**

Encontros e embates

Juntar dois personagens de locais completamente diferentes - um camelo da Arábia Saudita e um camelô de São Paulo - e descobrir pontos em comum foi a inspiração para o livro **Olemac e Melô** (Cia das Letras, 2007), assim como o trocadilho camelo-camelô. A brincadeira de trazer um camelô estrangeiro ao Brasil e sua descoberta de que há muito da cultura árabe por aqui, mostra um aspecto recorrente em alguns dos meus livros: o que há nos encontros e embates de diferentes culturas e personagens.



Capa do livro **Olemac e Melô**



Ilustração do livro **Olemac e Melo**

Gravura no espaço

Em dezembro de 2010 fiz uma instalação gráfica chamada **Tsunami**, uma xilogravura de 16 x 5 metros que cobre duas paredes da Galeria de Arte Virgílio em São Paulo. O procedimento das sobreposições das impressões das ondas nasceu da experiência dos carimbos nas ilustrações de **Lampião e Lancelote**.



Trombetas, 2010 / sala 16 x 14 metros pé direito de 4,5 metros. Xilogravura sobre parede e vigas de Madeira pintadas

Uso das cores

Sempre gostei de usar poucas cores nas minhas ilustrações, pois isso cria uma maior força gráfica para a imagem e também amplia o potencial simbólico da cor dentro da narrativa. Nas ilustrações do meu último livro **Seringal – uma aventura da floresta amazônica** (Scipione, 2010) - que narra uma viagem de um jovem para dentro da selva tropical -, fugi da cor verde, que seria a mais previsível de todas, afinal, o livro traz a presença da mata o tempo todo. Por isso optei por usar três cores - o preto, o vermelho e o azul – e suas sobreposições.



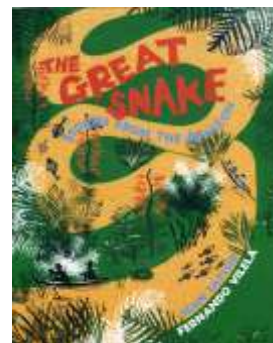
Capa do livro **Seringal**



Ilustração do livro **Seringal**

Processo para ilustrar textos

Primeiramente, mergulho no texto. Caso me identifique com ele, deixo brotar todas as cenas do meu imaginário. Depois, parto para a pesquisa iconográfica. No caso do livro **The Great Snake** de Sean Taylor (Frances Lincoln, 2008, Inglaterra) – traduzido e lançado no Brasil pela editora SM como **Cobra Grande** - pesquisei imagens dos bichos das histórias e resgatei as fotografias e cadernos de desenhos de viagens que fiz pela floresta do Acre e do Amapá. Desta forma, fui maturando as ilustrações para a criação de uma linguagem própria: uma narrativa em diálogo com as imagens do texto. No caso dos meus livros autorais, narrativa e imagem nascem juntas e vão brincando até acertarem o passo certo da dança.



Capa do livro **The great snake**



Ilustração do livro **The great snake**

Referências

Minha infância e juventude foram permeadas por muitos quadrinistas brasileiros de várias gerações como Laerte, Angeli, Glauco, Luiz Gê, Henfil, e pelos estrangeiros Frank Miller, Moebius, Bilal entre outros. **Flicts** e **O menino maluquinho** de Ziraldo me marcaram muito. Mas minha principal fonte de inspiração sempre foi as artes plásticas. Escritores como Kafka, Machado de Assis, Milton Hatoum e poetas como Garcia Lorca, Manoel de Barros e João Cabral de Melo Neto, dentre muitos outros, instigam-me.



Ilustração Frank Miller - **Sin City – O assassino amarelo** (Devir Livraria - 2005)

Fernando Vilela
14 de janeiro de 2010

A voz em negativo: ter infância, experiência, Agamben

Sandro Roberto Maio

Mestre (PUCSP)

O estudo que segue buscará tocar alguns pontos da reflexão do pensador italiano Giorgio Agamben pela árdua relação experiência-infância no ensaio **Infância e História. Ensaio sobre a destruição da experiência** (1978). Para isso, buscaremos em outras fontes propositivas partes, trechos, fraturas que permitam uma leitura que se aproxime das formulações conceituais do autor. Assim, pontos dialogais buscarão possibilidades em resíduos de outros escritos (do autor, de outros autores, da crítica). Após o estudo abre-se o negativo, seção que recolhe algumas imagens limiares da escrita de Agamben. Preferimos separar do estudo específico para que seu transbordamento se dê além da própria intenção aqui colocada.

1. Apanhar a prosa

A escrita do pensador italiano Giorgio Agamben estabelece um sinuoso trânsito por situações discursivas que se movimentam em caminhos interrompidos, espaços abandonados, a própria mobilidade da “prosa” em fluxos sedimentados de significações e sentido. Seu interlocutor necessário (não se trata de uma escolha), Walter Benjamin, age como centro desencadeador por meio de um tema que contorna seu pensamento e se impõe aos modos de narração: a experiência.

Os ensaios que compõem o volume **Infância e História. Destruição da experiência e origem da história** (1978), segundo livro de Agamben, possibilitam o apanhar destas formas da prosa, em estado de relação, suspensas no estranho reconhecimento que provocam e se inscrevem. No que se refere à experiência, não estará vinculada a um tempo localizado, como poderia sugerir uma intenção primeira, mas inscrita no pulsar da linguagem como “lugar da infância”.

Agamben pensa em estados da linguagem relacionados às formas culturais e à própria natureza na medida em que a infância vive justamente o corte, o limiar e não “simplesmente um fato do qual seria possível isolar um lugar cronológico” (2005, p.10). Etimologicamente *in-fans* designa um não-saber, uma não-fala, cujo afixo informa uma negatividade construtiva. Pode-se pensar em uma experiência cujo *falar e/ou saber* apresenta-se como uma articulação negativa, uma

linguagem que dispensa a fala? De outra forma, a fala articulada está impedida, porém, a linguagem já ali é um fato.

É possível pensar a infância como um fato da vida humana que indique o não instituído, o que resiste à determinação cultural e genética para atravessar o tempo em direção ao vazio daquilo que vem, daquilo que é potência? Como questiona o ensaísta: “existe uma experiência muda, existe uma *in-fância* da experiência? E, se existe, qual é sua relação com a linguagem?” (2005, p.48). Mais do que uma categoria, Agamben buscará neste “estado de infância” sua situação de passagem, de morada provisória, de aprendizado e espanto da linguagem. É para esta busca do “lugar lógico da infância” entre a experiência e a linguagem, como *puro evento*, que o autor concentrará sua reflexão em seu ensaio.

2. Axolotl

Em **A idéia da prosa**, Agamben faz com que a infância tome um vulto insólito a partir da figura de uma curiosa espécie de salamandra albina que, em sentido contrário, não segue o fluxo natural da evolução: recusa a metamorfose habitual dos anfíbios em direção à vida terrestre, preferindo “prolongar indefinidamente a sua vida larvar”. Assim, “Esta circunstância pode levar a classificar o axolotl como um caso de regressão evolutiva, uma espécie de derrota na luta pela vida [...]” (1999, p.91).

O *axolotl* distingue-se das demais formas de vida e sobrevivência por estar dentro de uma forma “obstinada de infância”, ou seja, sua resistência aos imperativos do desenvolvimento sugere a concretização de uma outra circunstância de existência, inclusive humana: “A evolução do homem não se teria dado a partir de indivíduos adultos, mas sim das crias de um primata que, como o axolotl, teria adquirido prematuramente a capacidade de se reproduzir” (1999, p.91). Algumas marcas deste estado fetal estão no corpo do homem (como a concha da orelha), porém tal estado tem sua permanência acentuada na própria linguagem humana.



axolotl (*Ambystoma mexicanum*)

A figura de exceção abordada pelo autor indica a existência de uma criança “abandonada à sua própria infância”, cravada nos limites da onipotência, que rejeita a formalização do conhecimento e do saber. Tal infância não se sustenta por uma escrita que a natureza impõe nas “possibilidades infinitamente repetíveis fixadas no código genético” como nos animais, mas em uma espécie de incompletude constitutiva. Assim, a criança estaria plena para o reconhecimento do arbítrio, imersa em um estado de constante negação do determinado e reconhecível, como se o mundo se apresentasse para a existência pela *primeira vez*. O que parece contornar a diferença que se estabelece como resíduo entre o código genético e o cultural: “Por isso, antes de transmitir qualquer saber ou qualquer tradição, o homem tem necessariamente de transmitir sua própria distração [...]” (1999, p.91). A *distração* estaria na dimensão da *in-fância* enquanto força de negação, um movimento anterior ao que se concretiza enquanto linguagem.

A determinação de uma linguagem condicionada pela lei da palavra seria afastada para a garantia de uma qualidade que permita uma existência da criança como a estar *à escuta do ser*, uma voz desobrigada do sentido, livre de “imitar um gérmen natural para transmitir valores imortais e codificados” (1999, p.91). A geração desta forma anterior a todo reconhecimento é a situação de um espaço que recusa qualquer armazenamento ou depósito de formas fixadas historicamente pelo homem. Assim, terá de “permanecer absolutamente exterior” por se antecipar a qualquer presença e apresentar a indeterminação como forma construtora da vida da linguagem. É justamente neste momento de antecipação que mora a criança, pois, antes do adulto, conhece a linguagem. Tal antecipação contorna sua imagem: somente a ela é dada a faculdade de *aprender* falar.

Esta *in-fância* vive no limiar da presença/ausência, como um jogo articulado e esquecido; potência de criação do recomeço lançado no espaço da gratuidade, no presente da voz: “Em qualquer parte dentro de nós o distraído rapazinho neoténico continua o seu jogo real” (AGAMBEN, 1999, p.94). As formas de cultura cristalizadas são revestidas desta lembrança que impulsiona o *não-lembrar*, “esta originária vocação infantil da linguagem humana” (1999, p.94). Abre-se aí um espaço de distinção entre a tradição e o gérmen: a primeira busca ser perpetuada como forma de propriedade e de memória orientadoras da primazia da evolução cuja repetição solidifica o sistema; já o segundo é construído pela figuração da linguagem como agente de invenção e de recomeço, admitindo a morte e a finitude como estruturadoras do real e não a mera coincidência e reconhecimento.

Para Agamben, tal jogo “mantém aberta para nós essa latência inultrapassável” (1999, p.94), o que em uma compreensão orientada pela natureza (e não pela linguagem) pode redundar em uma

marca temporal: a infância no passado. Porém, compreendida como presente do humano surge como consciência da própria linguagem:

As diversas nações e as muitas línguas históricas são as falsas vocações com as quais o homem tenta responder à sua insuportável ausência de voz; ou se quisermos, as tentativas, fatalmente condenadas ao fracasso, de tornar apreensível o inapreensível, de tornar adulta a eterna criança (AGAMBEN, 1999, p.94).

Por isso, a insistência em uma universalidade sustentada pela “errância da tradição”, talvez possível somente na “distração” do jogo, do menino que sustem no momento anterior dos lábios o pensamento.

Tal é o movimento da escrita de Agamben, que não busca oferecer a concretude dos conceitos, mas a suspensão por meio da potencialidade do jogo: o limiar entre pensamento, linguagem e palavra. O constante trânsito de palavras posicionadas em sua nascente (gérmen) traz, já nos conceitos ali tocados, figuras que emergem do discurso que atravessa a história para recolher a linguagem, um estado de infância. Parece recitar, enquanto método de escritura, a forma do ensaio segundo Adorno. Um espaço que contraria as formas sedimentadas da lógica discursiva:

Só o ensaio desenvolve os pensamentos de um modo diferente da lógica discursiva [...] Não os deriva de um princípio, nem os infere de uma seqüência coerente de observações singulares. O ensaio coordena os elementos em vez de subordiná-los (ADORNO, 2003, p. 43).

O que parece ser o negativo, que recusa as formas conceituais apoiadas cientificamente, com desconfiança de uma pré-determinação: “[...] o ensaio mergulha nos fenômenos culturais como numa segunda natureza, numa segunda imediatidade, para suspender dialeticamente, com sua tenacidade, essa ilusão” (ADORNO, 2003, p. 39).

3. *Experimentum linguae*

“A obra é a máscara mortuária da concepção”. A máxima de Walter Benjamin é incorporada por Agamben para sentenciar a armadura de sua palavra: a cera persa, a cera perdida. Tal cera serve de moldura provisória, tentativa de uma forma que encontrará seu ajuste acabado no bronze. O tatear que ensaia a escrita tem como fundo um desígnio: “Toda obra escrita pode ser considerada como prólogo de uma obra jamais escrita” (AGAMBEN, 2005, p. 9). O surgimento do intervalar, da suspensão entre sonho da escrita e a vigília do pensamento, traz uma questão orientadora: a voz humana e sua relação com a linguagem. Justamente o negativo informa alguns dos lugares sondados:

O inefável, o inconexo (o irrelato) são de fato categorias que pertencem unicamente à linguagem humana: longe de assinalar um limite da linguagem, estes exprimem seu invencível pressuposto, de maneira que o indizível é precisamente aquilo que a linguagem deve pressupor para significar (AGAMBEN, 2005, p.11).

Desta forma, o que o autor chama de infância teria um lugar “lógico” entre a experiência e a linguagem. Para isso, o pensador italiano recorre ao conceito kantiano de *experiência transcendental*¹. Tal experiência não deve recorrer aos procedimentos usuais das ciências da natureza, mas sim deve prever o encontro com o sensível para uma formulação capaz de compreender e articular tal objeto em linguagem, para “isolar” a *razão pura* em sua própria dimensão de linguagem:

[...] o experimento da razão pura não poder ser outro senão o *experimentum linguae*, que se funda somente na possibilidade de nominar tais objetos transcendentais por meio do que Kant chama de ‘conceitos vazios sem objeto’, ou seja, como diria a lingüística contemporânea, termos que não tem nenhuma referência (AGAMBEN, 2005, p. 12).

O que repercute e impulsiona a infância como “pura exterioridade da língua” é o fato de ser um *experimentum linguae* no qual “os limites da linguagem não são buscados fora da linguagem, na direção de sua referência, mas em uma experiência da linguagem como tal, na sua pura auto-referencialidade” (AGAMBEN, 2005, p. 12).

No limiar que constitui a experiência são depositadas as formas de intersecção entre voz e linguagem, um hiato em que a articulação garante o sentido pela manifestação de uma *diferença*. Diferentemente da voz animal que se mantém a mesma: dúbia e indistinta. Porém, a voz humana preserva-se “vazia”, como potência, possibilidade:

O espaço entre voz e *logos* é um espaço vazio, um limite no sentido kantiano. Somente porque o homem se encontra lançado na linguagem sem ser aí levado por uma voz, somente porque, no *experimentum linguae*, ele se arrisca, sem uma ‘gramática’, neste vazio e nesta afonia, algo como um *ethos* e uma comunidade se tornam para ele possíveis (AGAMBEN, 2005, p. 16).

Neste sentido, o *experimentum* de Agamben é justamente o traço que negativiza e transtorna a língua (“patrimônio de nomes”) para o lugar da *ilatência*, a desocultação que precede a linguagem. Nos termos de Wittgenstein, a “experiência de ver o mundo como um milagre”. Por tal vazio, enquanto ausência de um depositário formal repetitivo (visível e dissimulado na idéia de

¹ Segundo George Otte, o termo transcendental em face da experiência significa aquilo que: “[...] *a priori* subjetivo (comum a todos os sujeitos), é anterior às coisas, mas precisamos delas para o processo do conhecimento ser desencadeado. Nesse sentido, nosso conhecimento sempre transcende a coisa em si, que é ao mesmo tempo o pressuposto fundamental dessa filosofia “transcendental”, pois, sem a coisa em si, não haveria nada a ser transcendido [...] Toda representação “transcende” a coisa em si, uma vez que ela não é essa coisa, ou seja, o verdadeiro *ser* das coisas é inatingível, a começar pelo contato supostamente imediato dos nossos sentidos chamado “intuição” na Filosofia tradicional” (OTTE Apud SEDLMAYER, 2007, p.81)

“progresso”), Agamben aponta para o que vem: o estado da infância como dominante da linguagem, cujo domínio do significado, das definições, dos conceitos e das classificações, cede lugar ao não-identitário².

4. Experiência

O famoso texto **Experiência e pobreza** de Walter Benjamin serve para a paráfrase que inscreve a pobreza nas imagens de um cotidiano repleto e saturado de eventos, porém destituídos de um sentido de experiência. Agamben buscará na experiência benjaminiana seu enfoque mais político ao aproximar a noção de modernidade de todo o imaginário que se abre a partir da constante instrumentalização do conhecimento e de sua prática na vida cotidiana. A experiência moderna mostra-se incapaz de elaboração, pois a própria estrutura social e de existência supõe a *vivência* extenuante de episódios, orientados pela forma do *choque*, do contato abreviado em violência e trauma. A contemplação da aura é abandonada para a contemplação fantasmagórica da mercadoria.

Desta forma, o provérbio cuja forma poderia compreender uma autoridade pela percepção de uma brevidade capaz de singularizar o cotidiano, é tomado por um sentido de *utilização* no universo verticalizado das grandes cidades: o slogan. A palavra não mais pertence ao corpo humano – a voz – mas ao que está fora dele. De outro modo, as lentes da máquina fotográfica realizam a *experiência* que o olhar humano abandona.

A poesia moderna encarna o inexperienciável ao instaurar o choque no objeto artístico, pois para “fazer experiência de alguma coisa significa: subtrair-lhe sua novidade, neutralizar o seu poder de choque”. Baudelaire assume a destruição da experiência para negar a proteção que circunda a poesia (a aura) e evidenciar a vivência do novo, da surpresa:

Mas, numa condição em que o homem foi expropriado da experiência, a criação de um tal ‘lugar comum’ só é possível mediante uma destruição da experiência, que, no exato momento em que infringe a sua autoridade, revela de chofre que esta destruição é, na realidade, a nova morada do homem (AGAMEBN, 2005, p.52)

² Tal questão talvez esteja repercutida posteriormente no volume **A comunidade que vem** (1990), acentuadamente na figura do qualquer: “O qualquer é uma singularidade, mas um espaço vazio, uma singularidade finita, um acontecimento de um exterior” (SEDLMAYER, 2007, p.18). A singularidade ocupa uma espécie de negatividade pura ao não estar situada na determinação ou na indeterminação. Ocupa um lugar de relação; possibilidade pura, um vazio. Agamben parece capturar do mundo figuras - o qualquer, a criança, o copista – em suma, os “outros” da História, que vivem o sentido de limiar.

A recusa do jovem da experiência pode indicar uma legitimidade, mais do que alienação. A modernidade enquanto um tempo extenuado aponta não exatamente para uma civilização, mas para um discurso histórico em que tudo é conhecido. Logo, este caminho vazio torna-se nítido quando o conhecimento torna-se *vertigem*, acumulação desmesurada e o que poderia ser a materialização de um saber passa a evidenciar uma experiência manipulada de um cotidiano repetitivo e administrado. O que poderá ser a busca de outro *lócus*:

[...] escapam da noção de identidade e reclamam para si um outro *locus*, uma vez que deslocam a posição do narrador como centro da experiência, reusam-se a ocupar o lugar de periferia, não se arriscam pelo mundo em busca de valores autênticos, não enunciam fatos e acontecimentos e, principalmente, debatem arduamente com a escrita, esta sempre envolvida pela dúvida, pela recusa, pela impossibilidade. (SELDMAYER, 2007, p.15)

Agamben marca como fundamento da ciência moderna o projeto de “expropriação da experiência”, que encontra no experimento a dissociação do humano, o fantasma de uma utilidade reconhecível:

A comprovação científica da experiência que se efetua através do experimento – permitindo traduzir as impressões sensíveis na exatidão das determinações quantitativas e, assim, prever impressões futuras – responde a esta perda de certeza transferindo a experiência o mais completamente possível para fora do homem: aos instrumentos e aos números (2005, p. 26).

A ciência, por esta via, acaba sendo o gesto de recusa do primado da experiência. Sua desconfiança está ratificada no ideal de certeza, uma prática que estabelece um percurso carregado de iluminações para atingir a máxima nitidez na tradução das impressões sensíveis do objeto. A experiência, ao contrário, oferece uma espécie de tateio noturno, um caminho sempre desconhecido. Para Agamben:

[...] os *Essais* de Montaigne – a experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente sua autoridade. Não se pode formular uma máxima nem contar um estória lá onde vigora uma lei científica (2005, p. 26).

A dominante da prática científica evidencia a cisão entre conhecimento e experiência. A ciência faz da experiência o método para chegar ao conhecimento. Assim, anula o limite (o inexperienciável da morte) e retira o sofrimento como estágio inevitável para a obtenção do saber: “[...] o fim último da experiência como uma aproximação à morte, ou seja, como um conduzir o homem à maturidade por meio de uma antecipação da morte enquanto limite extremo da experiência” (2005, p. 27).

Desta forma, a transformação da experiência faz com que a consciência da finitude que traz a maturidade seja desapropriada para que o conhecimento aconteça como processo infinito. A morte

deixa de ser centro da realização da experiência e passa a ser confinada na recusa do sujeito, na emergência processual da acumulação:

A transformação de seu sujeito não deixa imutável a experiência tradicional. [...] uma vez referida ao sujeito da ciência, que não pode atingir a maturidade, mas apenas crescer os próprios conhecimentos, a experiência tornar-se-á, ao contrário, algo de essencialmente infinito, um conceito ‘assintótico’, como dirá Kant, ou seja, algo que se pode somente *fazer*, jamais *ter*; nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento (2005, p. 32).

A experiência não é mais concretização, mas metáfora, conseqüência que Agamben identifica na figuração da narrativa de Cervantes **Dom Quixote**. O binarismo torna-se fato narrativo ao mostrar experiência e conhecimento lado a lado, porém unidos em uma aventura inútil: “O velho sujeito da experiência não existe mais. Ele se duplicou” (AGAMBEN, 1999, p. 33). Dom Quixote tem a experiência, porém não pode mais realizá-la; Sancho Pança faz a experiência, porém não a possui nunca. Não por acaso o ajudante de uma fidalguia decaída na loucura e imaginação será sempre uma ironia, um traço que nomeia a realidade e distingue as formas por delimitação. O ajudante em Kafka será o patético.

5. Fantasia

Para Agamben o uso da imaginação era fonte primordial para a mediação da busca do conhecimento. Na Antiguidade, a fantasia é vista positivamente como formadora de imagens de sonhos nos quais se recolhiam adivinhações. Já Descartes trata a fantasia como fato da subjetividade, um *fantasma*, combinação de alucinação com alienação mental. A ciência moderna desvincula a imaginação do real, lega-a para um plano de irrealidade (o que estaria aquém/além do real, a forma do impossível) e por isso impedida de ser uma forma de conhecimento. É deste espaço abandonado que emerge o *fantasma*: “De sujeito da experiência, o fantasma se torna o sujeito da alienação mental, das visões e dos fenômenos mágicos, ou melhor, de tudo aquilo que fica excluído da experiência autêntica” (2005, p. 31). O fantasma pode reunir em si o intelecto e o sensível, sem que haja uma aporia constitutiva, porém a autenticidade da experiência, agora, precisa ser provada.

O desejo é esta forma residual da fantasia e representa a impossibilidade de experiência. O fantasma é seu sujeito, situação clarificada pela poesia provençal, cujo amor não está mais na coisa sensível, mas na imagem. Por isso, todo desejo é reconhecível, porém condenado à impossibilidade, cuja rarefação reside justamente na destruição da experiência. O fantasma posiciona-se como o limite que separa o sujeito da experiência do sujeito do desejo. A idealidade da certeza e da verdade

busca extinguir a fantasia na medida em que esta se apresenta como possibilidade transformacional – somente o apuro da materialidade é capaz de informar o objeto para seu correspondente subjetivo: o método, o conceito, sua verdade que coincide com a exterioridade que o circunda e o reveste.

6. Fratura

O problema da experiência aparece em Kant justamente no momento de distinção entre o *eu penso* (razão pura) e o *eu existo* (empírico), para ser “contra a substancialização do sujeito em um único eu psíquico”. Para Agamben, o “velho sujeito da experiência” retorna justamente no *eu empírico*, “em si disperso e sem relação com a identidade do sujeito”. Já o *eu penso* é a unidade sintética originária de toda consciência, “graças a qual, somente, posso atribuir a um idêntico eu mesmo a multiplicidade das minhas representações” (2005, p. 40). Sem tal ponto de transcendência a experiência nada mais seria que uma “rapsódia de percepções” e não conhecimento. Assim, o *sujeito transcendental* não *conhece* o objeto, mas somente o *pensa*. Para Kant:

[...] já que a consciência em si não é uma representação que distingue um objeto particular, mas antes uma forma da representação geral, na medida em que deve ser dita conhecimento: pois dela posso dizer somente que, por seu meio, eu penso toda e qualquer coisa (KANT apud AGAMBEN, 2005, p. 41).

O modo como a questão é tratada por Kant tem suas ressonâncias. A rapsódia de percepções do *eu empírico* agora é a fonte da experiência mais autêntica (o que para o filósofo era pura impossibilidade de conhecimento do *eu transcendental*). Neste sentido, coincide com a percepção de inexperienciável de Montaigne, o avizinhar-se da morte:

Existem portanto certas experiências que não nos pertencem, que não podemos dizer ‘nossas’, mas que, justamente por isso, porque são, precisamente, experiências do inexperienciável, constituem o limite último ao qual pode lançar-se a nossa experiência em sua tensão para a morte (2005, p. 50).

Tal questão é sintomática: a experiência autêntica não é a aproximação da morte, mas seu inverso: ela vai em direção à infância. A psicanálise posiciona a experiência no inconsciente, ou seja, fora do sujeito, na infância. O limite está agora não mais na 1ª pessoa (sujeito), mas na 3ª pessoa (Aquilo), o que para Agamben significa que “devemos decifrar os caracteres de uma nova experiência” (2005, p. 51).

O *ego cogito* cartesiano, enquanto realidade lingüística, já é um índice de que o sujeito se constitui na linguagem, seu lugar próprio e sua origem. O pronome *eu* que Benveniste indica como instância exclusiva do sujeito na linguagem: “Eu se refere ao ato de discurso individual no qual é

pronunciado, e designa seu locutor (...). A realidade a qual remete é a realidade do discurso” (BENVENISTE apud AGAMBEN, 2005, p.57). Desta forma, o transcendental é substituído pelo lingüístico: a realidade de discurso constitui o *eu penso* e lança sombra sobre o sujeito. O sujeito é apenas *locutor* e assim “[...] o sujeito da linguagem como fundamento da experiência e do conhecimento” (2005, p. 57).

Dessa forma, o sujeito está na linguagem não exatamente por falar ou por não haver uma experiência muda, mas na condição de *coexistir*, pois: “não é um paraíso que, em determinado momento, abandonamos para sempre a fim de falar, mas coexiste na expropriação que a linguagem dela se efetua, produzindo a cada vez o homem como sujeito” (2005, p.59). A experiência como “pátria original do homem” mostra a dupla realidade do homem: língua e fala. De outra forma, tal dicotomia informa não um momento anterior à linguagem, mas uma ausência no centro do homem que redonda sempre em um novo sujeito, um novo discurso.

A língua expropria a infância da linguagem, pois não existe no vazio e sim no mundo como nome. Já o *experimentum linguae* não está na identificação, na exterioridade, mas na própria auto-referência. Esta reserva justifica a experiência como morada anterior de um homem cuja linguagem não estava estruturalmente tomada pelo ego cogito da ciência moderna. De certa forma, podemos pensar que esta marca indelével é justamente aquele ponto que resiste em separar o sujeito dos dispositivos (de poder, de total condicionamento e entrega aos mecanismos de controle). O humano é marcado por um corte essencial, por um obscuro ponto de negatividade que o articula sempre como um duplo, uma afirmação que se nega, um movimento. Pensar o humano e a linguagem como ciência exata é ignorar tal cisão e elaborar as formas de condicionamento e organização presentes nas sociedades modernas.

Para Agamben, é preciso

[...] tomar a consciência de que a origem da linguagem deve necessariamente situar-se em um ponto de fratura da oposição contínua de diacrônico e sincrônico, histórico e estrutural, no qual se possa captar, como um Urfaktum ou um arquitevento, a unidade-diferença de invenção e dom, humano e não humano, palavra e infância. (2005, p.61)

Tal dimensão mágica, que confunde o humano e o divino, localiza a literatura e sua capacidade de recriar mundos possíveis, oferecidos inicialmente como reais, em um ponto de instabilidade no qual se escuta o barulho da fratura essencial, que está entre a experiência e a linguagem, entre a língua e a fala, entre o ego e a infância. Essencialmente, a zona de diferenciação em que é lançada, na plenitude indiferente da voz animal, o descontínuo da linguagem. A diferença entre o humano e o lingüístico: nem sempre falante e ainda in-fante; a fratura essencial:

A infância age, com efeito, primeiramente sobre a linguagem, constituindo-a e condicionando-a de modo essencial [...] Se não houvesse experiência, se não houvesse uma infância do homem, certamente a língua seria um 'jogo', cuja verdade coincidiria como o seu uso correto segundo regras lógico-gramaticais (2005, p.62).

A fratura entre língua e discurso é aquela que possibilita a passagem entre eles no presente do discurso e “que todo homem falante seja o lugar desta diferença e desta passagem” (2005, p.63). O homem pertence a uma infância, cinde a língua para se dizer sujeito da linguagem, para dizer “eu”. É o que consideramos *história*: “[...] somente porque a linguagem não se identifica com o humano e há uma diferença entre língua e discurso, entre semiótico e semântico, somente por isto existe história, somente por isso o homem é um ser histórico” (2005, p.64). O que é próprio da compreensão e da crítica: “Por isso a história não poder ser o progresso contínuo da humanidade falante ao longo do tempo linear, mas é, na sua essência, intervalo, descontinuidade, epoché” (2005, p.65). Assim, o transcender não está no além, mas na produção de diferenças para sustentar a tensão de um limiar, de uma presença na travessia.

7. Larvar

A distinção estabelecida por Benveniste entre o semiótico e o semântico é, para Agamben, fundamental para a teoria de uma infância da linguagem. O princípio de que “tomando em si mesmo, o signo é pura identidade consigo mesmo e pura alteridade com relação a todos os signos” (2005, p.66), possibilita a apreensão de um hiato, cuja manifestação concentra-se na dupla significação inscrita no signo. A teoria da infância viabiliza uma resposta que está na dimensão histórico-transcendental entre língua pura e discurso. É neste ponto que o homem transforma radicalmente a língua em discurso:

É o fato de que o homem tenha uma infância (ou seja, que para falar ele tenha um lugar de expropriar-se da infância para constituir-se como sujeito da linguagem) a romper o 'mundo fechado' do signo e a transformar a pura língua em discurso humano, o semiótico em semântico. Na medida em que possui uma infância, em que não é sempre já falante, o homem não pode entrar na língua como sistema de signos sem transformá-la radicalmente, sem constituí-la como discurso (2005, p.68).

A arte traria de modo denso esta sombra muda da infância ao ser a recusa do pensamento cartesiano, mas antes, a morada da experiência. A infância é aquela capaz de pensar-se fora da linguagem, na não linguagem, no signo-coisa que negativiza todo ímpeto de significar. Tal instante é o limiar, o estágio de diferença: “Mas o humano propriamente nada mais é que esta passagem da pura língua ao discurso; porém, este trânsito, este instante, é a história” (2005, p.68).

A percepção de que a linguagem humana é sempre voz articulada para Agamben é a demonstração da “voz que foi transcrita e *com-peendida* nas letras”. Tal questão mostra a ruptura do vínculo entre língua e voz: “[...] o saber, que rompeu sua relação originária com a voz deve agora procurar para si um outro lugar”, um “Inconsciente, ou seja, a um saber que não se sabe, a um saber sem sujeito” (2005, p.70). Pode-se pensar no narrador de Walter Benjamin: o homem não é mais capaz de um saber, de uma autoridade que traduz o centro da morte, no reconhecimento da finitude expressa na voz. A infância é a consciência deste lugar que se perdeu e que vive no texto como potência passiva. Daí esta *literatura do não*³, negatização da experiência pela impossibilidade: o ordinário (que tem seu lugar na voz e morada no corpo do homem) não mais orienta as formas da vida, somente o extra-ordinário (duplicação do sujeito, separação de saber e conhecimento, algo que do exterior silencia).

A infância informaria um não aderir ao imergir na totalidade das duas heranças do homem: a natureza [língua natural, o código genético] e a cultura [linguagem exossomática], já que “a linguagem humana não é integralmente inscrita no código genético” (2005, p.72). O que faz do homem “[...] não é o ‘animal que possui linguagem’, mas sim o animal que dela é desprovido e que deve portanto, recebê-la de fora” (2005, p.72). Se assim for, podemos perceber que a linguagem está mais inclinada a um pólo cultural do que genético. Os outros animais acumulam algumas inscrições da linguagem e as repetem dentro de um código fixo, que se traduz como natureza; já o homem recebe a linguagem a partir de um movimento exterior. Então, a sua diferença está nessa fratura: ele produz a alteridade, enquanto a natureza a repetição. Por isso, a cisão é o “fenômeno de ressonância que produz a atualização”, pois a linguagem humana torna possível a não estabilidade das inscrições. Agamben parece alçar um método que resiste ao conceito, à definição, à sistematização: tal resistência aponta para a fragmentação do discurso de modo a expor (não explicar) e posicionar (não definir) o Outro do conceito. Daí evita a especialização, a concentração por área, a estagnação.

Neste ponto, a infância cumpre sua dimensão política: “[...] a infância é precisamente a máquina contrária, que transforma a pura língua pré-babélica em discurso humano, a natureza em história” (2005, p.76; grifos nossos). A experiência se constitui do não-saber, do silêncio, do que não se diz. Essência dos mistérios, este “murmurar” aproxima o homem da fábula: aquilo que apenas se “conta” pode ser a infância original do homem. Quando o silêncio não é mais possível, o

³ Segundo Sabrina Sedlmayer: “Apoiado na história da literatura (mas nem tanto), cita, copia, reflete e glosa para tentar estudar o mal endêmico das letras contemporâneas, a pulsão negativa ou a atração pelo nada que faz certos criadores nunca chegarem a escrever; ou então escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita: eis o que ele chama de ‘síndrome de Bartleby’, a pulsão negativa, a literatura do Não” (SELDMAYER, 2007, p.25)

encantamento que diz rompe a mudez da dor da finitude. O fabular movimenta a boca do homem: a boca aberta (bha) contra a boca fechada (mu). Tal duelo é o narrar que ajusta o homem ao mundo; é a diferença que mobiliza o emudecimento frente à natureza e é capaz de dizer e não-dizer, cujo fundamento é a escrita, a história.

A figura da criança emerge como o *outro* do sentido, a linguagem como o brinquedo: jogo, renovação, nascimento e morte do objeto significado, de modo a resistir a qualquer tipo de pertencimento. A significação e o sentido são objetos fabricados, propriedades. A criança desmonta os objetos da realidade para torná-los reais, ou seja, mostra as variantes potenciais de sua existência para não ocultá-los de seu lugar, que é o real.

8. Negativos

O anjo e Rilke

Para Agamben, infância e experiência parecem ser concebidas no não-tempo de um estado possivelmente anterior à linguagem, de modo contínuo, pois estão no presente como resíduo da diferença entre língua e discurso. De outra forma, o gesto infantil supõe uma ultrapassagem, um salto no limiar que separa a língua do discurso. Possivelmente um anjo de Rilke, que traz na forma sua maneira de resistir à imersão no corpo de um deus, para dele sair e voltar, como a *fábula* recolhe os intervalos do *mistério*:

[...] e lá permanecíamos,
em nossos caminhos solitários,
na alegria do perdurável, nos limites
do mundo e do brinquedo, no espaço que desde
a origem foi criado para um puro evento.

Quem mostra uma criança tal como é? Quem a
situa na constelação com a medida da distância
em suas mãos? Quem faz a morte
com pão cinzento que endurece – ou a abandona
dentro da boca redonda, como o coração
de urna bela maçã?... Compreendemos facilmente
os criminosos. Mas isto: conter a morte,
toda a morte, ainda antes da vida,
tão docemente contê-la e não ser perverso,
isto é inefável. (RILKE, 2001, p. 47)

A permanência que atravessa a voz do anjo talvez contenha a contemplação, a paralisação para que se atravesse o mundo objetivo do ato para o *evento puro* do jogo, a distração que violenta a

continuidade para instaurar *a morte* antes da vida. A antecipação da qual fala Montaigne. Rilke não crê no inexperienciável como forma de experiência na modernidade, como Baudelaire assevera. O anjo é essa suspensão, o que evoca, porém consciente da impossibilidade. “O estar suspenso como um deserddado” será a condição da experiência do verso de Rilke, o próprio inefável. Diz Agamben:

A consciência de uma atroz expropriação da experiência, de um ‘vazio de experiência’ sem precedentes, está no centro até mesmo da poesia de Rilke [...] ele mostra no anjo, na marionete, no saltimbanco e na criança as figuras de um Daisen que se liberou totalmente de toda a experiência da humanidade [...] (2005, p.55)

O pensamento no método

A notável interlocução que Agamben estabelece com Walter Benjamin é verificada em diversos momentos. As glosas e sua própria diferença gráfica (o uso do itálico) justificam-se como um complemento, um índice da incompletude e insuficiência do próprio conceito. Mas não se trata dos maus enganos ou de uma sistemática crítica ao pensamento de tradição filosófica ocidental (seus interlocutores centrais), mas de uma condição que está na infância oferecida pela linguagem, o momento em que o limiar atinge as formas periféricas do conceito: “[...] individuar nos textos e nos contextos em que trabalha o elemento filosófico, o *locus* e o momento em que estes são passíveis de aprofundamento” (SEDLMAYER, 2007, p.20). Neste momento, surge a potência de larva do fantasma: a fantasia e a imaginação não abandonam o pensamento, mas surgem como pontos de indecisão e produção.

Isto significa que o desenvolvimento do texto em questão alcançou um ponto de indecidibilidade no qual se torna impossível distinguir entre autor e intérprete. Embora este seja para o intérprete um momento feliz, ele sabe que é o momento de abandonar o texto que está analisando e de proceder por conta própria (AGAMBEN apud SELDMAYER, 2007, p.20).

O Outro do discurso histórico surge não como modelo de relativização e/ou apoio de digressão, mas centralmente como impossibilidade de uma totalidade formal: “Cada autor citado por Agamben é um ‘espelho’ daquilo que ele mesmo diz ou do que os outros autores citados dizem, transformando o ensaio em um espelhamento infinito, em uma *mise em abîme*” (OTTE apud SELDMAYER, 2007, p.84). Agamben cita os autores de modo a estabelecer um diálogo que recusa uma coerência cronológica e correlacional, mas especular. O citar e as formas arcaicas recolhidas da etimologia não sustentam as variações temporais relacionadas a um determinado contexto histórico, mas são a própria compreensão de que não é possível a busca de uma origem localizada e sim

potencializada no *tempo-de-agora* benjaminiano: “As fontes das palavras elucidam alguma coisa de sua história e da diversidade histórica de seus significados, mas não determinam sua compreensão por estarem na sua origem” (OTTE apud SEDLMAYER, 2007, p.87).

Agamben não cita para orientar seu discurso em busca de uma centralidade, uma definição, uma determinação que elenca os conceitos em práticas classificatórias ou faz deles índices de uma verdade impositiva. O conceito não seria já uma maneira de mostrar este Outro do discurso, a infância, a experiência conquistada? De certa forma, o conceito é pensamento, forma de uma expressão particularizada para uma possível obtenção do universal. Assim, não estaria aqui o sentido da glosa enquanto força negativizadora, o eclipse necessário a todo esclarecimento? O conceito está então como Outro:

[...] é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não deve responder (AGAMBEN, 2009, p.72).

Daí a própria fatalidade do pensamento benjaminiano em Agamben: “E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que estas alcançarão sua legibilidade somente num determinado momento de sua história” (2009, p.72).

Pobreza e montagem: Walter Benjamin

Para Olgária Matos, o conceito de experiência benjaminiano possui uma grande variedade de definições. Os ensaios do pensador alemão alimentam-se da idéia de experiência como “aquilo que se vive e que só em parte é consciente, e o processo pelo qual se apropria do vivido e o sintetiza [...] é um objeto da práxis, um saber sobre o que não se transforma [...]”. Na dimensão do literário e das artes: “Vítas para a experiência e sua interpretação são a recordação e o esquecimento, pois ambos geram a plasticidade da experiência” (MATOS, 2009, pp. 34-35). Como se vê, o sentido de experiência para Walter Benjamin possibilita toda uma leitura do conceito desde a Antiguidade, cujo percurso demonstra transformações substanciais para uma compreensão histórica que o filia às narrativas de tradição. Porém, o uso benjaminiano de experiência encontra o presente em via crítica.

O ensaio *O narrador* traz para a experiência uma situação política, crucial para a existência do pensamento benjaminiano. Conforme Susan Buck-Moss, o autor analisado por Benjamin, Leskov, é o centro da polêmica (e motivação primeira do pensador alemão) da narrativa transformada em ópera - **Lady Macbeth do Distrito de Mtsenk** -, que é sorrateiramente esquecida, pois “[...] o impacto do argumento de Benjamin [...] foi a defesa de um artista contemporâneo

comunista das críticas políticas antimodernistas dos líderes do Estado soviético” (BUCK-MOSS, p.51). Se pensarmos na apropriação utilitarista da arte pelo Estado Alemão, sob a política do nazismo, o argumento torna-se ainda mais nítido. O termo *experiência*, isolado de sua circunstância, toma outro rumo, pois “trata-se de um tema totalmente diverso da lamentação pelo fim de uma forma pré-moderna [...]” (BUCK-MOSS, p.52). Assim, o conceito encontra em sua dimensão histórica a legibilidade de sua potência, o seu *tempo-de-agora*, que sai da esfera de conceito e passa para o de crítica.

Pode-se, então, pensar na referência que Benjamin faz de sua própria metodologia em **Passagens: montagem literária**. Tal percurso é significativo se pensarmos na apropriação barroca, acentuadamente o material alegórico para a análise da modernidade em Baudelaire. É daí a força que repercute na idéia de um tempo homogêneo e vazio, incrustado na natureza, figurado pela repetição:

Diferentemente da tragédia, cujo decorrer é ‘temporal e por saltos’, o do drama barroco desenvolve-se ‘no continuum do espaço’[...]. Como o tempo espacializado das ciências naturais, o do drama barroco se repete regular e indefinidamente, qual movimento dos ponteiros do relógio, tempo estagnado e paralisado como por um feitiço, reificado, convertido em natureza (MATOS, 2009, p.41).

Tal percepção evidencia-se com uma força *paralisante* no universo das mercadorias, cujos ritos de celebração manifestavam-se nas exposições universais e na sua própria forma diária e vulgar, a exposição nas vitrines: “A modernidade esclarecida tem sua origem no desencantamento da cultura do qual o drama barroco é a expressão” (MATOS, 2009, p.40). Porém, a idéia de montagem está condicionada à própria figuração, à produção de imagens (muito provavelmente no cinema de vanguarda e na literatura surrealista): o espaço entre o sonho e a vigília, um limiar potencial do literário. De toda forma, o método de leitura está sedimentado nas formas da imagem, nas formas narrativas talvez embrionárias do próprio fazer palavra⁴. Creio que seja possível que a infância de que fala Agamben esteja no horizonte do poeta: o corte, a descontinuidade, que faz do texto passagem e não necessariamente retorno, o sempre-igual da mercadoria.

⁴ Sobre o tema do desvio como método ver Molder, Maria Filomena. *Método é desvio – uma experiência de limiar*. In: OTTE, Georg. SEDLMAYER, Sabrina. CORNELSEN, Elcio. (orgs) **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Jogo, brinquedo

A partir do episódio em que Pinóquio vai ao *país dos brinquedos*, Agamben aproxima a relação rito e jogo. Em tal país, o tempo é paralisado a favor do “desmesurado dilatar-se de um único dia festivo”, o que tem como efeito a destruição do calendário. Lévi-Strauss posto em diálogo afirma que “[...] a função própria do ritual é preservar a continuidade do vivido”, ponto que o autor italiano diferencia do jogo: “[...] o rito fixa e estrutura o calendário; o jogo, ao contrário, mesmo que não saibamos ainda como e por que, altera-o e destrói” (STRAUSS apud AGAMBEN, 2005, p. 84). A antiga aproximação entre o sagrado e o jogo se desdobra utopicamente sob a forma de uma origem na felicidade, na promessa: “O país dos brinquedos é um país em que os habitantes se dedicam a celebrar ritos e a manipular objetos e palavras sagradas, das quais, porém, esqueceram o sentido e o escopo” (AGAMBEN, 2005, p. 85).

O jogo nega o cíclico para entrar “em outra dimensão do tempo, na qual as horas correm num ‘lampejo’, e os dias não se alternam” (2005, p. 85). Então, “Brincando, o homem desprende-se do tempo sagrado e o ‘esquece’ no tempo humano” (2005, p. 85). Enquanto figura profana, a criança recolhe a temporalidade no objeto, oferece a atualidade como efeito: “[...] brincam com qualquer velharia que lhes cai nas mãos, e que o jogo conserva assim objetos e comportamentos profanos que não existem mais” (2005, p. 85). O objeto fora de uso, fora de uma situação de utilidade só revive no jogo ao ser redimensionado pelo toque da criança⁵. E mesmo objetos em uso são deslocados de seu sentido de utilidade primeira para, sob a forma de miniatura, reverberarem-se. Tal é a condição, a forma profunda do brinquedo:

[...] é algo de singular, que pode ser captado apenas na dimensão temporal de ‘uma vez’ e de ‘um agora não mais’. O brinquedo é aquilo que pertenceu – *uma vez agora não mais* – à esfera do sagrado ou à esfera prático-econômica (2005, p. 86).

Desta forma, Agamben irá dizer que o brinquedo é o “histórico em estado puro”: “Pois em nenhum lugar como em um brinquedo, poderemos captar a temporalidade da história no seu valor diferencial e qualitativo” (2005, p. 87).

⁵ É impossível não estabelecer como referência metodológica a famosa chave benjaminiana, cuja fundamentação crítica está na desestabilização do espectro aurático das mercadorias e obtém como procedimento conceitual para a “montagem” das **Passagens**: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar. (...) Mas os farrapos e o lixo: estes não quero inventariar, mas fazer-lhes justiça do único modo possível: usando-os” (apud BOLLE, 2000, p.86). O objeto livre das determinações de utilidade encontra na criança sua dimensão profana, ou seja, a vida de suas formas potenciais.

O brinquedo não preserva o tempo como um antiquário ou como um monumento, mas como material icônico da temporalidade humana: “[...] desmembrando e distorcendo o passado ou miniaturizando o presente – jogando [...] presentifica e torna tangível a temporalidade humana em si, o puro resíduo diferencial entre o ‘uma vez’ e o ‘agora não mais’” (2005, p. 87). A miniatura torna presença o que é fragmento: pedaços, passagens, intenções pertencentes a outras estruturas que se reúnem para a indistinção temporal que repercute no jogo. “A miniaturização é, pois, cifra da história” (2005, p. 88).

Fantasma, larva: criança

A oposição jogo e rito tem sua base no pensamento de Lévis-Strauss. O antropólogo mostra no rito a construção de estruturas através de eventos e no jogo o movimento contrário, a construção de eventos através de sua estrutura. O rito paralisa os eventos para sua significação; o jogo segue as variações significantes para mobilizar a temporalidade.

Agamben aponta para uma correlação estrutural, articulada em “um único sistema binário”: “[...] aquilo que por fim resulta do jogo destas tendências, aquilo que o sistema – a sociedade humana – produz, é, de qualquer forma, um resíduo diferencial entre diacronia e sincronia, é *história, isto é, tempo humano*” (2005, p. 91). A história é realizada pela relação entre diacronia (evento) e sincronia (estrutura), como sistema de transformação do rito em jogo e do jogo em rito, uma sucessão de lances que tem visualidade em um instante pontual: a morte. A construção de uma imagem que supõe no residual o vago e ameaçador, o morto passa a fantasma. Agamben adensa a palavra (latim: *larva* / grego: *eidolon, phasma*) para retirar daí a *larva*:

[...] a imagem, que a morte separou de seu suporte corpóreo, tornando-a livre. A larva é, pois, um significante da sincronia que se apresenta ameaçadoramente no mundo dos vivos como significante instável por excelência, que pode assumir o significado diacrônico de um eterno vagar [...] e da impossibilidade de fixar-se em um estado definido (2005, p. 100, 101).

Logo, a morte, como larva, provoca a instabilidade no sistema, assim como o seu Outro: o nascimento. Logo a morte não “produz diretamente antepassados, mas larvas” assim como “o nascimento não produz diretamente homens, mas crianças”. Daí, larva e criança habitam o mesmo limiar: “Se a larva é um morto-vivo ou um meio-morto, a criança é um vivo-morto ou um meio-vivo” (2005, p. 102).

O desvio tem seu contorno nítido na criança, enquanto descontinuidade entre o mundo dos vivos e dos mortos. Na criança, deposita-se a abertura do ciclo organizado da continuidade e da

herança, o que evidencia a quebra de um círculo que dirige a contínua transformação de conteúdos instáveis (larvas e crianças) em estáveis (mortos e adultos): “O morto não é o antepassado: este é o significado da larva. O antepassado não é o homem vivo: este é o significado da criança” (AGAMBEN, 1999, p. 103). Fantasma e criança ocupam as formas da indeterminação e transitoriedade. Para o autor, mostram-se como significantes de um presente incapaz de elaborar para fora de si este espaço de diferença e negatividade:

Pois não é certamente sinal de saúde que uma sociedade seja tão obcecada pelos significantes do próprio passado, preferindo exorcizá-los e mantê-los indefinidamente vivos como ‘fantasmas’ a dar-lhes sepultura, e que ela tenha tanto medo dos significantes instáveis do presente a ponto de não conseguir enxergá-los senão como portadores da desordem e da subversão (2005, p. 106).

Os fantasmas que não deixam o presente são os índices para uma cultura que não “joga”, não permite a aparição do residual e, portanto, da própria vida da história humana, na qual a criança é entregue aos fantasmas. O impedimento faz da criança o movimento estacionário de um tempo que não devolve o passado e não comunica o futuro, mas, em sua própria imobilidade, será o espelho que ilude como preservação.

Fábulas

A imagem do presépio, para Agamben, informa um limiar: “precisamente o mundo da fábula no instante em que desperta do encanto para entrar na história” (2005, p. 154). Tal instante conserva a passagem de uma compreensão mágica da existência para a entrada do real naquilo que era a *fábula*. O homem que emudece frente ao espanto que a natureza encantada lhe causa tudo verbaliza. O presépio traz consigo o “instante messiânico” desta transição: a redução da imagem a miniatura é a “salvação do pequeno”, o gesto que satura uma temporalidade no olhar. Hoje o presépio “[...] parece ter deixado de falar até mesmo àquela infância – como eterna guardiã daquilo que merece sobreviver – que o havia conservado junto com o jogo e a fábula [...]” (2005, p. 157).

A fábula guarda o encantamento da natureza na palavra que conduz a magia. De certa forma, a infância já não é aquela que conduz a experiência, mas como experimento restitui ao homem o resíduo de uma linguagem legítima, anterior e exterior ao que está na subjetividade formalizada do *penso-existo*. E é justamente na infância, na palavra da criança, que se pode trazer em suspenso este *axolotl*, esta linguagem: da fala infantil que se constrói a passagem, o intervalo, o vazio do signo.

A criança não estaria então nesta possibilidade de jogo que profana o rito? Uma nova dimensão do uso: os dispositivos livres de sua finalidade utilitarista, repetição condicionante? A literatura não seria aquela que desloca o objeto da repetição (histórico, o condicionamento cultural) e o coloca no jogo, no início inabitável de um lugar vazio?

Referências bibliográficas

ADORNO. Theodor. O ensaio como forma. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN. Giorgio. **Infância e história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

_____. **A idéia da prosa**. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BUCK-MORSS. Susan. Walter Benjamin: entre moda acadêmica e Avant-garde. (http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_Buck-Morss.pdf)

JOBIM E SOUZA. Solange. **Infância e linguagem : Bakhtin, Vygotsky e Benjamin**. Campinas, SP: Papirus, 1994.

MATOS, Olgaria Chain Féres. **Benjaminianas. Cultura capitalista e fetichismo contemporâneo**. São Paulo: Unesp, 2009.

OTTE. Georg, SEDLMAYER. Sabrina, GUIMARÃES. César, (org.) **Limiares e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

RILKE. Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. São Paulo: Globo, 2001.

SEDLMAYER. Sabrina, GUIMARÃES. César, OTTE. Georg (org.) **O comum e a experiência da linguagem**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

HUNT, Peter. **Crítica, Teoria e Literatura Infantil**. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

Histórias e Crianças: palavras simples?

“As histórias para crianças devem ser escritas com palavras muito simples, porque as crianças, sendo pequenas, sabem poucas palavras e não gostam de usá-las complicadas”. Palavras de algum crítico literário infantil? Não. Palavras de José Saramago em **A Maior Flor do Mundo**. Quem concordaria com tal afirmação? Professores, pais, escritores e críticos? Afinal, o texto que se destina à criança deve possuir uma linguagem simples? Será verdade que as crianças não gostam de palavras complicadas? Como crítico, o escritor ironicamente abre sua narrativa infantil desta maneira para o leitor, seja a criança ou o adulto, pensar sobre a questão.

Apesar de estarmos em pleno século XXI, ainda faz parte do senso comum acreditar que o texto literário infantil exige simplicidade a fim de atender as expectativas do leitor mirim. Entretanto, as palavras de Saramago vêm justamente nos alertar do contrário. Não é o que realmente pensa e faz o escritor. Há uma brincadeira com seus leitores, pois sua história é altamente elaborada, não existe simplicidade nem na linguagem, nem na forma da narrativa em Saramago. Não à toa que **A Maior Flor do Mundo** é uma excelente obra para discutir questões teórico-literárias como a importância do ato de narrar, por exemplo.

No entanto, Saramago elabora tais reflexões por meio da própria ficção. Há quem se interesse em elaborar, teórica e criticamente, pensamentos sobre a literatura infantil nos tempos atuais. É o que acontece com Peter Hunt, professor de Literatura Infantil na Universidade de Cardiff e considerado um dos críticos mais importantes da área. Seu livro de grande expressão **Crítica, Teoria e Literatura Infantil** foi publicado há exatamente 20 anos na Grã-Bretanha e agora chega ao nosso país, traduzido e adaptado. Por que o livro de Hunt é um convite aos interessados em literatura infantil? A publicação, ainda que tardia, dessa obra teórica vem em boa hora, já que contamos com uma grande carência no que se refere à crítica da literatura infantil. Existe uma vertente histórica da literatura infantil muito bem construída, porém a crítica especializada que visa à produção literária destinada ao leitor mirim e todas as suas especificidades caminha ainda sem fôlego.

Aqui no Brasil, a reflexão sobre o livro infantil ganha força pós-Lobato. O próprio autor coordena a *Revista do Brasil*, por volta de 1920, na qual escreve artigos, discutindo a produção recente de livros para crianças. Na França, de 1924 a 1946, há publicação intensa em torno da

questão com títulos como “*Les Problèmes de la Littérature de Jeunesse*”, *Les Livres*, *Les enfants et Les Hommes*”, mostrando que a criança já ganhava uma posição de destaque. Porém, toda essa produção não chega ao Brasil. Depois de Lobato, a partir de 1940, aproximadamente, inicia-se uma vasta publicação de livros sobre literatura infantil. Temos aí a expressão de Lourenço Filho **Como Aperfeiçoar a Literatura Infantil** (1943), de Cecília Meireles, **Problemas da Literatura Infantil** (1951), e Maria Antonieta Antunes Cunha **Como Ensinar Literatura Infantil** (1968). Todavia, é a partir dos anos 80, que temos o período mais fecundo da reflexão crítica sobre o livro infantil.

Por isso o livro de Hunt é bem-vindo. Entrar em contato com questões teórico-crítico-literárias visando ao receptor-criança é de fundamental importância para um início de século, num momento em que é visível o aumento da produção de literatura infantil, não só em âmbito nacional. Além disso, houve uma transformação da literatura infantil em seus conteúdos e formas, em especial do objeto livro considerando seu projeto gráfico. Então, se a produção, conteúdo e forma se ampliam, é importante a crítica acompanhar a evolução dessa produção, cada vez mais sofisticada quanto aos projetos gráficos.

O autor inicia o livro apresentando algumas justificativas. Segundo ele, os livros infantis sempre estiveram em grande parte nas mãos de bibliotecários e professores que pretendiam indicar os melhores livros às crianças. Como, então, avaliavam o livro infantil estes profissionais? A ideia de escrever o livro não surgiu exclusivamente para eles. Hunt espera, também, outros leitores, pessoas de modo geral interessadas em literatura infantil “que não desejam ou não precisam entrar em querelas acadêmicas”. Porém, afirma que seu livro tem um tom polêmico uma vez que enfrenta opiniões críticas e culturais enraizadas e que tenta convencer os que ocupam postos do poder crítico, até dentro das universidades, de algo que considera óbvio: a literatura infantil é parte da cultura e não pode ser ignorada. Assim, Hunt prefere não citar teóricos renomados - embora o faça várias vezes, dizendo que as personalidades não são importantes, somente as ideias.

Em *Mapa da Crítica*, introdução do livro, Hunt distingue dois processos: uma crítica prática que trata o texto sem seu contexto e a ideia de cânone que criou uma hierarquia literária. Ele percebeu que a crítica prática era bastante forte, pois muitos que lidavam com o livro infantil nada sabiam sobre sistema de valores literários, assim não conseguiam compreender o sentido da obra. Já que a ficção e a poesia fazem parte do sistema educacional, era urgente a necessidade de critérios de avaliação dos livros infantis. Diante da polêmica, Hunt mantém um certo cuidado no emprego dos termos técnicos e especializados para não tornar o texto distante dos leitores “leigos” e insiste em duas questões que serão perseguidas: como se forma o sentido? Como se dá o encontro com um texto?

Nem de longe, é de intenção do autor a proposta de analisar livros por meio de separação de enredo, personagem, espaço, estilo, tema e afins. Intenta discutir principalmente a relação do leitor com o livro. Como é o livro e que impressão ele proporciona? Como se sente o leitor? Que habilidades o livro exige? Que habilidades o leitor deve possuir? Qual a circunstância da leitura? Enfim, é de seu interesse discutir a relação da criança com o livro a qual pode ser diferente da do adulto.

O próprio autor expõe que a abordagem de seu livro deixa de escanteio a vida ou a psicologia dos personagens e também aplicações práticas como o papel dos livros para crianças na socialização, a aquisição de habilidades de leitura e o modo como uma determinada obra pode ser ensinada. Por fim, afirma que seu livro trata exclusivamente de teoria e foi escrito para um público universitário, mas oferece “ferramentas” para que o leitor não especialista, comum, participe da discussão. Vejamos, então, algumas das ideias de Peter Hunt, elaboradas ao longo do livro.

Em *Crítica e Literatura Infantil*, Hunt inicia com uma afirmação intrigante: “Este livro usa a teoria e a crítica literária para ajudar os leitores a lidar com a literatura infantil e esta para ajudar os leitores a lidar com a teoria literária”. (p.27) E completa: “A literatura infantil é um campo que abarca quase todos os gêneros literários”. (p. 27) Para ele, a teoria literária possibilita diminuir os limites do que no passado se pensava adequado aos estudos literários na filosofia, psicologia, sociologia e política, uma vez que a literatura infantil é estudada com “proveito” por pedagogos, psicólogos, folcloristas, além da indústria cultural, artes gráficas, psicolinguística e sociolinguística. Desse modo, criam-se duas vertentes: para o acadêmico, a teoria literária contesta radicalmente as opiniões convencionais como sendo de pouco uso prático para a literatura infantil. Já para o leigo, a teoria pode parecer pretensiosa e irrelevante, “substitui uma sabedoria convencional”.

Todavia, ressalta o autor que a teoria é extremamente importante, quem estiver interessado em livros para crianças precisa reconsiderar os fundamentos do objeto livro infantil. É preciso uma visão da literatura infantil que se aproxime das demais literaturas, por isso a importância do papel do leitor. Logo, é fundamental uma aproximação entre o professor da academia e o professor de educação infantil que não podem mais se ignorar. A crítica da literatura infantil, por exemplo, é obrigada a aceitar, em seu seio, conceitos lógicos e complexos, como a não universalidade da percepção, algo que a crítica literária adulta ignora. Assim, se o principal é o leitor, o que acontece com o juízo de valor, com os cânones, com a cultura, com o bom gosto? Segundo Hunt, a literatura infantil precisa ser definida em termos de seus dois elementos: crianças e literatura uma vez que o conceito de bom é variável.

Consideramos um momento revelador nestas idéias de Hunt. Como pode a literatura infantil ajudar os leitores a lidar com a teoria literária? É intrigante a colocação do autor porque inverte o

foco da literatura infantil, se antes ela ensinava valores morais, agora ela ensina valores estéticos? É interessante perceber que a criança pode, hoje, aprender teoria literária por meio da própria literatura.

Entretanto, Hunt enfatiza a necessidade de seu livro ser teórico. Entendemos que sua preocupação se expressa no sentido de sua obra se diferenciar de uma linha histórica de pesquisa. Todavia, todos os seus conceitos fazem-nos pensar: existiria hoje uma teoria específica para a literatura infantil? Se a literatura infantil é uma vertente da literatura dita adulta, para a análise de textos infantis, usamos a mesma teoria, seja qual for a perspectiva. Porém, se pensarmos na literatura infantil como vem se apresentando há algum tempo, numa complexa relação entre palavra e ilustração, a teoria se amplia. Ou seja, só a teoria literária não dará conta de analisar o livro infantil como uma unidade. Não há como considerar somente o texto verbal, o projeto gráfico do livro ganhou tamanha dimensão que hoje é um elemento perturbador para os leitores e críticos. Assim, para alcançar os sentidos sofisticados do livro infantil, atualmente, é preciso estar munido de teorias de outras áreas como a semiótica, as artes plásticas bem como as visuais. É neste ponto que a literatura infantil ultrapassa os limites da própria literatura no que diz respeito a questões teóricas.

O segundo capítulo contextualiza brevemente uma *Situação da Literatura Infantil*, desde sua importância história social, literária e bibliográfica até os clássicos e best-sellers mundiais. Mostra o autor que há uma grande confusão na nomenclatura, pois tudo é literatura infantil, ou seja, negligencia-se a percepção do ponto de vista da singularidade do texto infantil, como linguagem em si mesma, uma vez que se supõe que a escrita destinada a criança deva ser necessariamente simples, o que leva o debate mais para o domínio do afeto do que para a teoria. Numa análise da adaptação do livro da escritora Beatrix Potter, **A História do Pedro Coelho**, Hunt, a fim de ilustrar seu pensamento, mostra como a linguagem foi simplificada e conclui que ao contrário do que se pode pensar, simplificar não ajuda e, sim, segrega a criança do livro infantil, uma vez que tamanha proteção não é necessária na literatura infantil. Nessa perspectiva, livros para crianças seriam o mesmo que Literatura Infantil?

No capítulo *Definição da Literatura Infantil*, o autor coloca uma importante questão que diz respeito à maneira como a literatura infantil é abordada, em relação à literatura adulta. Ao contrário do que normalmente se pensa, o autor vai construindo um caminho reflexivo que culmina na conclusão de que a leitura do livro infantil, pelo adulto, é mais difícil do que a leitura do livro adulto. Justifica que quando adultos leem livros para crianças precisam atentar para quatro sentidos. Primeiro, os adultos, em geral, lêem os livros para crianças como se fossem escritos para adultos, esquecendo-se de que o texto deve implicar um leitor; segundo, leem em nome de uma criança para recomendar ou censurar por alguma razão pessoal ou profissional, seguindo alguns critérios como

experiência pessoal, conveniência do conteúdo e complexidade linguística. O terceiro sentido é quando o adulto lê o texto infantil com pretensões de discuti-lo com outros adultos e, no quarto sentido, o leitor se rende ao livro nos termos do próprio livro, o que corresponderia à maior aproximação do modo como a criança lê, envolvendo, assim, uma aceitação do papel implícito.

Ressalta o autor que, em geral, é mais importante o valor que se atribui ao texto literário do que suas próprias características. O texto literário apresenta alguns aspectos linguísticos que têm uma função autossuficiente que não precisa de um contexto de interação humana imediata para ser compreendida, não existem marcadores de diálogo explícitos. Então, por que se supõe que haja um “registro” adequado para as crianças? Palavras e estruturas simplificadas geram a perda da literariedade. Neste momento, o autor toca num ponto central: a literatura não pode ser definida como útil por seus aspectos superficiais, é preciso extrair sensações ou reações do leitor, é preciso formar as opiniões da criança. Lamenta o autor que é comum pressupor que a apreciação estética não seja algo disponível à criança. O texto deve ser usado, então, de modo estético e não prático. Se escrever versos não é garantia de escrever poesia, o mesmo acontece com linguagem literária, segundo o autor, o senso comum que se tem de linguagem literária é de uma linguagem “desviante e inacessível”, e não o conceito de que é diferente no sentido de que “o discurso ao qual ela pertence é exclusivo”.

Conclui o autor que a literatura é um termo-valor, pois define-se em termos de seu público, então é necessário pensar na criança. Na atualidade, infância não é um conceito estável, assim a literatura definida por ela também não o é. O olhar pretensioso do adulto toma decisões sobre a infância como, por exemplo, as adaptações de texto. O leitor adulto não considera que a criança é bastante flexível em suas percepções de texto e como a brincadeira é um elemento natural de seu perfil, verão na linguagem literária uma área de grande exploração lúdica, porém sem preocupação estética. O essencial, segundo o autor, é ver a criança como “leitor em desenvolvimento”, por conseguinte o autor parte da definição de que literatura infantil implica em perceber se o texto foi expressamente escrito para crianças reconhecidas como crianças, com uma infância legitimada nos tempos atuais, séculos XX e XXI. Hunt afirma que o livro pode ser definido em termos de leitor implícito, isto é, o livro precisa pretender a criança, então o que define o valor da obra depende das circunstâncias de seu uso.

Neste momento refletimos o quanto Hunt é ponderado ao abordar sobre as circunstâncias de uso do livro infantil. Sabemos o quão difícil é assumir a real relevância de uma obra infantil que pode ser até apresentável quanto ao projeto gráfico, mas fechada e tênue para as questões da arte. Segundo o autor, tudo é uma questão de uso, ou seja, serve para outros fins, mas não para a educação literária. Sua pergunta faz-nos pensar: para quais fins? Fins conscientes ou fins

equivocados? Neste caso, revela-se muito interessante a distinção do autor entre livros para crianças e literatura infantil. É realmente uma imensa confusão, ou seja, todos os livros que se referem à criança entram na categoria do literário, porém a grande maioria de forma injusta.

Nos capítulos *Abordagem do Texto* e *O texto e o Leitor*, Hunt aponta que o sentido é produzido a partir da relação leitor e obra, pois em linguagem literária o leitor precisa fazer uma parte do trabalho que é evocar a imagem e com isso entender o sentido do texto. Assim, é preciso verificar, ou melhor, aprender como o texto codifica o sentido e, então, perceber de quais ferramentas dispomos para decodificá-los. Uma maneira de identificar sentido, ou melhor, codificá-lo é considerar a intertextualidade. Como uma criança produz sentido? São necessárias duas habilidades: compreender o significado da língua e as “regras do jogo”, ou seja, como o texto funciona. Segundo Hunt, é possível produzir significado de várias maneiras como por mecânica (compreensão da gramática), denotação e conotação, alusões a outros textos, literários ou culturais e o mais importante, segundo o autor, alusões a como os textos funcionam. É mais importante observar significados do que supor o que devemos entender dele. A experiência com o texto literário engloba dois conjuntos de códigos: os da vida e os do texto. Assim, o autor destaca, especialmente, os *text-codes*, códigos-texto e afirma que como o público implícito em literatura infantil é um público em desenvolvimento - a criança, será de fundamental importância a integração entre códigos de texto e de gênero.

Um trocadilho se faz presente na reflexão do autor. Supõe-se que o leitor não possua habilidades de código equivalentes às do escritor, então os textos para crianças são “supercodificados”, mas num sentido ingrato, pois o adulto codifica o texto por controle narrativo ou resumos. Os códigos a que o autor se refere são de outra natureza, tem a ver com a ideia de peritexto, isto é, o material escrito e ilustrado que rodeia a história como o logo da editora, as fontes, o leiaute, margens, ilustrações. A criança precisa decodificar todos estes elementos.

Hunt lembra as palavras de Barthes, afirmando que o texto para criança deve ser mais legível que escrevível, ou seja, o contrário do que muitas pessoas pensam. O autor explica: o texto legível é um texto fechado no qual o leitor experiente lê alguém de sua capacidade, é um texto que limita as possibilidades de interpretação do leitor e orienta o entendimento do livro. Já o escrevível é um texto aberto a contribuições do leitor. E é com este último sentido que se deve voltar o olhar para o livro infantil. Caso contrário, qual a utilidade do livro, senão prática de leitura ou mera distração? Faz-se necessário, então, investigar o modo como funcionam os textos e quais são as regras compartilhadas, entender os significados potenciais estruturados, os complexos sistemas de códigos linguísticos e semânticos.

Frente a estas características, o autor propõe uma indagação: como um leitor em desenvolvimento, a criança, compreende e decodifica os códigos? Ou, como são produzidos os significados? Segundo ele, a resposta refere-se ao modo de construção do texto, ou seja, pelo acúmulo de tipos de significados interligados, de denotação ou conotação, significados intertextual e intratextual. Quanto mais complexas as camadas de significados, mais difícil será para o leitor produzir um significado próximo ao que o escritor quis dizer. E por último uma ideia central de Hunt: as crianças não produzem os mesmos significados que os adultos, pois são verdadeiras desconstrutoras de texto, elas estão prontas para ler “contra” os textos, para usá-los de modo extravagante, livres de restrições de entendimentos. Salienta o autor que “Do ponto de vista da criança leitora, todo ato de leitura que reinterprete um texto em termos de um universo de discurso que a criança conheça será um ato de desconstrução, ou um jogo com as palavras”. (p.149)

Em *Estilo e Estilística*, as palavras de Iser “o trabalho literário mais eficaz é aquele que obriga o leitor a uma nova consciência crítica de seus códigos e expectativas habituais” (p.153) são um belo estímulo para Hunt pensar sobre o estilo do texto e qual o papel que desempenha no processo de comunicação. Se ler é uma interação, vemos os textos tanto em relação a seus códigos como os códigos que trazemos a ele. Então, o leitor preenche os vazios no texto e reduz suas incertezas. Porém, o autor questiona: se as crianças não possuem um sistema completo e sofisticado de códigos uma vez que estão em desenvolvimento, têm condições de entrar em contato com livros que estabelecem complexas relações de códigos? Se a resposta a esta pergunta for negativa, segundo o autor, revela-se uma visão equivocada sobre as crianças que nasceu de uma crítica prática com base em fundamentos como a ênfase no uso da literatura infantil com foco na análise temática e no elemento afetivo. Logo, nasce a ideia de “registro”, uma linguagem supostamente adequada à criança que abarca uma mistura de clichê, a língua falada marcadamente e a simplificação do vocabulário. Infelizmente, com este registro, o texto infantil tem sido visto como inocente.

No capítulo dedicado à *Narrativa*, Hunt afirma que existe certa tendência em favorecer um enredo de resolução quando, na verdade, seria mais pertinente privilegiar um enredo de revelação, pois o que é mais significativo é o *modo* como a história é construída e não *do que* ela se trata. Mais significativo, por exemplo, é um final ambíguo do que resolvido. Eis aqui, também, uma crítica do autor quanto à teoria da narrativa, que segundo ele sempre supõe a habilidade de leitores adultos e não do leitor infantil.

A literatura infantil é uma ocupação inocente? Quem é o responsável pelo que se introduz nos livros para crianças? Estas são as perguntas do autor que nortearão a discussão de *Política, Ideologia e Literatura Infantil*. Geralmente, pressupõe-se que os livros para crianças são fáceis,

assim os responsáveis pela escolha do livro baseiam-se na crença de um poder de superfície do texto e na certeza da similaridade entre as percepções de crianças e adultos. Hunt lembra que as crianças não têm poder de escolha e se o tem, já são escolhas moldadas pela ideologia de seus mentores. Os adultos se esquecem de que os livros para crianças, como ampliadores de mentes, devem ser vistos em termos do mundo que os cria e do mundo que os circunda. Sugerem alguns profissionais que as crianças têm uma cultura diversa em relação ao adulto, pois fazem associações diferentes, então não haveria motivos para ocultar parte de ideologias presentes nos livros para crianças, pois assim se tornariam seres “antissociais”. Por fim, Hunt coloca que é preciso ver a literatura como uma questão de significante e não de significado e, conseqüentemente, romper o poder ideológico que tenta usar o livro como uma arma social.

A discussão do capítulo sobre a *Produção de Literatura Infantil* inicia-se com um questionamento: qual a relação entre autor, editor e criança no ambiente editorial contemporâneo? Segundo o autor, o processo real de produção e transmissão do livro para crianças é altamente complexo a começar pelos autores. Estes são influenciados pela própria infância e então partirão de uma ideia sobre o tipo de livro que desejam escrever, mas não sobre o livro em si mesmo. Depois, há um interesse das editoras em determinados temas e estilo de texto. Ou seja, o autor afirma que se cria uma ideia de censura, pois o livro quando chega às mãos da criança passou por tantos olhares, muitas vezes, castradores que tolgem a percepção mais refinada da criança quanto a sua realidade e quanto à vida. Diz o autor “se quisermos influenciar os outros, deve ser pela educação e com consentimento. O livro, e em especial, o livro para criança, não pode ser usado como arma”. (p. 228)

Os livros ilustrados recebem, também, atenção de Peter Hunt que os diferencia do livro com ilustração. O livro-ilustrado altera o modo de leitura do texto verbal, tornando-se mais complexo. No capítulo *A Crítica e o Livro-Ilustrado*, Hunt expõe que ainda há quem desvalorize tal tipo de livro por considerar que as metáforas são expressas pelos elementos visuais e não pelos verbais. Então, afirma o autor que é necessário uma linguagem crítica para esta área, pois os livros-ilustrados assumem algumas características peculiares: exploram relações complexas, as palavras podem interpretar as imagens ou vice-versa, cruzam os limites entre os mundos verbal e pré-verbal, desenvolvem a diferença entre ler palavras e ler imagens, “não são limitados por sequência linear, mas podem orquestrar o movimento dos olhos”, ou seja, lidam com dois argumentos, o visual e o verbal. Possuem, assim, um grande potencial semiótico e semântico. Conseqüentemente, Hunt ressalta o importante papel do ilustrador, uma vez que toda ilustração é uma interpretação. Com o livro-ilustrado, adultos e crianças encontram-se em seu ponto de maior proximidade. O que

determina a qualidade de um livro-ilustrado? Existe algum modo de lê-lo que nos permita fazer esse juízo de valor?

Apesar do destaque ao livro ilustrado, percebemos certa instabilidade quanto ao valor do deste tipo de livro e sua relação com a crítica. Hunt reconhece o valor do livro-ilustrado definindo-o assim justamente por suas relações complexas com a palavra, e apesar de analisar um excelente exemplo desta relação - o livro **Onde Vivem os Monstros**, de Maurice Sendak -, o autor não demonstra uma visão inflamada para com este novo tipo de literatura que surge já no final do século XX e vem adquirindo novas qualidades nos últimos tempos. Neste ponto, refletimos numa questão espacial. Embora demonstre o autor uma visão ampla da literatura infantil no sentido de conhecer a de outros países, é possível que ainda tenha como foco um olhar anglocêntrico.

No Brasil, certamente, a relação palavra-imagem é a qualidade maior da literatura infantil nos tempos atuais, não atribuímos nenhuma classificação de livro-ilustrado, livro de imagem ou livro com ilustração, mas reconhecemos fundamentalmente uma expressão estética que a relação altamente semiótico-literária assume nestes livros. Assim, lembramos que a literatura infantil brasileira vem adquirindo desde o final do século XX qualidades significativas e atinge um status altamente complexo, isto é, polifônica, com um emaranhado de códigos que assumem uma coerência enriquecedora. A literatura infantil brasileira vem exigindo leitores altamente competentes. Será assim com a literatura infantil britânica? Se for, sentimos falta de um espaço maior a estas reflexões. Mesmo citando a questão do Peritexto, Hunt não reconhece uma força expressiva dele para um efeito literário.

Ao falar em crítica, no capítulo *Crítica para a Literatura Infantil*, diz Hunt que é necessário reconhecer, nos tempos atuais, uma crítica “criancista”, isto é, uma crítica que envolve uma releitura de textos do ponto de vista da criança, um convite a adultos para lerem como crianças. E o que significa ler como uma criança? Trata-se de uma crítica que se baseia na prática, em possibilidades e probabilidades, não na ausência de dados empíricos, mas diante da imensa dificuldade de lidar com esses dados. Um bom modo de praticar a crítica criancista pode ser via livro-ilustrado e a poesia para criança. Tal crítica configura um novo estilo, um estilo que vem dos livros infantis, que reflete sua singularidade, em suma um modelo de crítica baseado em: cooperação, síntese, leituras individuais e igualdade

Nos momentos finais, Hunt considera que *A Literatura Infantil e as Novas Mídias* não contribuem positivamente com a literatura infantil, o texto de hipermídia abarca a narrativa, mas demanda um tipo diferente de percepção e concentração. E *Redefinindo a Literatura Infantil*, Hunt relembra, para concluir, que um ponto de partida fundamental para estudar literatura infantil é o termo em si mesmo, muito diferente de textos para crianças.

Sobre essa última colocação, Hunt encontra adeptos. Há outros críticos que apontam esta relação da literatura com a própria literatura¹. E, então, refletimos: qual a imensa contribuição da questão teórica vista por esse viés? Ora, uma vez que a literatura infantil tem um fim em si mesma e prescreve questões da própria literatura, ela vai, gradativamente, educar o olhar do leitor mirim para um tipo de leitura que beira o sensível, que revela o estético. Vemos que a criança aprende e apreende o estético pelo estético adquirindo uma competência leitora de literatura que a acompanhará pela vida inteira.

No sentido de apreender o estético, será mesmo que a literatura infantil, como aponta Hunt, precisa pretender a criança? Ou melhor, somente a criança? O texto literário infantil é antes de tudo literário, mas por ter algumas características especiais como a relação com outros códigos eleva-o a condição de infantil uma vez que apresenta uma relação de comunhão com dois códigos: o verbal e o visual. Então, o livro pode se dirigir *a priori* à criança, mas é tão empolgante para qualquer outro leitor, o juvenil ou o adulto, ampliando assim a visão de leitor implícito colocada por Hunt. Ou seja, mais um fator de destaque para a literatura infantil, um tratamento um tanto irônico que visa a um leitor implícito, mas abarca outros involuntariamente.

A partir de reflexões relevantes, vemos que o livro de Peter Hunt contribui fundamentalmente para os estudos da Literatura Infantil. Possui uma linguagem bastante compreensível, que torna o livro de fácil acesso a qualquer um que esteja interessado em aprofundar sua visão nesta área. Aliás, esta é a intenção do autor, ele escreve o livro para os universitários e para “leigos”. Sua obra é praticamente um convite para aproximar estas duas classes. Esta ideia torna-se clara quando diz que o professor de educação infantil e o acadêmico devem compartilhar das mesmas teorias. Eis o cerne da questão de Hunt. Seu livro intenta discutir a literatura infantil sob um ótica teórica e não por uma perspectiva história, cultural ou até afetiva, ele se preocupa em definir o objeto livro, o conceito de leitor e principalmente o conceito da literatura infantil. Neste ponto, o autor merece um destaque, pois define a literatura infantil como uma questão de linguagem, de arte, de literatura, no sentido de literariedade. Visar à literatura infantil como um fim em si mesma (ou *sígnica*) é o que todos os estudiosos e críticos hoje intencionam e Hunt relembra este importante olhar para o texto infantil.

Outro mérito do escritor é perceber a criança como um leitor em desenvolvimento, ou seja, antes de tudo um leitor e não um mero receptor, mas sim, um leitor com competências e habilidades inatas que precisam ser desenvolvidas e, por que não, via literatura, estética e sensivelmente? A

¹ Ressaltamos aqui o livro **Literatura Infantil: Voz de criança**, das autoras Maria José Palo e Maria Rosa Duarte de Oliveira (1986) que também afirmam, por meio de reflexões sobre a natureza da literatura infantil, que “a linguagem informa, antes de tudo, sobre si mesma”.

idéia de criança desconstrutora é intrigante. E aqui, vemos o termo, também, de forma ampla. A criança passa pelo processo de desconstrução do texto literário na medida em que, metonimicamente, ela junta as partes até formar o sentido global do texto. Mas também, a criança é bastante desconstrutora no que diz respeito à percepção de mundo. Ela tem menos experiência social o que a torna desapegada de algumas convenções sociais, e conseqüentemente mais livre para o imaginário, ponto chave para um leitor de literatura. A criança desconstrói o real e constrói despropósitos, usando o termo do poeta Manoel de Barros que de maneira sensível mostra como é importante exercitar o ser criança no livro **Exercícios de Ser Criança**.

Em meio a uma carente publicação de crítica literária infantil, Hunt adquire valor na medida em que aponta e relembra reflexões pertinentes para o aprofundamento da literatura infantil. Sua obra instiga inclusive críticos literários acadêmicos que, há tempos, pensam como Hunt, mas ainda não se encorajaram a uma publicação efetiva de crítica infantil. Há sensíveis publicações isoladas, mas falta uma conjugação de esforços de modo crítico que acompanhe a intensa produção literária infantil de qualidade. Recebamos, então, as palavras de Peter Hunt que podem estimular uma corrente crítica literária infantil para o século XXI.

Ana Paula da Costa Carvalho de Jesus
Mestre (PUC-SP)