

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RAQUEL CRISTINA DE SOUZA E SOUZA

A FICÇÃO JUVENIL BRASILEIRA EM BUSCA DE IDENTIDADE:
a formação do campo e do leitor

RIO DE JANEIRO

2015

Raquel Cristina de Souza e Souza

A FICÇÃO JUVENIL BRASILEIRA EM BUSCA DE IDENTIDADE:
a formação do campo e do leitor

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos à obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens

RIO DE JANEIRO

Dezembro de 2015

S729f Souza, Raquel Cristina de Souza e
A ficção juvenil brasileira em busca de
identidade: a formação do campo e do leitor / Raquel Cristina de Souza e Souza. --
Rio de Janeiro, 2015.
459 f.

Orientadora: Rosa Maria de Carvalho Gens.

Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós Graduação em Letras Vernáculas, 2015.

1. Sistema/ campo Literário. 2. Ficção juvenil brasileira contemporânea. 3. Crítica. 4. Recepção. 5. Formação do leitor. I. Gens, Rosa Maria de Carvalho, orient. II. Título.

Raquel Cristina de Souza e Souza

A FICÇÃO JUVENIL BRASILEIRA EM BUSCA DE IDENTIDADE:
a formação do campo e do leitor

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas
(Literatura Brasileira) da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro
como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura
Brasileira)

Orientadora: Profa. Dra. Rosa Maria de Carvalho Gens

Aprovada por:

Presidente, Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens – UFRJ

Professor Doutor João Luís Cardoso Tápias Ceccantini – UNESP/ Assis

Professora Doutora Alice Aurea Penteado Martha – UEM

Professora Doutora Ana Crélia Dias Penha – UFRJ

Professora Doutora Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ

Professora Doutora Regina Silva Michelli Perim – UERJ (Suplente)

Armando Ferreira Gens Filho– UERJ (Suplente)

RIO DE JANEIRO

Dezembro de 2015

Para todos os meus alunos e alunas, coautores e coautoras deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Sérgio e Josefa, mais uma vez e sempre, pelo apoio incondicional a tudo que eu inventei de fazer na vida.

À minha irmã Gabriela, que, por fazer de mim espelho, me incentivava a buscar ser uma pessoa melhor.

À prima-irmã Rowse, por não desistir de me convencer das minhas qualidades. E, claro, pela ajuda na formatação das tabelas.

À minha sobrinha Rayssa, pela presteza com que me ajudou na digitação dos manuscritos dos alunos.

A todos os amigos e familiares que (nem sempre) compreenderam minhas ausências durante os últimos quatro anos de trabalho e que, de diferentes maneiras, deram sua contribuição de amizade e companheirismo.

À querida orientadora Rosa: espero ter cumprido a promessa de não lhe ter dado muito trabalho... Agradeço o diálogo e o apoio em cada percalço burocrático-acadêmico.

À Ana, pela amizade surgida no tenso processo de elaboração da tese, pela confiança, pelo incentivo e pelas parcerias profissionais e pessoais. Assim é mais divertido!

Às professoras Ana Crelia e Anélia, pelas contribuições valiosas no exame de qualificação.

Aos professores João Luís Ceccantini, Alice Aurea e Vera Teixeira de Aguiar, pela acolhida e incentivo nos eventos Brasil afora.

À reitoria do Colégio Pedro II e à direção do *campus* Realengo II, pelo apoio traduzido na liberação para estudos e participação em eventos, dentro e fora do país.

À Elaine Correa Barbosa, chefe do Departamento de Português e Literaturas, por procurar cumprir de forma coerente seu papel na defesa de nossos anseios e direitos.

Aos coordenadores e amigos da equipe de Português e Literaturas do *campus* Realengo II, Marcos Rogério Ribeiro Ponciano e Alessandra Garrido Sotero da Silva, pela confiança depositada no meu trabalho.

Aos meus colegas de departamento e equipe, pelas trocas pedagógicas e afetivas, dentro e fora da escola.

À Simone da Costa Lima, por partilhar com tanta empolgação e comprometimento de minhas invenções pedagógicas e também por me salvar inúmeras vezes de enrascadas tecnológicas durante a formatação da tese.

Ao Daniel Vilaça dos Santos, pela revisão das citações em francês e, sobretudo, pela amizade.

Ao José Ricardo Dordron de Pinho, pela gentileza de ter revisado as citações em espanhol e traduzido meu resumo.

À Paula dos Santos Diniz, colega de graduação, pelo trabalho cuidadoso na revisão das citações em inglês e na tradução do resumo.

À editora Biruta, em especial a Carolina Maluf, pelas autorizações de uso de imagem das obras de Jorge Miguel Marinho.

Ao Gustavo Bernardo, pela autorização de uso de imagem de suas obras.

À Biblioteca José de Alencar, da Faculdade de Letras da UFRJ, em especial a Mariza Souza, por viabilizar, junto à Biblioteca Acácio José Santa Rosa, da Faculdade de Ciências e Letras da UNESP de Assis, a dissertação e a tese do professor João Luís Ceccantini.

Às alunas (e ao aluno) da Especialização em Literatura Infantil e Juvenil da UFRJ, turma de 2014, pelo entusiasmo com que receberam e discutiram algumas das leituras aqui propostas.

Às alunas e alunos do Colégio Pedro II que me presentearam com as resenhas que mudaram os rumos deste trabalho: Ana Carolina Cezar Custódio Passos, Ana Luiza Morgado Costa, Áurea Cristina de Freitas Rocha, Bárbara Tanner de Lima Aves, Beatriz Deluiz Claudino de Souza, Daniel Ferreira Freire, Danielle Rodrigues de Souza, Déborah Amorim Pontes da Silva, Elisa Costa de Carvalho, Hillary de Barros Valim, Isabella Dias Ferreira, Luanna Monteiro Rodrigues, Maria Eduarda Alves Cavalcanti, Maria Victória Schmidt Hohl Ferreira, Nathan Barros Ferreira, Nathanael Fonseca Papi, Raphael Valim Rangel e Sarah Beatriz Gomes De Almeida.

O adolescente

A vida é tão bela que chega a dar medo.

Não o medo que paralisa e gela,
estátua súbita,
mas

esse medo fascinante e fremente de curiosidade que faz
o jovem felino seguir para a frente farejando o vento
ao sair, a primeira vez, da gruta.

Medo que ofusca: luz!

Cumplicemente,
as folhas contam-te um segredo
velho como o mundo:

Adolescente, olha! A vida é nova...
A vida é nova e anda nua
– vestida apenas com o teu desejo!

Mário Quintana¹

¹ In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005, p. 387.

RESUMO

A FICÇÃO JUVENIL BRASILEIRA EM BUSCA DE IDENTIDADE: a formação do campo e do leitor

Raquel Cristina de Souza e Souza

Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

Nas últimas décadas, temos observado o surgimento de um campo literário juvenil autônomo, que conta cada vez mais com um sistema próprio de produção, circulação e consumo. Deste modo, cabe à universidade proceder à leitura crítica dessa produção, almejando destacar, em meio à enxurrada de títulos publicados para atender a escola e o mercado, aqueles que podem ter sua qualidade estética atestada. Acreditamos, porém, que essa crítica não deva se encastelar academicamente, mas contribuir para as reflexões acerca dos encontros e desencontros entre livros e leitores, especialmente aqueles em idade escolar. Por isso, esta tese se produz na confluência entre a crítica, a recepção e o ensino, partindo do pressuposto de que a ficção juvenil se define pelo duplo destinatário inscrito nos textos e paratextos: o jovem que lê (por prazer ou obrigação) e o adulto que legitima. Propomo-nos, assim, a situar o advento da literatura juvenil, em especial a narrativa de ficção, enquanto realidade editorial, escolar e literária, em um movimento mais amplo de transformações sociais. Apoiados nos conceitos de sistema literário de Antonio Candido (2000) e Zohar Shavit (1986) e campo literário de Pierre Bourdieu (1996, 2009), procuramos delinear os fatores extraliterários que levaram à formação, no nosso país, de um (sub)sistema literário juvenil autônomo. Para fundamentar teoricamente tanto as análises literárias do *corpus* quanto a interpretação dos dados sobre a recepção das obras por seus leitores-alvo, tomamos por base a Estética da Recepção (JAUSS, 1979) e a Teoria do Efeito (ISER, 1996). Do leitor virtual e teórico tentamos, pois, nos aproximar do leitor empírico, real. Seis narrativas de dois autores contemporâneos para jovens foram interpretadas por seus duplos destinatários (a pesquisadora e os jovens do segundo segmento do Ensino Fundamental com quem trabalha em uma instituição pública de Ensino Básico), de forma que pudéssemos tecer alguns comentários sobre a recepção individual das obras de Jorge Miguel Marinho, autor mais confortável com rótulo juvenil de sua produção, e Gustavo Bernardo, autor mais reticente em relação ao enquadramento de seus textos nesta categoria específica. A dupla leitura possibilitou, assim, que enveredássemos por dois caminhos distintos, porém complementares: o da crítica acadêmica, essencial para a legitimação dos autores e de suas produções no interior do campo juvenil, mas nem por isso menos importante para dar visibilidade a eles também fora do subsistema; e o da formação do leitor literário no segundo segmento do Ensino Fundamental, tendo em vista a negligência com que a universidade costuma olhar para a presença da leitura literária nesta etapa do ensino, por conta da marginalização da produção feita para jovens no meio acadêmico enquanto realidade literária.

Palavras-chave: Sistema/ campo Literário; ficção juvenil brasileira contemporânea; crítica; recepção; formação do leitor.

ABSTRACT

THE BRAZILIAN YOUTH FICTION IN SEARCH OF IDENTITY: reader development and field creation

Raquel Cristina de Souza e Souza

Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Abstract da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

In the last decades, an autonomous youth literature field has emerged and it has increasingly counted on its own production, distribution and consumption system. Therefore, the university is responsible for making critical analyses of this production and highlighting the titles that can have its aesthetic quality proven among various titles published for schools and the market. However, we believe that this critical analysis should not be restricted to the university, and that it should contribute to thinking about the encounters and misencounters between books and readers, especially school-age readers. Therefore, the topic of this thesis lies among criticism, reception and teaching and it assumes that youth fiction is defined by the dual addressee in texts and paratexts: the young reader (who reads for pleasure or under an obligation) and the adult, who is responsible for legitimating it. We are aimed at describing the advent of the youth literature, especially the fictional narrative, as an editorial, literary and school reality, in a more ample movement of social transformations. Based on the literary systems of Antonio Candido (2000), Zohar Shavit (1986) and on the literary field of Pierre Bourdieu (1996, 2009), we tried to delineate the extraliterary factors that led to the creation of an autonomous youth literary (sub)system in Brazil. For the theoretical foundation of the literary analyses of the corpus and the interpretation of data about reception of the works by target readers, we considered the Aesthetics of Reception (JAUSS, 1979) and the Theory of Aesthetic Effect (ISER, 1996). We leave the virtual and theoretical reader and move to the real and empirical one. Six narratives written by two contemporary authors for young readers were interpreted by their dual addressees (the researcher and her young middle school students from a public school). The purpose was to describe the individual reception of the books written by Jorge Miguel Marinho, an author who is more comfortable with the fact that his work is classified as youth literature, and Gustavo Bernardo, who is more reluctant to accept this classification regarding his work. The dual reading made it possible to take two different but complementary steps. One of them is of academic criticism, which is fundamental for legitimating the authors and their works within the youth field, as well as important to provide their visibility outside the subsystem. The other step is the development of a literature reader in middle school, in view of the university's negligence in looking at the presence of literary reading at this stage of school, as the academia has prejudice in considering the works devoted to young readers as a literary reality.

Keywords: Literary system/ field; contemporary Brazilian youth fiction; criticism; reception; reader development.

RESUMEN

LA FICCIÓN JUVENIL BRASILEÑA EN BÚSQUEDA DE IDENTIDAD: la formación del campo y del lector

Raquel Cristina de Souza e Souza

Orientadora: Professora Doutora Rosa Maria de Carvalho Gens

Resumen da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutora em Letras Vernáculas (Literatura Brasileira).

En las últimas décadas, hemos venido observando el surgimiento de un campo literario juvenil autónomo, que cuenta cada vez más con un sistema propio de producción, circulación y consumo. De este modo, le toca a la universidad proceder a la lectura crítica de esta producción, con el deseo de destacar, en medio a la gran cantidad de títulos publicados para atender la escuela y el mercado, aquellos que pueden tener su calidad estética atestada. Creemos, sin embargo, que esta crítica no deba encastillarse académicamente, sino contribuir para las reflexiones acerca de los encuentros y desencuentros entre libros y lectores, especialmente aquellos en edad escolar. Por ello, esta tesis se produce en la confluencia entre la crítica, la recepción y la enseñanza, y parte del supuesto de que la ficción juvenil se define por el doble destinatario inscrito en los textos y paratextos: el joven que lee (por placer u obligación) y el adulto que lo legitima. Nos proponemos, así, a ubicar el advenimiento de la literatura juvenil, en especial la narrativa de ficción, en tanto realidad editorial, escolar y literaria, en un movimiento más amplio de transformaciones sociales. Basados en los conceptos de sistema literario de Antonio Candido (2000) y Zohar Shavit (1986) y campo literario de Pierre Bourdieu (1996, 2009), procuramos delinear los factores extraliterarios que llevaron a la formación, en nuestro país, de un (sub)sistema literario juvenil autónomo. Para fundamentar teóricamente tanto los análisis literarios del *corpus* como la interpretación de los datos sobre la recepción de las obras por sus lectores de destino, tomamos por base la Estética de la Recepción (JAUSS, 1979) y la Teoría del Efecto (ISER, 1996). Desde el lector virtual y teórico intentamos, pues, acercarnos al lector empírico, real. Seis narrativas de dos autores contemporáneos para jóvenes fueron interpretadas por sus dobles destinatarios (la investigadora y los jóvenes del segundo segmento de la Enseñanza Fundamental con quienes trabaja en una institución pública de Enseñanza Básica), de forma que pudiéramos tejer algunos comentarios sobre la recepción individual de las obras de Jorge Miguel Marinho, autor más confortable con rótulo juvenil de su producción, y Gustavo Bernardo, autor más reticente en relación a la clasificación de sus textos en esta categoría específica. La doble lectura ha posibilitado, entonces, que siguiésemos dos caminos distintos, pero complementarios: el de la crítica académica, esencial para la legitimación de los autores y de sus producciones en el interior del campo juvenil, pero no por ello menos importante para dar visibilidad a ellos también fuera del subsistema; y el de la formación del lector literario en el segundo segmento de la Enseñanza Fundamental, teniendo en cuenta la negligencia con que la universidad suele mirar para la presencia de la lectura literaria en esta etapa de la enseñanza, por cuenta de la marginación de la producción hecha para jóvenes en el medio académico en tanto realidad literaria.

Palabras clave: Sistema/ campo Literario; ficción juvenil brasileña contemporánea; crítica; recepción; formación del lector.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Página de diário.....	189
Figura 2: Conversa por e-mail	189
Figura 3: Página de jornal.....	190
Figura 4: Ambientação narrativa por meio de imagem	195
Figura 5: Distribuição do texto e das imagens	230
Figura 6: Exemplos de ilustração.....	231
Figura 7: Introdução de capítulo	246
Figura 8: Introdução de capítulo	247

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Categorias das preferências de leitura literária dos adolescentes	118
Quadro 2: Exemplo de ocorrências de clássico universal	119
Quadro 3: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (a)	122
Quadro 4: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (b)	122
Quadro 5: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (c).....	122
Quadro 6: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (d)	123
Quadro 7: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (e)	124
Quadro 8: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (f)	124
Quadro 9: Exemplo de ocorrências de literatura juvenil homologada (a).....	125
Quadro 10: Exemplo de ocorrências de literatura juvenil homologada (b).....	126
Quadro 11: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (a).....	128
Quadro 12: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (b)	129
Quadro 13: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (c).....	129
Quadro 14: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (d)	131
Quadro 15: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (e).....	132
Quadro 16: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (a)	135
Quadro 17: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (b).....	136
Quadro 18: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (c)	137
Quadro 19: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (d)	141
Quadro 20: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (e).....	142
Quadro 21: Exemplo de ocorrências de <i>crossovers</i> estrangeiros (a)	150
Quadro 22: Exemplo de ocorrências de <i>crossovers</i> estrangeiros (b).....	151

SIGLAS DAS OBRAS QUE COMPÕEM O CORPUS

Obras de Jorge Miguel Marinho:

TM – *Na teia do morcego*. São Paulo: Gaivota: 2012.

MO – *A maldição do olhar*. São Paulo: Biruta, 2008.

LP – *Lis no peito: um livro que pede perdão*. São Paulo: Biruta, 2005.

Obras de Gustavo Bernardo:

GA – *O gosto do apfelstrudel*. Rio de Janeiro: Escrita fina, 2010.

MVT – *Monte Verità*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MV – *O mágico de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1. A FORMAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO JUVENIL NO BRASIL.....	28
1.1 Sistema, subsistema, campo literário.....	28
1.2 Agentes da formação e legitimação do campo literário juvenil	42
1.2.1 A escola.....	42
1.2.2 A universidade	50
1.2.3 Eventos e prêmios literários.....	53
1.2.4 O mercado	59
2. A MATURIDADE DO CAMPO E O PRESSUPOSTO DA SIMPLICIDADE.....	63
3. O(s) LEITOR (es) INSCRITO (s) NO TEXTO.....	79
3.1 O impasse do duplo destinatário.....	79
3.2 O leitor no centro do debate teórico	84
3.3 O ato da leitura.....	89
3.4 A experiência estética.....	99
3.5 Leitor implícito e leitor empírico	103
4. O ADOLESCENTE E A LEITURA LITERÁRIA	106
4.1 A construção de uma comunidade de leitores	106
4.2 Alguns números e índices sociais.....	111
4.3 As preferências dos alunos	117
4.4 Os critérios de valoração dos adolescentes.....	155
5. AS OBRAS E SEUS DUPLOS DESTINATÁRIOS	184
5.1 JORGE MIGUEL MARINHO	186
5.1.1 Na teia do morcego (2012)	188
5.1.1.1 Primeira leitura	188
5.1.1.2 Leituras dos adolescentes	207
5.1.1.3 Comentários.....	209
5.1.2 A maldição do olhar (2008).....	212
5.1.2.1 Primeira leitura	212
5.1.2.2 Leituras dos adolescentes.....	235
5.1.2.3 Comentários.....	237
5.1.3 Lis no peito: um livro que pede perdão (2005)	242
5.1.3.1 Primeira leitura	242
5.1.3.2 Leituras dos adolescentes.....	272

5.1.3.3 Comentários	276
5.2 Gustavo Bernardo	283
5.2.1 O gosto do apfelstrudel (2010)	286
5.2.1.1 Primeira Leitura	286
5.2.1.2 Leituras dos adolescentes	313
5.2.1.3 Comentários	315
5.2.2 Monte Verità (2009)	321
5.2.2.1 Primeira Leitura	321
5.2.2.2 Leituras dos adolescentes	344
5.2.2.3 Comentários	348
5.2.3 O mágico de verdade (2006)	354
5.2.3.1 Primeira Leitura	354
5.2.3.1 Leituras dos adolescentes	373
5.2.3.3 Comentários	375
6. PALAVRAS FINAIS: A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO	380
REFERÊNCIAS	392
GLOSSÁRIO	406
APÊNDICE	407
ANEXOS	427

INTRODUÇÃO

é sempre mais difícil
ancorar um navio no espaço

“Recuperação da adolescência”, Ana Cristina César²

A escolha do objeto de estudo desta tese teve dupla motivação: o interesse acadêmico em uma área de pesquisa ainda incipiente no âmbito dos estudos literários – e, por isso mesmo, plena de possibilidades de reflexão e crítica – e o compromisso profissional com a formação de leitores literários na Educação Básica, com ênfase no segundo segmento do Ensino Fundamental. Ambas as motivações não são alheias à discussão acerca do lugar problemático da literatura juvenil no sistema literário geral, já que, como acertadamente observa Josée Lartet-Geffard, “escrever para os adolescentes é criar na confluência da literatura, da educação e das estratégias de mercado.” (LARTET-GEFFARD, 2005, p. 29)³ E é essa origem “espúria” da literatura juvenil, que nasce sob a tutela da escola e do mercado, que a faz enfrentar problemas para se legitimar frente ao sistema literário, à semelhança do que ocorreu com a literatura infantil.

A resistência se justifica pelo fato de essa literatura ter se imposto de fora para dentro, quer dizer: foram fatores de ordem extraliterária os responsáveis pela emergência desse tipo de produção literária, como veremos mais adiante. Hoje, mais de quarenta anos depois do reconhecido *boom* da literatura infantil e juvenil brasileira na década de 70, a novidade é que o setor juvenil separou-se do infantil e constituiu um subgrupo à parte, com selos editoriais, coleções, séries e autores especializados no público jovem. Tal mudança pode ser vista como consequência de um fenômeno sociocultural recente: a maior visibilidade da adolescência como fase específica do desenvolvimento biopsicossocial do indivíduo, marcada pela transição entre a infância e a fase adulta. Ao reconhecimento da importância dessa fase para o processo de formação dos sujeitos, sucedeu o aparecimento de uma cultura adolescente, construída sociodiscursivamente, que tem movimentado a mídia e a indústria cultural. Assim, a valorização dessa fase diferenciada se mostra, na sociedade contemporânea, afinada com o investimento em um novo nicho de consumidores. Há hoje uma mudança essencial na

² In: *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 57.

³ “Écrire pour les adolescents, c’est créer aux confluentes de la littérature, de l’éducation et des stratégies commerciales”.

concepção do mercado: a inversão da lógica da oferta para a lógica da procura. Se antes a produção em massa visava à uniformização, agora o imperativo é o da máxima diversificação. Cada vez mais os produtos são diferenciados uns dos outros para se adaptarem às expectativas dos compradores, de acordo com a lei de segmentação do mercado, que visa a alcançar faixas etárias e grupos os mais variados possíveis.

O embate com o mercado, porém, não é exclusividade do escritor dedicado a obras para adolescentes, embora estas talvez sejam mais estigmatizadas nos meios acadêmicos por coincidirem exatamente com um nicho comercial específico e particularmente lucrativo, o que sugere uma escrita sob demanda de mercado e, conseqüentemente, inimiga da liberdade criadora e da arte desinteressada – esta que ainda é invocada por certa crítica quando, fora dos muros da universidade, o alheamento do escritor à organização capitalista das produções culturais é algo improvável.

O comprometimento da literatura juvenil com o mercado (e com a pedagogia) é o responsável por vários desencontros na tentativa de conferir-lhe legitimação literária. Os selos, coleções e séries direcionados especialmente aos jovens, cujas obras correspondentes contam com projeto gráfico especialmente pensado para atrair essa faixa etária, assim como o espaço cativo e em posição de destaque que essa produção ocupa nas livrarias, feiras e bienais não deixam dúvida de que ela é uma realidade editorial. A compra governamental de obras literárias destinadas às bibliotecas de todo o país é organizada de acordo com os níveis de ensino (Fundamental I, Fundamental II e Ensino Médio); os catálogos das editoras também são organizados geralmente por níveis de ensino e/ou temas transversais, ou então se contentam com a divisão clássica “literatura infantil” e “literatura juvenil”. Muitos livros são acompanhados de fichas de leitura. Nos sites das editoras, na internet, há espaços reservados para professores, inclusive com dossiês pedagógicos, sequências didáticas e toda sorte de orientação sobre como utilizar o livro em sala de aula. Isso demonstra que a literatura juvenil também é uma realidade institucional. Contudo, sua realidade propriamente literária ainda é motivo para muita discussão e controvérsia.

Há quem defenda peremptoriamente que a literatura juvenil é uma realidade apenas editorial. Esta é a opinião de Antonio Ventura, professor, escritor e editor espanhol, que afirma que, supondo que existam fronteiras entre a literatura juvenil e a não juvenil, estas são delimitadas por razões alheias ao fato literário e relacionadas diretamente a uma decisão editorial. O autor questiona se, no lugar de literatura juvenil, não devêssemos falar em “leitura juvenil”: “uma forma de ler que tem a ver com esse momento – a adolescência – em que a vida aparece com um relevo novo, como se a primeira manhã do mundo se inaugurasse para

cada um de nós naquele instante.” (VENTURA, 2011, texto digital.) Essa forma diferenciada de ler a que ele se refere pode explicar a adoção para leitura, por parte dos adolescentes, de obras não intencionalmente escritas para eles. Historicamente, como apontam Sandra Beckett (2009) e Rachel Falconer (2009), muitas narrativas hoje consideradas clássicas da literatura juvenil nasceram sem a pretensão de atingir essa faixa etária determinada e podem ser consideradas inclusive precursoras do “gênero”, como *As aventuras de Huckleberry Finn* e *As aventuras de Tom Sawyer*, de Mark Twain, no final no século XIX nos Estados Unidos, e *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger, na década de 50, no mesmo país. As autoras citam ainda o fascínio que autores como Jack London e H. G. Wells têm sobre os jovens, e Sandra Beckett chama a atenção para o fato de que a ficção de apelo popular – aqueles gêneros característicos da literatura de massa – sempre cruzaram as fronteiras do leitorado adulto para o jovem. Este é fenômeno é facilmente percebido, mesmo aqui no Brasil, por qualquer professor mais atento às leituras de seus alunos, que devoram os romances policiais de Agatha Christie ou Conan Doyle e as narrativas de ficção científica de Isaac Asimov e Douglas Adams.

Este processo de adoção espontânea, no entanto, é exatamente igual ao observado no início da formação da literatura infantil, o que revela que ambos os subsistemas literários guardam inúmeras semelhanças. *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, e *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, ganham edições até hoje, ainda que de forma adaptada, seja para adequar a linguagem, tão distante temporalmente do leitor de hoje, seja para dar ênfase aos episódios aventurecos e dinâmicos das narrativas ou excluir o que se considera “difícil” ou “inadequado” para as crianças. Aliás, a adaptação de clássicos adultos estrangeiros é outra vertente que movimenta boa parte das vendas das editoras, tenham elas ou não um selo ou coleção específica para tal, e as razões estão relacionadas à pressão do mundo escolar. E não nos esqueçamos daquelas obras que, apesar do destinatário infantil ou juvenil predeterminado, transcenderam esse limite e foram apropriados por leitores adultos. É o caso de *Crônicas de Nárnia*, de C.S. Lewis, e *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll.

O que os exemplos pretendem demonstrar é que o caminho que uma obra literária faz em direção ao seu leitor nem sempre é tão previsível como supomos. Os limites podem ser transgredidos tanto do universo adulto para o infantil e o juvenil quanto o inverso, e as razões que explicam isso nem sempre são claras. Investigar o que essas obras apresentam, em termos de temática e estrutura, que atraem tanto um quanto outro público, não é uma tarefa vã. *O apanhador no campo de centeio* e *As aventuras de Huckleberry Finn*, por exemplo, têm protagonistas jovens imersos em um mundo hostil com o qual se debatem durante o processo

de construção de sua identidade adulta. cremos, portanto, que a adoção de determinados livros por determinados públicos não acontece *ex-nihilo*. E se há algo, no nível temático ou formal, que os atraia (pois não é todo e qualquer livro que rompe as barreiras da idade), isso significa que não podemos desprezar certas peculiaridades do leitorado infantil ou juvenil na produção e na recepção das obras.

Ventura (2013) pergunta sobre a quantidade de leitores adultos que podem ser excluídos do prazer de ler livros juvenis de qualidade por conta de uma decisão editorial. E nós perguntamos quantos leitores jovens também podem se afastar da literatura de qualidade quando entram em contato com livros inadequados para sua idade. Pensemos, por exemplo, nos vários leitores que reportam como traumático seu encontro com Machado de Assis na juventude por conta principalmente de uma mediação ineficaz na escola. Há algo que não podemos desprezar quando falamos da produção cultural, especialmente a literária, para crianças e jovens. Se é verdade que uma narrativa de qualidade, rotulada de infantil ou juvenil, pode, ainda assim, promover prazer estético no adulto – e este é um argumento recorrente na fala dos , críticos e mediadores –, o contrário quase nunca é verdadeiro, e por razões que fingimos ignorar porque não queremos ver a literatura infantil e juvenil relegadas à sub ou paraliteratura. Em primeiro lugar, há um descompasso evidente entre a experiência de vida do autor adulto que escreve e a criança ou jovem que lê, de modo que o conhecimento de mundo compartilhado é restrito; em segundo lugar, o domínio da linguagem e as competências leitoras também não são homólogas.

O escritor, quando escreve para crianças e jovens, não pode ignorar que seu leitor é alguém em formação, em vários níveis, e que por isso partilha apenas parcialmente das suas referências culturais, convenções literárias e usos linguísticos. Caso contrário, a obra pode não ter a acolhida esperada entre os leitores-alvo. É claro que nesta relação está presente o imprevisível de que falávamos antes: as crianças e os jovens não formam uma massa homogênea e uniforme, e mesmo entre indivíduos da mesma idade podemos perceber variações nas competências leitoras e no grau de conhecimento de mundo. As idiossincrasias de cada leitor interferem evidentemente na recepção da obra, mas o que pretendemos deixar claro é que há, sim, uma sensibilidade infantil e uma sensibilidade juvenil que não devem ser ignoradas no âmbito da produção para essas faixas etárias. Podemos falar em uma forma peculiar de ver o mundo – que o próprio Antonio Ventura fez questão de salientar – que é a responsável, inclusive, por que determinadas obras sejam adotadas pelo leitorado infantil e juvenil sem que houvesse essa intenção por parte do autor, como um acaso feliz.

O depoimento de diversos autores brasileiros consagrados no campo da literatura infantil e juvenil, à semelhança do que Josée Latert-Geffard (2005) e Daniel Delbrassine (2006) observam em relação aos escritores do mundo francófono, e Sandra Beckett (2009) em relação a escritores de várias partes do mundo, mostra uma série de contradições que refletem exatamente o lugar problemático da literatura voltada aos não adultos no sistema literário. Mesmo a literatura infantil, que conta com uma rede de legitimação mais sólida que a juvenil, ainda não superou o problema do destinatário, o grande nó teórico dessa produção. Ana Maria Machado, por exemplo, em entrevista para o jornal *Tribuna do Norte*, em 2010, repetiu inúmeras vezes que “não escreve pensando no destinatário”. Quando perguntada sobre o que achava da responsabilidade de escrever para criança e para adulto, a autora respondeu:

Não vejo muito assim porque na hora de escrever é uma coisa entre contar uma história, procurar uma linguagem, se envolver com o personagem, no processo a gente está pensando em tudo menos no destinatário. No máximo, quando é uma história para criança muito pequena que eu sei o que é, posso estar pensando em alguma criança específica, por exemplo nos meus filhos quando eles eram pequenos, meus sobrinhos, meus netos. Mas não tem essa coisa de responsabilidade com todas as crianças. Isso não me pesa. (DANTAS, 2010, texto digital.)

Embora Ana Maria Machado afirme “não ver diferença de idade” entre os leitores, ela assume, em vários outros momentos, que “escrever para crianças e para adultos” são atividades diferenciadas. Em outra entrevista, no site da revista *Brasileiros*, a autora fala das dificuldades próprias da escrita para públicos diferentes:

Cada um tem suas dificuldades próprias. Talvez para crianças seja mais difícil, para conseguir acertar o tom do uso estético da linguagem e explorar as intertextualidades em uma obra dirigida a um público de repertório cultural menos extenso. Mas muitas vezes escrever para adultos implica enfrentar uma complexidade maior em uma obra mais extensa. (BRASILEIROS, 2012, texto digital.)

Quando perguntada sobre o que um bom livro infantil precisa ter, a resposta foi:

O mesmo que um bom livro para adultos: qualidade suficiente para que dê ao leitor vontade para continuar lendo e para que, ao final, ele seja transformado de alguma forma. E para permitir que leitores diferentes nele encontrem surpresas diferentes. E que o mesmo leitor em releituras descubra outros aspectos em que não tinha reparado. (BRASILEIROS, 2012, texto digital)

As declarações de Ana Maria Machado mostram, por um lado, a percepção das peculiaridades de leitorado mais jovem; por outro, a recusa em assumir que este leitor determina o que ela vai escrever.

A mesma contradição aparece na fala de Bartolomeu Campos de Queirós, outro expoente da literatura infantil e juvenil no Brasil, em entrevista à revista *Palavra*:

Não tenho preocupação com o público. [...] Vou para o escritório e faço o melhor que posso. Àquela hora não tem destinatário. Se tiver destinatário, não é mais literário. Se entrar no escritório e pensar: vou escrever um texto para criança, já me distancio dela. Já me coloco no lugar de adulto, me distancio da infância. Tenho muito medo do “escrever para criança”. Parece que estou em um lugar muito legal, que estou bem feliz, bem disposto, alegre e vou ensinar esses “coitadinhos” a chegar nesse lugar em que estou. Eu tenho horror disso. Quero mostrar para a criança que também cresci, mas tenho muita insegurança, muita tristeza, muita alegria, muita saudade. [...] (QUEIRÓS, 2012, p. 18)

Fica claro, nas palavras do autor, que assumir a escrita para um público específico significa falar de um lugar fora da infância, portanto carregado de um saber autoritário, que afastaria a criança do texto e o texto da literatura. É o temor de repetir o papel instrumentalizador que a literatura infantil teve em seu nascimento, e que foi responsável pela delegação da mesma à condição de uma literatura menor, sem qualidade.

Em outra entrevista, no entanto, o depoimento do autor revela uma ambiguidade importante para nossos propósitos:

Quando escrevo procuro exercer o melhor de mim. Procuro uma linguagem direta, clara, frases curtas, o que não impede o texto de suportar uma análise literária. Exploro as metáforas, não apenas como figura de estilo, mas a metáfora permite vários níveis de entendimentos. Não seleciono o assunto, não gosto de literatura com destinatário, dividindo o mundo como se existisse um mundo para criança e outro para os adultos. A existência é um fio único que começa no nascimento e encerra com a morte. Tento construir um texto sem fronteiras. Cada leitor se inscreve nele a partir de suas experiências. Todos vivemos num mesmo mundo e somos portadores da fantasia, que nos permite dialogar com o universo. (QUEIRÓS apud BARONI, 2012, texto digital)

Mais uma vez, podemos perceber a recusa em aceitar a criação literária como subsidiária de uma limitação etária. Mas não deixa de ser curioso que, apesar da recusa, o autor fale em “linguagem direta, clara, frases curtas”, da mesma forma que Ana Maria Machado falou em “conseguir acertar o tom no uso estético da linguagem”.

A lista de depoimentos pode ser interminável e estamos certos de que a maioria dos escritores converge no sentido de não assumirem fazer literatura segmentada, ainda que o projeto gráfico da obra desminta ou, o que é mais interessante, que o projeto de escrita desminta, seja pela linguagem, pela construção dos personagens, pela seleção temática ou pelo “respeito ao leitor”, de que fala Delbrassine (2006). O autor, analisando narrativas juvenis contemporâneas em língua francesa, observou que, apesar de as obras refletirem em

sua tessitura as mudanças de mentalidade na sociedade atual, ainda é possível notar certo grau de censura temática, que ao pesquisador parece uma autocensura por parte do próprio escritor, e não uma exigência externa, vinda do editor, por exemplo. Delbrassine identifica o “respeito ao leitor” na forma como os temas tabus são tratados ficcionalmente. Quando são comparadas narrativas adultas que foram reescritas para o público juvenil, essa autocensura fica ainda mais evidente⁴. O pesquisador observa, ainda, a título de fundamentação de seu ponto de vista, que as cenas de primeiro beijo nessas narrativas costumam ser incrivelmente realistas e detalhadas, como a compensar as alusões evasivas e metafóricas ao ato sexual propriamente dito. No mesmo sentido, é possível observar que a desesperança e o niilismo costumam estar ausentes da produção juvenil, como se se temesse influenciar negativamente o leitor em formação. Há exceções, evidentemente, mas estas compõem um grupo minoritário mesmo nas obras já legitimadas academicamente.

A postura dos autores, entretanto, é compreensível. O que eles querem dizer, e com o qual concordamos plenamente, é que não há diferença entre o texto literário infantil ou juvenil e o adulto no que diz respeito ao rendimento literário. A qualidade estética não é o que define um ou outro campo; o que os define são condições diferenciadas de produção, circulação e consumo, que estão baseadas na assunção de um destinatário específico. Consequentemente, este destinatário tende a ser um fator de seleção de temas e formas. O que constrange os escritores de literatura infantil e juvenil é o emaranhado de condições externas que parecem predeterminar sua escrita, fato que tende a desmerecer o produto de seu trabalho aos olhos da crítica literária. No entanto, o que esses escritores têm mostrado, década após década, é que todas as limitações aparentes tornam-se no fim desafios criativos que os instigam a um nível de experimentação cada vez mais consciente e que gera resultados estéticos dignos de nota.

Marc Soriano, em seu *Guia de literatura para a juventude*, assim define a literatura juvenil – definição largamente assumida pelos estudiosos da área:

A literatura para jovens é uma comunicação histórica (em outras palavras, localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor adulto (emissor) e um destinatário jovem (receptor) que, por definição aproximada, no curso do período considerado, dispõe apenas parcialmente da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta. (SORIANO, 1975, p.185) ⁵

⁴ Ceccantini (1993) observa o mesmo fenômeno, ainda que assim não o nomeie, quando compara obras adultas e juvenis de João Ubaldo Ribeiro, em especial com relação à temática da sexualidade.

⁵ “La littérature de jeunesse est une communication historique (autrement dit localisée dans les temps et dans l’espace) entre un locuteur ou un scripteur adulte (émetteur) et un destinataire enfant (récepteur) qui, par définition en quelque sorte, au cours de la période considérée, ne dispose que de façon partielle de l’expérience du réel et des structures linguistiques, intellectuelles, affectives et autres qui caractérisent l’âge adulte.”

A comunicação que se estabelece entre autor e leitor é, portanto, assimétrica, por não ser direcionada a um igual, mas a um adulto em formação. Por essa razão, as dimensões de aprendizagem, de educação, de passagem, de rito iniciático são assumidas constantemente pelos autores dessas obras (em especial as juvenis, pela recorrência do tema da construção identitária), que se colocam na posição de transmissores de uma experiência a um indivíduo em formação.

Essa preocupação didática (ou formadora) tão fortemente relacionada à própria existência da ficção para a criança e para o jovem, aliada à questão do mercado, é a outra razão para que autores com livros publicados sob a rubrica de “literatura juvenil” se recusem a assumir – ou assumam de forma enviesada – que escrevem para um público específico ou que se limitam por determinados temas e formas. Mas, e quanto à recorrência de temas e formas narrativas mesmo nas obras de reconhecida qualidade literária? Será coincidência que Delbrassine (2006), no mundo francófono; Sandra Beckett (2009), em relação a inúmeros países; Teresa Colomer (2003), na Espanha, e João Luís Ceccantini (2000), Larissa Cruvinel (2009), Gabriela Luft (2010) e Nathalia Costa Esteves (2011), no Brasil, tenham percebido padrões formais e temáticos na ficção juvenil contemporânea?

Estas quatro últimas referências, todas resultado de pesquisa acadêmica, demonstram, pela atualidade e relevância dos estudos, os avanços que têm havido na universidade na acolhida da crítica de ficção juvenil. *Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)*, tese de doutorado do professor João Luís Ceccantini, é obra pioneira nesse sentido, ao procurar definir e caracterizar o que seria o gênero “narrativa juvenil” a partir da análise e interpretação de obras juvenis premiadas por diferentes instâncias de legitimação. Larissa Cruvinel, em sua tese de doutorado *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*, caminha no mesmo sentido, mas concentra seu *corpus* em narrativas mais atuais (obras premiadas entre 2006 e 2008), apoiando-se nos princípios do *bildungsroman*. Gabriela Luft, em sua dissertação de mestrado *Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no início do século XXI*, também analisa narrativas premiadas para delinear uma tipologia da literatura juvenil brasileira contemporânea. Nathália Costa Esteves, por sua vez, na dissertação *Heróis em Trânsito: narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades*, descreve e analisa a construção da identidade juvenil a partir da seleção das narrativas juvenis contemporâneas premiadas. Em comum a todas essas pesquisas há o objetivo de buscar o específico juvenil em um conjunto de obras em circulação no campo literário brasileiro e a preocupação com a legitimação dessas obras pelas vias da estética.

Assim, não seria possível delinear alguns traços formais e temáticos, não definitivos, é lógico, mas que conduziriam a uma caracterização da literatura juvenil como uma realidade literária, além de editorial/ comercial e institucional? Ceccantini (2000) colabora para esta discussão, corroborando nossas observações:

Muito do *comedimento* ou da *contenção* apontados em diversos momentos da análise, como, por exemplo, no caso da *organização lógico-causal* das narrativas ou da *linguagem* estariam atrelados a essa preocupação em não romper, a ponto da rejeição em bloco, com esse *horizonte* de leitores ainda não de todo maduros, ou seja, ainda em formação. (CECCANTINI, 2000, p. 436 – grifos do autor)

Em outras palavras, como o autor mesmo faz questão de salientar em outro momento, as opções no plano temático e formal que apontam para a predeterminação do público visam a garantir condições mínimas de recepção, mas sem significar que o escritor deva abrir mão da esteticidade. Portanto, torna-se imperativo que a crítica e a teoria literárias se ocupem cada vez mais da parte que lhes cabe. É preciso reiterar que a especificidade da literatura juvenil está no seu destinatário, mas não na qualidade da criação literária em si, o que significa dizer que o critério utilizado para distinguir obras adultas de qualidade de sublitteratura é o mesmo para as obras juvenis: o rendimento estético. Dessa forma, é possível dizer que há de fato uma identidade particular nas criações destinadas ao adolescente, relacionada principalmente à questão do destinatário, que pode comparecer à obra à revelia do autor. Os traços característicos dessa identidade, no entanto, não devem necessariamente ser vistos como empecilhos para o trabalho estético. Pelo contrário, é justamente na assunção desse destinatário que se concentrará o projeto de escrita dos autores escolhidos para análise, pois cada um deles converterá esse leitor em elemento da estrutura narrativa de forma diferenciada. A leitura de suas obras permitirá, portanto, que identifiquemos, a partir do ponto de vista do escritor do polo preocupado com a qualidade literária, o que se entende por literatura juvenil e que imagem do leitor jovem está sendo construída. Em outras palavras, que leitor modelo (ECO, 2008) é perseguido por esses autores.

Enquanto fenômeno contemporâneo, a literatura juvenil participa de toda a problemática hoje em voga em relação à noção de cânone e ao impossível alheamento total das produções artísticas frente à dinâmica dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural. Como produto cultural, a literatura não se furta da influência desse novo contexto. Além disso, o estudo do sistema literário juvenil pode trazer contribuições para a esfera do ensino, na medida em que constantemente coloca o pesquisador diante do assédio da recepção, ou seja, diante desse leitor jovem que frequenta os bancos da escola básica com

interesses, gostos e expectativas de sujeito real – leitor empírico – e que só por meio da escola poderá ter acesso a determinadas obras que circulam no sistema literário geral.

Assim, esta tese divide-se em seis capítulos e organiza-se segundo um movimento que parte de aspectos extraliterários mais gerais (contextuais) e vai afunilando-se em direção a aspectos mais particulares (intratextuais e recepcionais). No **Capítulo 1**, “A formação do campo literário juvenil no Brasil”, investigamos as razões conjunturais que permitiram que o sistema literário juvenil pudesse começar a ser gestado no Brasil a partir da década de setenta. Partimos da conceituação de Pierre Bourdieu (1996; 2009) sobre campo literário e também faremos uso do conceito afim de sistema e subsistema literário, segundo Candido (2006), Lajolo e Zilberman (1991) e Shavit (1986), de forma a ter subsídios para afirmar que a literatura juvenil, embora funcione de acordo com uma dinâmica particular de produção, circulação e consumo, especialmente devido à natureza de seu duplo destinatário (o jovem que lê e o adulto que avalia/ escolhe/ compra), não está alijada dos processos que engendram e transformam o sistema literário mais geral. Além disso, mostraremos que não é uma diferença de valor estético que diferencia o subsistema juvenil do não juvenil, mas as condições externas de produção, circulação e consumo.

No **Capítulo 2**, “A maturidade do campo e o pressuposto da simplicidade”, partimos do princípio de que o sistema literário juvenil brasileiro apresenta traços importantes que atestam a sua independência de funcionamento em relação ao sistema geral – o que não significa que com este não trave contato. Investigaremos os aspectos formais e temáticos da ficção juvenil que as aproximam da série literária adulta contemporânea, perfazendo o caminho crítico proposto por Lajolo e Zilberman (1991), segundo o qual a literatura infantil e a juvenil participam do horizonte mais amplo da produção literária nacional. Analisaremos também de que modo e com que propósitos a narrativa juvenil se apropria de maneira original das conquistas formais da série adulta.

Tendo em vista que a literatura juvenil se define por seu destinatário (o adolescente como consumidor para o mercado, como aluno para a escola e como indivíduo em formação para o autor), é ele o polo ao redor dos qual as narrativas se organizam. A presença desse leitor é sempre assumida, o que se reflete no conteúdo e na forma dos textos e/ ou paratextos. O leitor, nessas narrativas, se converte em componente estrutural, fazendo parte da própria arquitetura da obra. Na verdade, é preciso salientar que, embora a literatura juvenil torne visível, por meio de inúmeras estratégias, o leitor adolescente, o fato é que, assim como a literatura infantil, as obras voltadas para o jovem apresentam outro destinatário, que é o adulto que as recomenda, compra e legitima, na posição de mediador entre o texto e o leitor que se

quer final. Também é possível perceber vestígios deste outro leitor no texto; por isso, no **Capítulo 3**, “O(s) leitor(es) inscrito(s) no texto”, serão apresentadas algumas teorias que têm o leitor como foco e será justificada a nossa opção pela Teoria do Efeito de Wolfgang Iser (1996) e pela Estética da Recepção de Hans Robert Jauss (1979; 1982).

No **Capítulo 4**, “O adolescente e a leitura literária”, descreveremos um trabalho realizado em sala de aula com alunos do sexto ano do Ensino Fundamental – uma etapa de transição importante no percurso da escolarização básica e que corresponde convencionalmente à entrada na (pré-)adolescência – que visava à criação de uma comunidade de leitores. Faremos um levantamento das obras citadas pelos alunos em grupos de discussão na internet criados para que trocassem impressões sobre suas leituras espontâneas e analisaremos os comentários que eles fizeram sobre essas obras. Assim procedendo, acreditamos ser possível traçar um panorama do horizonte de expectativas desses jovens leitores reais em relação aos gêneros mais lidos, aos temas mais procurados e as formas que mais agradam. Além disso, constataremos dois fatos relevantes para essa pesquisa: em primeiro lugar, as obras mais lidas, emprestadas e comentadas são aquelas do polo da produção de massa, confirmando nossas suspeitas; em segundo lugar, nas preferências dos alunos não aparece livro algum presente neste *corpus* ou nos *corpora* de outras pesquisas sobre literatura juvenil brasileira contemporânea. Este panorama nos será útil mais adiante, quando aos alunos será proposto ler os livros do polo oposto, o da qualidade incensada pela crítica e pela universidade.

No **Capítulo 5**, passamos a analisar criticamente, segundo o arcabouço teórico explicitado no capítulo 3 e as considerações feitas no capítulo 2, as narrativas de dois autores contemporâneos do polo da legitimação, Jorge Miguel Marinho e Gustavo Bernardo. Os dois autores foram escolhidos por representarem duas atitudes opostas em relação à literatura juvenil: enquanto Jorge Miguel Marinho não nega o rótulo e se utiliza de formas e temas constantes na ficção juvenil, Gustavo Bernardo é mais reticente quanto ao enquadramento de suas narrativas e subverte todos os temas e formas tidos como próprios da ficção juvenil, embora ainda seja possível perceber a sombra deste leitor jovem na estrutura de seus textos. Como a obra de Jorge Miguel Marinho é mais extensa que a de Gustavo Bernardo, selecionamos as três últimas obras publicadas de cada autor para proceder a uma análise mais equilibrada de cada universo ficcional. Assim, fazem parte do nosso *corpus*, do primeiro autor, *Na teia do morcego* (2012), *A maldição do olhar* (2008) e *Lis no peito: um livro que pede perdão* (2005); do segundo autor, *O gosto do apfelstrudel* (2010), *Monte Verità* (2009) e *O mágico de verdade* (2006).

Cada uma das obras escolhidas demonstra, por meio das escolhas textuais e paratextuais, uma visão pressuposta do adolescente e de sua relação com a leitura, bem como do que seja a literatura juvenil. A análise dos textos procurará encontrar a imagem desse leitor inscrito nas obras, o que nos ajudará a compor o painel de características da literatura juvenil enquanto realidade literária. Teremos a chance de comprovar também, na investigação do texto propriamente dito, a maturidade do campo e a cada vez mais evidente permeabilidade entre as conquistas formais e temáticas do campo literário não juvenil e o juvenil.

A análise das obras, porém, é caudatária da leitora adulta, pesquisadora e professora; para se fazer jus à dupla destinação dos textos da ficção juvenil, nada mais justo que o leitor jovem também proceda à sua crítica. Por isso, selecionamos algumas resenhas escritas majoritariamente por alunos do Ensino Fundamental II da instituição federal onde leciona a pesquisadora, elaboradas no período de abril de 2013 a agosto de 2014. A ideia deste capítulo é, também, contrastar a leitura crítica da professora e pesquisadora com a dos jovens para quem as narrativas foram pensadas, tentando refletir sobre como os leitores reais reagem ao percurso de leitura proposto pelos textos aos seus leitores implícitos. O cruzamento dos perfis dos leitores delineados no capítulo 4 com as resenhas produzidas para as obras do *corpus* nos obriga a rever inúmeros pressupostos sobre a tensa relação entre literatura de entretenimento, cânone e formação do leitor.

No **Capítulo 6**, encaminhamos nossas conclusões sobre a relação nebulosa entre crítica universitária e escola, pensando na formação do leitor literário como um compromisso das duas instâncias. Dessa forma, procuramos cumprir três objetivos: 1) Contribuir para a fortuna crítica dos autores em tela com base no pressuposto do duplo destinatário, corroborando a legitimação de suas obras; 2) analisar a recepção dessas obras pelos jovens leitores, tendo como referência o horizonte de expectativas previamente delineado com base em dados colhidos da prática pedagógica; 3) a partir das relações estabelecidas entre o leitor implícito identificado na leitura crítica e os leitores empíricos manifestos na análise recepcional, refletir sobre o processo de formação do leitor literário e sua implicação no espaço escolar.

1. A FORMAÇÃO DO CAMPO LITERÁRIO JUVENIL NO BRASIL

Se não faltasse o tempo a meus trabalhos,
Eu mostraria quanto o povo mente
Quando diz que — a poesia enjeita e odeia
As moedinhas doiradas. É mentira!

“O editor”, Álvares de Azevedo⁶

1.1 Sistema, subsistema, campo literário

Mais produtiva que a noção de gênero para o estudo tanto da literatura infantil quanto da juvenil é a noção de sistema literário, pois esta tem como orientação crítica a consideração das condições de transmissão e difusão da obra literária, ou seja, a incorporação desta em um dispositivo de comunicação que integra autor, público e uma série de elementos mediadores entre a produção e o consumo, como a editora, a escola, a crítica especializada, enfim. Se, segundo esta perspectiva, a literatura só existe quando é lida, torna-se claro que é neste polo da cadeia de comunicação – o leitor, que no nosso caso é o adolescente – que está a chave para a compreensão do fenômeno. Concordamos com Marc Soriano (1975) e Jaime Garcia Padrino (2005) que o melhor modo de evitar ou romper com qualquer marginalização da literatura juvenil é por meio da reivindicação da especificidade do destinatário, e não de uma suposta diferença de validade estética.

Foi Antonio Candido (2000; 2006) quem, em terras brasileiras, introduziu, na década de 50, a noção de sistema literário. Ao mesmo tempo uma revisão dos estudos tradicionais em sociologia da literatura e um contraponto à voga estruturalista, o ponto de vista do crítico nos dá subsídios para entender a literatura a partir de movimentos dinâmicos entre texto e contexto – o que nos interessa sobretudo, dado que a literatura juvenil é um campo em que as pressões das injunções externas se fazem sentir de maneira explícita.

Dois aspectos de sua reflexão sobre literatura e sociedade merecem destaque. Em primeiro lugar, a consideração de que a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana e, como tal, só existe a partir do sentido que o público lhe confere. Os três elementos da cadeia (autor-obra-público) se condicionam então mútua e organicamente, formando um sistema coeso:

Para correlacionar (agora em termos práticos) o problema do escritor e do público no quadro da presente análise, lembremos que o reconhecimento da posição do escritor (a aceitação das suas ideias ou da sua técnica, a remuneração do seu trabalho)

⁶ In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2000, p. 243.

depende da aceitação da sua obra, por parte do público. Escritor e obra constituem, pois, um par solidário, funcionalmente vinculado ao público; e no caso deste conhecer determinado livro apenas depois da morte do autor, a relação se faz em termos de posteridade. De modo geral, todavia, a existência de uma obra levará sempre, mais cedo ou mais tarde, a uma reação, mínima que seja; e o autor a sentirá no seu trabalho, inclusive quando ela lhe pesa pela ausência. (CANDIDO, 2006, p. 87)

O segundo aspecto importante de sua reflexão é o que diz respeito à relação estabelecida entre texto e contexto social na obra literária. Antonio Candido (2006) deixa claro que, ao contrário do que pressupõem os formalistas, a compreensão das obras não prescinde da consideração dos elementos inicialmente não literários. O contexto, entretanto, não é meramente espelhado na obra; nem esta é pretexto para identificação de fatos e problemas sociais. Tampouco o texto os anula: transfigura-os, fazendo com que a realidade social se transforme em um componente da estrutura literária. A interpretação estética assimila a dimensão social como fator de arte e o externo se torna interno.

Este segundo aspecto nos auxilia ainda mais na tarefa de problematizar a marginalização da literatura juvenil no âmbito dos estudos literários, já que coloca em relevo a importância do dado estético mesmo quando são considerados dados exteriores à obra. Lajolo e Zilberman (1991), utilizando-se do arcabouço teórico de Antonio Candido, demonstram de maneira clara como, no âmbito da literatura infantil e juvenil, se dá esse processo de transposição, para o plano da estrutura da obra, de aspectos sociais. Assim fazendo, as autoras deram um passo importante para a caracterização da literatura infantil e juvenil ao mostrar as relações que podem ser estabelecidas entre a produção para crianças e jovens e o contexto cultural brasileiro. Na medida em que tanto a produção infantil e juvenil quanto a adulta “compartilham a natureza de produção simbólica que faz da linguagem sua matéria-prima e, dos livros, seu veículo preferencial” (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991, p. 8-9) e, além disso, são produto de um mesmo contexto sócio-histórico, estabelecer relações entre ambas não só é possível quanto desejável:

Valendo-nos do contraponto entre a literatura infantil e a não-infantil, nossa hipótese é que, no diálogo que se estabelece entre as duas, a especificidade de cada uma pode ajudar a destacar o que a tradição crítica, teórica e histórica não tem levado em conta na outra. É como se a literatura infantil e a não-infantil fossem polos dialéticos do mesmo processo cultural que se explicam um pelo outro, delineando, na sua polaridade, a complexidade do fenômeno literário num país com as características do nosso. (LAJOLO E ZILBERMAN, 1991, p. 10)

Isso significa dizer que a dinâmica social que rege a produção, circulação e consumo das obras infantis e juvenis não difere em tão larga medida daquela que subjaz ao circuito do

livro para adultos. Zohar Shavit (1986), baseada na teoria dos polissistemas desenvolvida por Itamar Even-Zohar, afirma que a literatura infantil (e estendemos sua observação à juvenil) é parte de um polissistema cultural maior, o que não significa que a avaliação estética dos textos deva ser diferente por causa disso. A pesquisadora israelense defende que a cultura é um sistema estratificado em que a posição de cada membro que o compõe é determinada por restrições sociais e literárias. O sistema literário é visto, portanto, como qualquer outro sistema que compõe o todo da cultura; não é um sistema estático, mas dinâmico e múltiplo. Os subsistemas que o colocam em movimento agem de maneira interdependente, apresentando pontos de intersecção e sobreposição e, ainda assim, funcionam como um todo estruturado e coeso. Segundo ela, a literatura infantil (e a juvenil) é parte da vida cultural da sociedade, independentemente do valor estético a ela atribuído, e como tal deve ser estudada: como um subsistema partícipe do polissistema que é a cultura. A autora afirma que seu objetivo não é mudar o *status* da literatura infantil no sistema literário, mas apenas entendê-lo, assim como suas implicações. É uma mudança conceptual, nas palavras da autora, que acarreta uma compreensão da literatura infantil (e juvenil) que dela exclui questões normativas ou valorativas. Não cremos que tais questões devam ficar ausentes de nossa discussão, ao contrário. Apesar de espinhosa e polêmica, a questão do valor se impõe de maneira inescapável para quem lida com a sala de aula e com a crítica literária e, por isso, permeia nosso trabalho.

De qualquer forma, a teoria dos polissistemas nos interessa porque, além de dialogar com as propostas até aqui expostas, permite que compreendamos a literatura juvenil como um sistema (ou subsistema) autônomo, mas que mantém estreita relação com o sistema adulto. E, embora ambos os circuitos de produção, circulação, consumo e legitimação funcionem de maneira paralela, mas influenciando-se mutuamente, apenas um deles admite tal influência. E a explicação para isso é que os processos de legitimação interna não garantem aceitação e reconhecimento fora do subsistema, justamente por conta da interferência da questão do valor. Como apontam Lajolo e Zilberman (1991), é como se a menoridade do público leitor da produção infantil e juvenil contagiasse todo o sistemasbma sob o ponto de vista do sistema geral, sendo encarada por isso como produção cultural inferior.

O olhar de soslaio para essa produção, entretanto, não impede que a dinâmica de influências mútuas entre os sistemas seja constante. A literatura para crianças e jovens, por exemplo, beneficia-se em termos de legitimação no sistema geral a partir de sua aproximação com a literatura adulta; basta que um autor consagrado neste sistema publique no outro, levando consigo o prestígio de seu nome – é o efeito de *griffe* ou assinatura de que fala

Bourdieu (1996). A literatura adulta, por sua vez, pode obter vantagens econômicas a partir do intercâmbio entre os circuitos, já que a importância que a produção literária infantil e juvenil tem assumido em termos de mercado e de oportunidade para a profissionalização do escritor são enormes. Lajolo e Zilberman (1991) mostram ainda como, desde os tempos de Lobato, a literatura infantil e juvenil é pioneira na inserção do texto literário em instâncias que modernizam sua forma de produção e circulação, o que, evidentemente, beneficia também os escritores para adultos, que podem contar com uma estrutura editorial mais sólida e funcional.

Daniel Delbrassine (2006) lembra, a partir do contexto francófono, que autores consagrados no campo da produção para crianças e jovens costumam ser considerados estreates quando publicam no campo adulto. Outros, tendo se estabelecido neste campo, fazem incursões esporádicas naquele por conta das vantagens financeiras, mas recusam o rótulo de autor infantil ou juvenil. Aliás, já vimos na introdução deste trabalho as declarações dos escritores para a infância e juventude negando sua filiação a um campo específico (mesmo quando só têm produção neste campo). Esta atitude pode ser interpretada, como então o fizemos, como uma defesa da qualidade estética da literatura infantil e juvenil ou, como agora acrescentamos, como uma recusa em ver seu nome filiado a um campo pouco legitimado no contexto da cultura em geral. Por isso, ao desejarem ser reconhecidos apenas como “escritores”, rejeitando o epíteto infantil ou juvenil, esses autores na verdade buscam legitimação no sistema adulto, embora defendam que sua posição é uma forma de reivindicar para a literatura para crianças e jovens o mesmo respeito e critérios de julgamento da produção adulta. A boa intenção, no entanto, pode estar contribuindo para a perpetuação do lugar marginal dessa produção no sistema geral.

São muitos os exemplos arrolados por críticos e teóricos para dar conta da posição subalterna do sistema literário infantil e juvenil. Shavit (1986) destaca que só escritores adultos são considerados referências culturais ou intelectuais, já que autores de livros para crianças e jovens obtêm pouco reconhecimento além de seu círculo profissional altamente especializado. Estes raramente são convocados a opinar ou discutir sobre assuntos fora da alçada de sua produção, enquanto que o mesmo não acontece com os escritores para adultos. Além disso, livros para crianças e jovens não são considerados parte da herança cultural da sociedade e, conseqüentemente, não costumam figurar em obras de referência sobre história literária ou social (a não ser, claro, em obras especialmente dedicadas à produção infantil e juvenil). Na mesma direção, Peter Hunt (2010) ressalta que resenhas de livros para crianças e jovens não aparecem no circuito dos discursos críticos de acompanhamento das obras literárias em revistas, jornais e afins. Há canais especializados para isso e, somente quando

uma obra se torna um fenômeno comercial (vide *Harry Potter* ou o mais recente *A culpa é das estrelas*), é que ela consegue ultrapassar a barreira entre os dois sistemas. O autor, e também Zohar Shavit (1986), faz referência à lentidão com que a literatura infantil e juvenil tem sido incorporada como objeto de estudo e pesquisa nas universidades na área de letras.

O curioso é que qualquer estudo comparativo entre os dois sistemas permite-nos perceber estruturas organizativas e procedimentos estilísticos semelhantes, e ambas são influenciadas por correntes sociais ou culturais predominantes em dada época. (LAJOLO e ZILBERMAN, 1991; CERRILLO, 2005) Além disso, escrever sob restrições extraliterárias não é privilégio dos autores dedicados à infância e à juventude. Embora os condicionamentos externos sejam mais visíveis neste sistema, isso não significa a liberdade estética total e irrestrita no sistema adulto. Inclusive, o sistema literário brasileiro teria muito a ganhar com um exame aprofundado do subsistema infantil e juvenil, pois isso permitiria uma compreensão mais abrangente das relações entre o social e o literário.

A par da noção de sistema literário, outra que nos é bastante útil é a de campo literário, cunhada pelo sociólogo Pierre Bourdieu. As afinidades entre ambas são muitas, e os referidos termos já foram utilizados intercambiavelmente aqui. O campo literário nada mais é que um “**sistema** de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos” (BOURDIEU, 2009, p. 99 – grifo nosso). É, também, “uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições” (BOURDIEU, 1996, p. 262). Em outras palavras, a obra literária não existe por si mesma, isto é, fora das relações de poder que fundam o social. Todos os agentes que formam o campo (autor, leitor, editor, crítico, instituições de ensino, fomento, divulgação e premiação) estão comprometidos ideologicamente com sua posição social e com a posição que os outros agentes ocupam na estrutura do campo. Interesses materiais e simbólicos estão constantemente em jogo e orientam as tomadas de posição dos agentes, que são atravessados por inclinações políticas, econômicas, sociais e culturais – ainda que nem sempre de forma consciente. Segundo Bourdieu, “em razão do jogo das homologias entre o campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das ‘escolhas’ têm dois alvos, são a um só tempo estéticas e políticas, internas e externas”. (BOURDIEU, 1996, p. 235)

É semelhante a posição de Antonio Candido (2006), para quem o escritor (e acrescentemos: qualquer agente do campo) nunca é apenas um indivíduo (ou uma instituição específica), mas alguém (ou algo) desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo e correspondendo a certas expectativas dos outros agentes do campo. O

crítico brasileiro e o sociólogo francês concordam, portanto, que a análise das condições sociais de produção e recepção da obra de arte podem iluminar a experiência literária. As noções de campo e sistema literário permitem superar a oposição entre leitura interna e análise externa sem perder nada das duas abordagens, muitas vezes vistas como inconciliáveis, pois compreendem o fenômeno artístico não a partir do ponto de vista reducionista do reflexo, mas da relação dialética com o real.

O campo artístico-literário é, assim, o resultado das atividades coordenadas e inter-relacionadas entre todos os agentes que dele participam. Mas, longe de compor uma estrutura harmoniosa, apresenta-se em equilíbrio instável entre tendências opostas. É na verdade um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que nele ocupam. Tensão e, principalmente, luta, são os vocábulos empregados por Pierre Bourdieu constantemente para dar conta da dinâmica interna do campo literário, já que a referida homologia entre o campo artístico e o campo do poder faz com que as obras de arte internalizem as disputas da arena social. O embate principal é entre dois princípios de hierarquização: o princípio heterônomo, favorável àqueles que dominam o campo econômica e politicamente; e o princípio autônomo, no polo oposto, dos que advogam em nome da “arte pela arte”. A polarização no interior de um campo literário corresponderia, na reflexão de Antonio Candido, à diferenciação de públicos que começa a ocorrer no Brasil na primeira metade do século XX com o desenvolvimento da indústria editorial e o aumento das possibilidades de remuneração específica:

De um lado, a profissionalização [do escritor] acentua as características tradicionais ligadas à participação na vida social e à acessibilidade da forma; de outro, porventura como reação, a diferenciação de elites exigentes acentua as qualidades até aqui recessivas de refinamento, e o escritor procura sublinhar as suas virtudes de ser excepcional. Há, portanto, uma dissociação do panorama anterior, que lhe dá maior riqueza e, afinal, um contraponto mais vivo. Ao contrário do que se tinha verificado até então, quase sem exceções (pois a supervisão dos grupos dominantes incorporava e amainava imediatamente as inovações e os inovadores), assistiu-se entre nós ao esboço de uma vanguarda literária mais ou menos dinâmica. (CANDIDO, 2006, p. 98)

Começamos a adentrar, desta forma, na esfera do valor literário – justamente o aspecto que ficou de fora da teoria de Zohar Shavit (1986) e que tanto nos interessa. Antonio Candido afirma que o valor influi no comportamento artístico dos públicos e exprime expectativas sociais que tendem a cristalizar-se. Nosso juízo, portanto, não está livre das injunções diretas do meio em que vivemos; nossa suposta reação espontânea é de fato conformidade automática a padrões de comportamento construídos socialmente. Partilha deste ponto de vista Pierre Bourdieu:

Os juízos mais pessoais que se podem fazer a respeito de uma obra (...) constituem sempre juízos coletivos por serem tomadas de posição referidas a outras tomadas de posição tanto de maneira direta e consciente como de maneira indireta e inconsciente, por intermédio das relações objetivas entre as posições de seus autores no campo. (BOURDIEU, 2009, p. 164)

Assim, não há sistema literário sem a continuidade e regularidade de produção e recepção proporcionada por um grupo de autores autoconscientes de seu papel; um público que reconheça socialmente a atividade dos primeiros e sem os quais a obra produzida não vive; um mecanismo transmissor, que viabiliza materialmente a circulação da obra; e UM SISTEMA DE VALOR que dê sentido aos três movimentos (produção, recepção e circulação). É esse sistema de valor que explica a dinamicidade no interior do campo. A produção da obra de arte como objeto consagrado é, segundo Bourdieu (1996), resultado de uma imensa empresa de alquimia simbólica que gera lucros e efeitos de legitimação muito desiguais. Quem confere valor à obra não é o artista/ produtor, mas o próprio campo de produção enquanto universo de crença coletiva nos rituais de consagração, como a assinatura do artista que acompanha os objetos produzidos. Sua observação sobre as relações de poder entranhadas no campo artístico e sobre os embates daí surgidos ecoam as já citadas palavras de Antonio Candido:

O processo pelo qual as obras são levadas [a se tornarem autônomas] é o produto da luta entre aqueles que, em razão da posição dominante (temporalmente) que ocupam no campo (em virtude de seu capital específico), tendem à conservação, ou seja, à defesa da rotina e da rotinização, do banal e da banalização, em uma palavra, da ordem simbólica estabelecida, e aqueles que estão inclinados à ruptura herética, à crítica das formas estabelecidas, à subversão dos modelos em vigor, e ao retorno a pureza das origens. (BOURDIEU, 1996, p. 234)

O motor de transformação no interior do campo é a luta entre conservação e renovação. A diferenciação dos públicos, portanto, nada mais é que reflexo de uma diferenciação anterior, que ocorre na produção. Ainda segundo Pierre Bourdieu:

O desenvolvimento do sistema de produção de bens simbólicos (...) é paralelo a um processo de diferenciação cujo princípio reside na diversidade dos públicos aos quais as diferentes categorias de produtores destinam seus produtos, e cujas condições de possibilidade residem na própria natureza dos bens simbólicos. Estes constituem realidades com dupla face – mercadorias e significações – cujo valor propriamente cultural e cujo valor mercantil subsistem relativamente independentes, mesmo nos casos em que a sanção econômica reafirma a consagração cultural. (BOURDIEU, 2009, p. 102)

Os dois polos antagônicos⁷ entre os quais se debate o mercado de bens simbólicos são o campo da produção erudita, que concorre pelo capital propriamente simbólico, e o campo da produção da indústria cultural⁸, que concorre pelo capital econômico. Em todas as esferas da vida artística constata-se a mesma oposição entre dois modos de produção e recepção, que coexistem dentro do mesmo sistema mas são separados quanto à função e lógica de funcionamento dentro do campo e quanto à natureza das obras produzidas, às ideologias políticas e teorias estéticas que as exprimem e à composição social dos diversos grupos aos quais as referidas obras são destinadas (BOURDIEU, 2009).

O polo dos bens eruditos, segundo o sociólogo francês, é destinado a um público de produtores de bens culturais que produzem basicamente para outros produtores de bens culturais, ou seja, para seus próprios pares, que são os agentes responsáveis pela criação, cumprimento e vigilância das leis e critérios de avaliação das obras. Em outras palavras, o aparato crítico que atribui valor a essas obras (jornais, revistas especializadas, prêmios, recompensas) costuma ser recrutado dentro do próprio grupo de produtores. A concorrência no interior do campo é pelo reconhecimento cultural concedido por esses pares, que são ao mesmo tempo clientes e concorrentes. Constitui uma arena fechada de legitimidade e uma sociedade de admiração mútua que gera uma relação circular de reconhecimento recíproco.

Tal busca por reconhecimento caracteriza-se pela criação de marcas de distinção cultural e socialmente pertinentes (temas, técnicas, estilos) que são capazes de fazer existir culturalmente os grupos que os produzem. Essas marcas são as marcas da ruptura, da inovação, do primado da forma sobre o conteúdo e do modo de representação sobre o objeto representado. Estamos na esfera da “arte pela arte” e do desejo de confinamento do campo em si mesmo, sem interferência de fatores externos. Constitui um grupo fechado na busca por originalidade que se desenvolve por meio de sucessivas rupturas com os modos de expressão anteriores, tendendo a aniquilar continuamente as condições de sua recepção no exterior do campo. Por isso, os produtos gerados por esse campo têm por propósito serem acessíveis somente aos *happy few*, ou seja, aos poucos iniciados que, de posse dos códigos de ruptura que dão forma a essa produção, são os únicos pretensamente capazes de fruí-la. A aquisição desses códigos faz parte de um sistema de instituições cuja atribuição específica é assegurar a

⁷ Pela mesma razão apontada por Delbrassine (2006) – clareza da exposição –, usaremos “polo da produção erudita” e “polo da produção da indústria cultural”, em vez de “campo”. Essa escolha deixa mais explícito o antagonismo presente no interior do campo literário.

⁸ Estes são os termos utilizados pelo tradutor. Embora “indústria cultural” não carregue o peso negativo que “cultura de massa” adquiriu com o tempo, o mesmo não se pode dizer de “polo da produção erudita”. Em momento oportuno, problematizaremos tais rótulos. Mas manteremos a nomenclatura para sermos fiéis à tradução.

conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais – a universidade, por exemplo, é uma dessas instituições. Os discursos críticos de acompanhamento também desempenham papel importante nesse processo, pois é característica da recepção desse polo a busca por informação, prévia ou não, sobre os produtos como forma de se acercar deles intelectualmente.

O êxito das obras produzidas neste polo é medido, portanto, por dois fatores principais, além da notoriedade social entre os pares: o tempo relativamente longo que leva para as obras e seus respectivos autores serem consagrados e reconhecidos fora do polo e, atrelado a este índice, o indicador mais seguro: a distância entre o sucesso do público e o grau de reconhecimento no interior do grupo de pares concorrentes. Ou seja: a intervenção do grande público neste polo ameaça a pretensão do campo ao monopólio da consagração cultural. Não existe nada que distinga mais claramente os produtores culturais do polo erudito que a relação que mantêm com o sucesso comercial. No entanto, como faz questão de ressaltar Antonio Candido:

Todo escritor depende do público. E quando afirma desprezá-lo, está, na verdade, rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal em que a obra encontrará verdadeira ressonância. Tanto assim que a ausência ou presença da reação do público, a sua intensidade e qualidade podem decidir a orientação de uma obra e o destino de um artista. Mesmo porque nem sempre há contato tangível do escritor com os leitores, e estes nem sempre se ordenam em grupos definidos, podendo permanecer no estado amorfo, isolados uns dos outros, por vezes em estado potencial. O público nunca é um grupo social, sendo sempre uma coleção inorgânica de indivíduos, cujo denominador comum é o interesse por um fato. É a "massa abstrata", ou "virtual", da sua terminologia. Entretanto, dentro dela podem diferenciar-se agrupamentos menores, mais coesos, às vezes com tendência a organizar-se, como são os círculos de leitores e amadores entre os quais se recrutam quase sempre as elites, que pesarão mais diretamente na orientação do autor. (CANDIDO, 2006, p. 86-87)

A especialização do público do polo de produção erudita está em relação de oposição direta com “a massa abstrata” a que se refere Candido e que caracteriza o polo da produção da indústria cultural. Neste polo, os produtos culturais são destinados a não produtores – o grande público – que podem ser recrutados tanto nas frações não intelectuais das classes dominantes (o público “cultivado”) quanto em outras. A razão da desqualificação dessa recepção por parte do polo de produção erudita é justamente o fato de ela não ser homogênea e mais ou menos independente do nível de instrução de seus membros, já que é um sistema que tende a adequar-se à demanda. As obras produzidas para esse público são inteiramente definidas por eles.

Há no polo da indústria cultural uma posição de subordinação dos produtores culturais aos detentores dos instrumentos de produção e difusão; obedece, portanto, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado. Diferentemente das obras do polo oposto – cuja tendência é exprimir os valores e a visão de mundo de uma categoria particular de clientes, ou seja, de uma classe ou de uma fração de classe bem definida – a arte média em sua forma típica destina-se a um público qualificado igualmente de médio. Isso quer dizer que, como é um sistema de produção dominado pela busca por rentabilidade, consequentemente seu foco deve ser a extensão máxima de seu público. Dessa forma, é um sistema que não pode contentar-se com o a taxa de consumo de uma determinada classe social, o que o leva a concentrar-se na ideia de dispersão da composição social e cultural desse público, ou seja, na produção de bens destinados a uma espécie de maior denominador social possível. Em favor da mensagem “média”, sacrificam-se as noções de ruptura e novidade que fundam o polo oposto. Os agentes deste polo de produção recorrem a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis; evitam os temas capazes de provocar controvérsia ou chocar uma fração do público; escolhem personagens e símbolos otimistas e estereotipados, que possibilitam a projeção das mais diferentes categorias de público. Logo, a par do fato de os produtos desse polo corresponderem a uma demanda preexistente, também as formas e técnicas empregadas são preestabelecidas.

Os produtos deste polo são, assim, duplamente desvalorizados no polo oposto: por serem “populares” e por estarem sujeitos a determinações econômicas, ou seja, por não pertencerem ao campo da “arte pura”. A concorrência, neste caso, é antes pelo sucesso de vendas que pela legitimação cultural. A cultura média está então condenada a definir-se sempre em relação à cultura legítima. Esta apresenta um ciclo de produção longo, baseado na aceitação do risco inerente aos investimentos culturais que não têm mercado prévio e dependem do ajuste intelectual entre obra e público. A lógica antieconômica da “arte pura” pressupõe um retorno financeiro não imediato e uma produção orientada para a acumulação de capital simbólico que, só a longo prazo, pode gerar também capital financeiro. Apesar disso, depois de canonizados, se liberam da exigência de fixar custo para a mercadoria que oferecem e conhecem a liberdade total de experimentação. (LAJOLO e ZILBERMAN, 2001)

Já os empreendimentos de ciclo curto e obsolescência rápida são próprios da indústria cultural e têm como objetivo a minimização de riscos por meio de um ajustamento antecipado a um público detectável. Os procedimentos de valorização agem na busca por retorno financeiro imediato, ainda que temporário (daí a rotatividade dos empreendimentos), não por

legitimação: publicidade, propaganda, promoção de celebridades. Neste caso, quem não tem público não tem talento; no caso oposto, o sucesso imediato tem algo de suspeito.

Bourdieu (1996) mostra a popularidade da mitologia criada em torno do artista incompreendido, verdadeiro pária da sociedade, que, sacrificado neste mundo e consagrado no outro, é a corporificação da contradição específica do modo de produção que o artista puro visa a instaurar: “Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (pelo menos a curto prazo), e inversamente (pelo menos a longo prazo)”. (BOURDIEU, 1996, p. 102) Lajolo e Zilberman (2001) também registram esse “padrão lacrimoso” com que escritores e dinheiro se encontram na literatura. Este é um lugar comum tanto quanto as características de cada polo reproduzidas de diferentes formas pela sociedade.

Tal comportamento, entretanto, é ambíguo: ora os autores execram a popularidade e a “vulgarização” dos bens simbólicos, ora se colocam em posição de vítimas frente à incompreensão geral. Qualquer um dos casos demonstra que, em que pese a fixidez com que costumamos diferenciar os polos, na vida prática, as relações não são tão estáveis, nem as normas de funcionamento tão inequívocas. É a qualidade social do público e o lucro simbólico que ele assegura que determinam a hierarquia específica que se estabelece entre as obras e os autores no interior de cada polo. Mas, como aponta Bourdieu (1996), os intercâmbios entre os polos são claros, o que problematiza a oposição entre eles. A arte média, por exemplo, só pode renovar suas técnicas e sua temática tomando de empréstimo ao polo erudito os procedimentos mais divulgados dentre aqueles usados há uma ou duas gerações passadas, e adaptando os temas e assuntos mais consagrados ou os mais fáceis de serem reestruturados segundo as leis tradicionais de composição do polo da indústria cultural. Podemos acrescentar ainda que o polo da legitimação, por sua vez, cada vez mais se utiliza das estratégias de redundância do polo do entretenimento para conseguir penetração no mercado (ver capítulo 2). Afinal, apesar da defesa ferrenha de sua autonomia artística, a produção legitimada não deixa de fazer parte da indústria cultural e depende dos seus mecanismos para circular e chegar ao seu público, ainda que restrito.

Além disso, são os produtos culturais devotados ao entretenimento que garantem a infraestrutura editorial necessária para essa circulação. A esse respeito, Jason Epstein (2002) lembra, por exemplo, que os altos custos operacionais das grandes redes de livreria exigem altas taxas de rotatividade, que só podem se manter com a venda de *best-sellers*. No entanto, o capital acumulado depende também da venda das obras legitimadas que, embora não vendam muito, vendem de maneira constante, ao longo dos anos, contribuindo também para o

posicionamento da editora no mercado de bens simbólicos. Ademais, como lembra Regina Zilberman (1987), numa sociedade em que, segundo se afirma, as pessoas leem pouco, a literatura de entretenimento parece ser uma saída positiva: cria o hábito de ler e atrai adeptos novos para o livro, formando assim público leitor propenso a fruir também as obras do polo da legitimação, desde que possa ter acesso a elas.

Além disso, Bourdieu (2009) também lista várias manifestações culturais nascidas como arte média e que, com o tempo, também se polarizaram, formando um campo de produção erudita regido por normas próprias de legitimação: o jazz, o cinema, a fotografia – a que poderíamos acrescentar também os quadrinhos⁹. No mesmo sentido, os autores consagrados que dominam o campo de produção erudita podem impor-se também pouco a pouco no mercado, tomando-se cada vez mais legíveis e aceitáveis à medida que o aparato de interpretação do grande público se ajusta a eles e seus códigos se tornam mais familiares. A esse respeito, Umberto Eco (1970) lembra que a cultura de massa não corresponderia necessariamente a uma estratificação social, já que os produtos podem nascer em determinando polo (Eco fala em “nível”), mas tornarem-se consumíveis em polo diverso. O autor tenta defender a concepção de que a diferença de valor não está nas características inerentes aos produtos em si, mas nas formas em que são fruídos por diferentes indivíduos, de diferentes classes, com diferentes bagagens culturais prévias:

Entre o consumidor de poesia de Pound e o consumidor de um romance policial, de direito, não existe diferença de classe social ou de nível intelectual. Cada um de nós pode ser um e outro, em diferentes momentos de um mesmo dia, num caso buscando uma excitação de tipo altamente especializada, no outro, uma forma de entretenimento capaz de veicular uma categoria de valores específicos. (ECO, 1970, p. 58)

Apesar do acerto com que o autor desmascara nosso pretenso alheamento aos bens culturais de massa, sua afirmação induz a um questionamento: será que a via é de mão dupla? Quer dizer, pode o indivíduo formado apenas pela cultura de massa fruir, a seu bel prazer, da poesia de Pound, para ficar no exemplo dado? Considerando que a indústria cultural, por conta das características que lhe são inerentes, não exige conhecimento especializado para ter seus bens consumidos – ao contrário da poesia poundiana, de circulação restrita e composta segundo outro paradigma de criação que não o da repetibilidade –, fica anunciada, assim, a

⁹ Em que pese a importância de Adorno e Horkheimer (1997) para o debate intelectual sobre a indústria cultural – termo, aliás, difundido por eles –, não podemos negligenciar o fato de que seu veredicto sobre a “depravação” e “decadência” da cultura por influência do assédio da comunicação de massa prescindiu do distanciamento temporal necessário para observar que os subsistemas, mesmo no polo da indústria cultural, também se polarizam, o que faz com que a crítica feita ao caráter epidérmico do filme sonoro e do jazz soe hoje absurda.

falácia da democratização gerada pelos meios de comunicação de massa. Estes mantêm como potencial a livre circulação de ideias e bens simbólicos eruditos, antes reservados a determinadas classes. Mas esse potencial não se realiza plenamente porque, no meio do caminho, há uma série de barreiras. Uma delas é a da própria organização do mercado, que dá visibilidade ao que entende que seja lucrativo e, evidentemente, ao eleger o que vai ser divulgado, exclui uma série de outras produções que não se adequam aos seus critérios de qualidade, que são aferidos pelo grau redundância temática e conservadorismo formal. A maneira como os bens culturais circulam na sociedade de consumo favorece o acesso a determinado tipo de produção que conta com divulgação e distribuição maciças. As que não contam com isso dependem muito mais de círculos restritos para se fazerem conhecer, sendo a escola o mais importante deles.

A outra barreira diz respeito aos dois conjuntos diferenciados de códigos artísticos que regem as produções culturais. Como a cultura de massa trabalha principalmente com a repetibilidade e a redundância, seus produtos impõem menos dificuldade de compreensão e vão ao encontro do que o leitor espera. Em contrapartida, os produtos que buscam legitimação propriamente artística lidam com outro código: o da irrepetibilidade e originalidade. Consequentemente, a fruição depende da disponibilidade do receptor em reformatar suas expectativas em relação à obra que tem diante de si. Cada produto deve ser julgado, portanto, de acordo com seu código de origem. Se o critério preconizado é o atendimento às convenções estéticas, então o julgamento de valor leva em conta o atendimento a um padrão. Se o critério for a inovação, então é lógico que uma obra que reproduza o já sabido e conhecido será avaliada negativamente.

Compreender que os dois códigos distintos geram recepções diferenciadas e têm seu lugar na dinâmica da cultura pode ser uma saída para que se evitem radicalismos. É mais uma vez Umberto Eco (1970) quem tenta superar o maniqueísmo ao propor duas categorias de análise cuja nomenclatura afasta a conotação pejorativa de que se revestiram os termos “literatura de massa, de mercado ou baixa literatura” e “literatura erudita, superior, culta, séria”. Em seu lugar, o autor opta pela diferenciação entre “literatura de entretenimento” e “literatura de proposta” (opção terminológica assumida por José Paulo Paes, 1990), os quais de fato, amenizam a tensão classista dos outros termos e tenta enxergar cada um dos polos segundo as características formais de sua produção e seus modos diferenciados de circulação, recepção e validação, evitando ao máximo a atribuição valorativa, já que esta depende de critérios opostos no interior de cada polo.

Esse tipo de compreensão é um caminho para nos desvencilharmos das armadilhas do elitismo. Mas, de volta a Umberto Eco (1970), percebemos que é não é tão fácil assim. Embora o autor argumente, por exemplo, que a transposição de estilemas cultos para a produção massificada possa se reverter não em banalização necessariamente, mas em criações originais, e defenda que a diferenciação de níveis é puramente circunstancial, ou seja, depende da disponibilidade de quem procura as obras para entretenimento leve ou para a fruição mais sofisticada, ele se rende à hierarquização valorativa. Afinal, ao se perguntar sobre a ação político-social possível que permita ao “habitual fruidor de romance policial poder adir uma fruição cultural mais complexa”, ele contradiz o pressuposto estabelecido anteriormente de que não há diferenciação entre os níveis em termos de complexidade. Ele afirma ainda que “só aceitando a visão dos vários níveis como complementares e todos eles fruíveis pela mesma comunidade de fruidores é que se pode abrir caminho para uma melhoria cultural dos *mass media*” (ECO, 1970, p. 59). Se eles precisam “ser melhorados”, é porque não estão no mesmo nível estético que a produção não massificada.

Nem mesmo José Paulo Paes, para quem “nenhuma cultura integrada pode se dispensar de ter, ao lado de uma vigorosa literatura de proposta, uma não menos vigorosa literatura de entretenimento” (PAES, 1990, p. 37), deixa de ver as duas em termos hierárquicos. Isso fica claro quando o autor afirma que é da massa de leitores desta última que surge a elite dos leitores daquela, ou seja, a literatura de entretenimento serve de degrau para a literatura de proposta, o que revela que a dicotomia de inferioridade/ superioridade não foi desfeita:

É em relação a esse nível superior, aliás, que uma literatura ‘média’ de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura, adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si mas traz consigo um alargamento da percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo (PAES, 1990, p. 28).

Os exemplos poderiam se multiplicar. Percebemos reiteradamente que mesmo nos autores que se propõem a problematizar a opacidade dos conceitos-fetiche (ECO, 1970) e sua tendência a impor uma leitura dogmática e maniqueísta dos fenômenos culturais, está presente uma confiança no poder da cultura legitimada.

Assim, embora a diferenciação entre o polo de produção erudita e o polo de produção da indústria cultural feita por Bourdieu possa soar muitas vezes esquemática, o próprio autor trata de arejar aqui e ali a sua exposição com alguns questionamentos, como a não nos deixar esquecer que, na verdade, o esquematismo é fundado em crenças construídas e partilhadas socialmente. Afinal, não há garantia alguma de que o destinatário declarado da obra torne-se

seu destinatário efetivo. Além disso, o crescimento da população escolarizada, em todos os níveis de ensino, é um fator a forçar o intercâmbio entre os polos. A nosso ver, esta é a principal lição que podemos tirar, para os propósitos deste trabalho, da teoria de Pierre Bourdieu:

Ignorar que uma cultura dominante deve o essencial de suas características e de suas funções sociais de legitimação simbólica da dominação ao fato de que é desconhecida enquanto tal, e por isso, reconhecida como legítima, é o mesmo que ignorar o fato da legitimidade, é incorporar o etnocentrismo de classe que leva os defensores da cultura erudita a ignorar os fundamentos não simbólicos da dominação simbólica de uma cultura sobre a outra (...). (BOURDIEU, 2009, p. 142)

Manter o polo de produção erudita na esfera do desconhecido, ainda mais quando esse desconhecido é eivado de conotações quase místicas e, portanto, inatingíveis, é contribuir para a perpetuação do fosso entre as classes e fomentar o preconceito. Embora a escola seja um desses agentes perpetuadores do encastelamento da produção erudita em si mesma, ela pode muito bem fazer o caminho contrário, especialmente quando lembramos que o público que frequenta a instituição escolar hoje não é exclusivo das classes dominantes. Por isso, parece-nos desonesto que aqueles que têm acesso a diferentes esferas culturais – a popular, a de entretenimento e a de proposta – assumam uma postura que, eivada de “boas intenções”, por serem pretensamente antielististas, contribui para que as obras legitimadas continuem sendo lidas apenas nos círculos especializados que podem compreendê-las e fruí-las. Colocar as obras do polo da legitimação ao risco da leitura e ampliar seus receptores possíveis é uma forma de resistência, e não de exclusão.

1.2 Agentes da formação e legitimação do campo literário juvenil

1.2.1 A escola

O papel da **instituição escolar** na formação e consolidação do campo literário juvenil deve ser analisado em estreita relação com **ações e programas governamentais** voltados para a área da educação. É nas décadas de 60 e, principalmente, na década de 70, que se começa a gestar um campo literário autônomo propriamente juvenil, apartado do infantil, em virtude de inúmeras mudanças ocorridas no Brasil a reboque no projeto de modernização do país então em voga. A par da crescente urbanização e industrialização, também a concepção de educação deveria ajustar-se aos novos tempos de expansão dos meios de comunicação de massa e crescimento econômico. Emergiu então um discurso sobre a necessidade de melhorar

a qualidade de ensino no país, mormente em relação à leitura e à escrita, e com vias a superar os índices de evasão e repetência. Era necessário, pois, acertar o passo com a modernização também no âmbito educacional e assumir como tarefa a ampliação e democratização do sistema de ensino.

A implementação da Lei nº 5692/71 foi um passo importante nesse sentido, ainda que as mudanças por ela propostas, e as consequências por ela acarretadas, revelem certas contradições¹⁰. Sua principal modificação no sistema educacional brasileiro foi a ampliação da escolaridade obrigatória de cinco para oito anos, a partir da fusão da escola primária (1ª à 4ª série) com o ginásio (5ª à 8ª série), o que acabou por gerar uma demanda por expansão de todo o sistema. Podemos observar, assim, que o público-alvo desta proposta curricular do governo é o jovem que frequentará o ginásio (mais ou menos entre os 11 e 14 anos de idade) e, conseqüentemente, tenderá a ingressar no segundo grau (entre os 15 e 18 anos de idade). Este se torna também o público-alvo das editoras, que, beneficiadas pelos bons ventos econômicos, veem na reforma educacional de 1971 uma chance de ouro de multiplicar seu lucro.

O **mercado editorial** se volta para a massa potencial de consumidores culturais que se escolariza e caminha em direção à segmentação de sua produção, diferenciando-a por faixa etária e nível de escolaridade. O jovem vai ganhando visibilidade social e o mercado disso se aproveita para alimentar ainda mais a imagem positiva a respeito desse segmento da sociedade. Ou seja: o mercado “descobre” um nicho, mas também contribui com inúmeras ações para criá-lo. A princípio publicando o que se julgava que o jovem pudesse ler, logo o mercado editorial se orienta para a produção sob demanda: a publicação de títulos passa a ser pensada e editada tendo o jovem como ponto de partida e de chegada das obras. A melhoria técnica, no quesito gráfico, do objeto livro, também é decorrência da especialização do setor de literatura juvenil. O apelo ao visual está em consonância com a nova era da imagem que se inaugura e procura responder ao perfil desse novo consumidor. A coleção Vaga-lume é exemplar a esse respeito¹¹. Não é possível pensar a história da literatura juvenil no Brasil sem passar pelo sucesso da coleção e de seu papel primordial na constituição do campo literário em questão. É até possível dizer que a literatura juvenil no país nasce com seu aparecimento,

¹⁰ Como a terminalidade profissionalizante do Segundo Grau, que tinha como alvo os jovens das classes mais desfavorecidas, o que só contribui para traír o pretenso projeto democratizador do governo, ao reforçar as diferenças de classe. (Zilberman, 1991)

¹¹ Sobre a coleção Vaga-Lume, ver a tese de doutoramento de Catia Toledo Mendonça, *À sobra da vaga-lume: análise e recepção da série Vaga-lume*, e a obra de Silvia Helena Simões Borelli, também fruto de pesquisa acadêmica, *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. Referências completas ao final do trabalho.

dado que, como aponta Borelli (1996), a atitude mais agressiva da editora Ática no mercado foi a responsável por uma reconfiguração de todo o setor, desde o novo modelo organizacional, subdividindo diretorias e tarefas, até o aperfeiçoamento técnico e busca por qualidade gráfica.

A coleção Vaga-lume, e todos os outros títulos juvenis da década de 70, surgem na esteira dos investimentos maciços em material didático feitos pelas editoras. Não é por acaso a difusão do rótulo “paradidático” para o segmento juvenil da literatura: as narrativas de ficção voltadas para os adolescentes que pululam nesta época foram pensadas com o objetivo claro de servir de apoio ao trabalho didático em sala de aula. E isso porque a própria lei de 1971, resultado de inúmeras reflexões sobre a crise da leitura na sociedade brasileira, apresentou brechas para que se passasse a pensar no ensino de língua portuguesa de forma diferenciada da preconizada até então. Claramente, a tentativa era de favorecer a inclusão dos contingentes populacionais antes alijados do sistema educacional, que levavam para a escola variantes linguísticas e padrões culturais antes ausentes da escola. Esta, portanto, necessitava adequar métodos e conteúdos tradicionais aos novos tempos e aos novos públicos, pouco afeitos à cultura letrada e imersos na cultura da imagem e da oralidade.

Assim, no lugar de uma formação intelectual erudita que era própria dos setores elevados, aparece a busca por novas formas de expressão, um estilo mais informal e alternativas textuais mais diversificadas em relação ao panteão tradicional: jornais, revistas, quadrinhos, propagandas. A concepção de leitura se altera e, além da questão da origem social, passou-se a pensar também em uma necessária adequação dos materiais de leitura aos interesses, competências e habilidades de leitura do alunado jovem que passou a ser o foco do sistema educacional brasileiro.

A reforma de 1971 propiciou espaço maior para o emprego do texto literário na sala de aula, apesar da inclusão de novos gêneros, em especial os oriundos dos meios de comunicação de massa. No conjunto de recomendações oficiais¹², tanto de conteúdo como de concepção metodológica, encontra-se a orientação para que os textos para leitura sejam selecionados dos mais simples e avancem paulatinamente para os mais complexos, em prosa e verso, com real valor literário de autores brasileiros dos dois últimos séculos. A ênfase dada à produção contemporânea e a valorização do texto literário nacional como ferramenta para o desenvolvimento da expressão do aluno impulsionam a publicação de textos inéditos e o aparecimento de novos autores no nicho juvenil, especialmente sob encomenda, já que é

¹² Ver Pereira (2008).

necessário suprir as necessidades do professor de primeiro grau. A já citada coleção Vagalume, por exemplo, paradigmática nesse sentido, tinha como objetivo explícito a veiculação de histórias simples, ágeis e de rápida recepção; as ilustrações que acompanhavam os textos tinham a função pedagógica de “arejar” a narrativa e orientar o leitor, pois se partia do pressuposto de que, sendo um leitor em formação, o jovem precisaria de certos andaimes durante a leitura. (BORELLI, 1996).

Com o aumento da população estudantil, ampliou-se também a necessidade de contratação e formação de novos professores. Zilberman (1991) adverte que, para compensar a defasagem imediata, foi facilitado o ingresso no magistério a portadores de terceiro grau. Aliás, o próprio nível superior, especialmente na área de humanidades, conhece uma expansão significativa a reboque da reforma de 1971. Fez parte do pacote de medidas governamentais o incentivo à abertura de cursos universitários na rede privada para suprir a carência de professores, assim como a aceitação da licenciatura curta e o aparecimento dos cursos noturnos destinados às camadas populares. Logo, não era só o alunado da escola básica que se diferenciava; também os professores passavam a vir cada vez mais de camadas sociais antes desprovidas do acesso à educação, o que provocou um choque cultural nos espaços elitistas da universidade.

A estética da facilitação nos livros de literatura para jovem, então, também tinha como alvo o professor. Daí a inclusão crescente de instruções e sugestões didáticas que acompanhavam (e ainda acompanham, quando não estão disponíveis nos *sites* das editoras) as publicações. Os professores passam a ter um papel tão importante na mediação entre a editora e o público leitor, que alguns são contratados pela editora, a exemplo da Ática, para serem leitores críticos da obra antes de sua colocação em mercado (BORELLI, 1996). Ainda hoje, os setores infantil e juvenil são extremamente rentáveis e continuam a depender não só da instituição escolar como de ações e programas governamentais na área da educação. É mesmo uma rede de imbricamentos que está na base do funcionamento do campo da literatura juvenil:

Nesse sentido, o Estado aparece como o grande, e primeiro, mentor dessa simbiose entre a escola e o mercado editorial, seja pela adoção de práticas que favoreceram, e favorecem, o livre trânsito do mercado editorial na rede escolar, seja pela implementação de leis que obrigam a escola a seguir normas para as quais o setor editorial prontamente se predispõe a produzir farto material de apoio na forma de livros. (CARDOSO, 2011, p. 10)

Atualmente, são quatro as ações governamentais de maior impacto no mercado editorial e que, conseqüentemente, trazem implicações para a escola e para o campo literário

juvenil. Três delas podem ser agrupadas por seus objetivos e decorrências semelhantes: os Parâmetros curriculares Nacionais (1998), a Lei 10.639/2003 e a Lei 11.645/2008. Os PCN são uma proposta de reorientação curricular da Secretaria de Educação Fundamental do Ministério da Educação e do Desporto que visa, segundo o próprio documento, a uma educação voltada para a cidadania. A justificativa para a existência do documento (que não configura uma lei, mas um conjunto de orientações para o trabalho cotidiano do professor brasileiro, de forma a construir referências nacionais comuns) faz um *mea culpa* em relação à ação governamental no âmbito educacional e resgata as consequências das últimas reformas:

Uma análise breve do que ocorreu ao longo dessas últimas décadas revela que as portas das escolas brasileiras foram abertas para as camadas populares sem a devida preparação das mudanças que ocorreriam. Abandonadas à própria sorte, sem os investimentos necessários, tanto em recursos humanos como em recursos materiais, muitas escolas ficaram atônitas, sem clareza de qual seria sua função. Não tendo um projeto claro, pouco a pouco, baixaram-se as expectativas dos objetivos a serem atingidos por se prejulgar que a clientela era “fraca”; simplificaram-se os conteúdos, mas sem alterá-los significativamente; as metodologias preferenciais foram aquelas em que se poderia tornar tudo mais “fácil e simples”; para avaliação ousaram-se os mesmos referenciais e indicadores de outros tempos e de outras circunstâncias. (BRASIL, 1998a, p. 36)

Isso justifica a proposta de trabalho com base nos temas transversais, pois, além de colaborar para uma visão inovadora da educação pautada na interdisciplinaridade, é uma tentativa de trazer o mundo social do aluno para a sala de aula:

O compromisso com a construção da cidadania pede necessariamente uma prática educacional voltada para a compreensão da realidade social e dos direitos e responsabilidades em relação à vida pessoal e coletiva e a afirmação do princípio da participação política. Nessa perspectiva é que foram incorporados como Temas Transversais as questões da Ética, da Pluralidade Cultural, do Meio Ambiente, da Orientação Sexual e do Trabalho e Consumo. Amplos o bastante para traduzir preocupações da sociedade brasileira hoje, os Temas Transversais correspondem a questões importantes, urgentes e presentes sob várias formas na vida cotidiana. O desafio que se apresenta para as escolas é o de abrirem-se para o seu debate. (BRASIL, 1998b, p. 17)

Mais uma vez, na tentativa de atender as orientações governamentais, antecipando-se à ação do professor e almejando satisfazer suas expectativas de forma prática, as editoras passaram a encomendar a autores, conhecidos ou não, obras com a rubrica dos temas transversais e a adequar obras preexistentes a esses temas nas fichas informativas. Boa parte dos catálogos de editoras especializadas ou que têm setores especializados em literatura juvenil, se não estão organizados em temas transversais, trazem essa informação nos paratextos do livro. O mesmo acontece com as temáticas afro-brasileiras e indígenas, objetos

das leis 10.639/03 e lei 11.645/08, respectivamente. A segunda na verdade substituiu a primeira e ambas alteram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação, 9.394/96, tornando obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena no currículo escolar do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, preferencialmente nas aulas de Educação Artística, Literatura e História. Como se vê, a dinâmica no interior do campo não foi alterada desde sua gênese; pelo contrário, tanto as demandas de produção – assim como de vendas – se agigantaram e, tão importante quanto isso, garantiram a consolidação do campo.

A outra ação governamental importante para a consolidação do campo é o PNBE (Programa Nacional Biblioteca da Escola), programa criado em 1997 pelo Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação – FNDE, em parceria com a Secretaria de Educação Básica do Ministério da Educação – SEB/MEC e que tem como objetivo prover as escolas de ensino público das redes federal, estadual, municipal e do Distrito Federal, no âmbito da educação infantil (creches e pré-escolas), do Ensino Fundamental, do Ensino Médio e Educação de Jovens e Adultos (EJA), com o fornecimento de obras e demais materiais de apoio à prática da educação básica, que inclui obras literárias e material de referência. Todas as escolas públicas cadastradas no censo escolar realizado anualmente são atendidas pelo programa sem necessidade de adesão. Nos anos pares são distribuídos livros para as escolas de Educação Infantil (creche e pré-escola), anos iniciais do Ensino Fundamental e Educação de Jovens e Adultos; nos anos ímpares a distribuição ocorre para as escolas dos anos finais do Ensino Fundamental e Ensino Médio, ou seja, a faixa etária que corresponde estritamente ao alunado adolescente, segundo os PCN.

Em 2013, a título de exemplo, foram formados 6 acervos distintos, com até 60 títulos cada, sendo 3 deles direcionados aos alunos dos anos finais do Ensino Fundamental e os outros 3 aos alunos do Ensino Médio. O programa distribuiu cerca de 6,7 milhões de obras literárias a mais de 50 mil escolas do Ensino Fundamental e 18,8 mil do Ensino Médio em todo o país e foram investidos, aproximadamente, R\$ 66 milhões na compra dos livros¹³. Ou seja: estamos falando de cifras nada desprezíveis em termos de mercado. Ter uma obra escolhida para compra pelo governo é algo perseguido – e não há exagero no verbo – pelas editoras e selos especializados em literatura infantil e juvenil, pois o retorno financeiro é inestimável, dada a proporção continental do Brasil e o número considerável de leitores potenciais. Há, portanto, uma tendência dos editores a fazer certas exigências aos autores

¹³ Informação disponível no site oficial do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação: <http://www.fnde.gov.br/programas/biblioteca-da-escola/biblioteca-da-escola-apresentacao> Acesso em 12 ago. 2014.

segundo o que eles acreditam que sejam as características que agradariam na avaliação. O depoimento de Luiz Galdino, autor com uma vasta publicação para crianças e jovens e figura fácil em catálogos editoriais, ajuda-nos a entender um pouco melhor a dinâmica da compra de livros pelo governo:

Imagino que, em qualquer lugar do mundo, a possibilidade do governo vir a comprar livros para aumentar e diversificar o acervo de bibliotecas públicas ou escolares é recebida com aplausos. Aqui, no entanto, mesmo sem entrar no mérito dos valores pagos, a entrada do governo no mercado livreiro gerou uma certa acomodação do meio editorial. Como as obras a serem adquiridas pelo Estado devem ser apontadas pelas escolas que receberão o benefício, as editoras ajustaram sua artilharia nessa direção, de modo que ao entrar numa delas, hoje, você somente ouvirá referências ao Programa Nacional do Livro Didático (PNLD), ao Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) e projetos afins. Pode parecer exagero, mas não é. (GALDINO apud PRADA, 2013, texto digital)

E mais adiante:

Hoje, há uma quantidade exagerada de editoras nanicas, pensando exclusivamente em vender para o governo. Não só nanicas, porque alguns grupos estrangeiros se instalaram no país, atraídos pelas compras governamentais. E há editoras, ainda, entre as líderes, que concorrem através de vários números de selos, gráficas, distribuidoras etc., porque cada marca permite a inscrição de apenas quinze títulos. Então, se possui dez estabelecimentos (editoras, gráficas, distribuidoras), ela concorre com quinze títulos para cada um desses itens, enquanto uma editora que só edita livros concorre com apenas quinze. (GALDINO apud PRADA, 2013, texto digital)

Como se vê, são muitas as estratégias comerciais e apelos editoriais na corrida por um lugar nesse disputado universo dos programas governamentais. Mas, ainda que a editora não tenha nenhuma obra escolhida para o PNBE, resta ainda a também rentável, embora em menor proporção, adoção de livros nas escolas privadas e em bem menor escala nas públicas, como as federais. Nos catálogos das editoras, a presença dos temas transversais e da temática afro e indígena é flagrante e, por vezes, constrangedora, pois não raro sufocam o dado estético em nome do instrucional e do pedagógico.

Embora o PNBE esteja de alguma forma ligado às ações anteriores, ele traz um elemento novo para a discussão que é o fator da legitimidade literária. Isso porque os agentes responsáveis por coordenar a seleção das obras que farão parte dos acervos a serem distribuídos para as escolas públicas de todo o país são recrutados entre especialistas da área:

A avaliação pedagógica das obras será realizada por instituições de educação superior públicas, de acordo com as orientações e diretrizes estabelecidas pelo Ministério da Educação, e as especificações e critérios fixados nos itens 1 e 3 e no Anexo II deste edital. Caso não atendam aos princípios e critérios estabelecidos, as obras serão excluídas. (BRASIL, 2011, p. 6)

Uma rápida checagem nos critérios deixa claro que a questão da qualidade literária é primordial e é pautada em critérios do polo oposto àquele em que o campo da literatura juvenil foi gestado – o da produção da indústria cultural. O edital de convocação afirma que “não serão selecionadas obras que apresentem clichês ou estereótipos saturados” e além disso:

As obras de literatura a serem avaliadas e distribuídas pelo Programa Nacional Biblioteca da Escola 2013 deverão contribuir para que a escola pública brasileira possa levar os alunos a uma **leitura emancipatória**, por meio do acesso a textos literários de qualidade que proporcionem **experiências significativas** e ofereçam **estímulos para a reflexão e a participação criativa na construção de sentidos para o texto**. Além disso, os textos literários deverão ser portadores de **manifestações artísticas** capazes de despertar nos leitores jovens não apenas a contemplação estética, mas também, **a capacidade de reflexão diante de si, do outro e do mundo que o cerca**. O que se espera dessas obras é que elas ofereçam subsídios para a formação de leitores autônomos, apreciadores das **várias possibilidades de leitura que um texto literário pode oferecer**. É objetivo do PNBE 2013 que os alunos possam apropriar-se de práticas de leitura e escrita de forma a interagir com a **cultura letrada** disseminada socialmente, promovendo o pleno exercício da cidadania. (BRASIL, 2011, p. 21 – grifos nossos)

Estamos longe, pois, das “histórias simples, ágeis e de rápida recepção” preconizadas pela Coleção Vaga-lume e que ainda hoje dominam o mercado. O discurso implícito é o de que a legitimação propriamente literária cabe ao aparato crítico da **universidade**. Ainda que professores da Escola Básica participem do processo, quem o coordena e estabelece critérios é a universidade. Aqui, reproduz-se a dicotomia do campo literário geral e o procedimento de legitimação, que cabe ao polo da produção erudita. Portanto, ser comprado pelo governo garante lucros significativos, mas o selo da qualidade literária atestado por quem de direito também rende uma inserção diferenciada da obra no campo e, consequentemente, de seu autor. São duas formas distintas de “estar incluído”, e cada uma delas tem um apelo próprio: o capital financeiro, ligado à sobrevivência no mercado, ou o capital simbólico, ligado ao prestígio acadêmico, que gera fator de diferenciação entre as editoras e os selos no âmbito da qualidade literária reconhecida. As listas do PNBE, assim, além de renderem lucro às editoras, constituem também um mecanismo de consagração que não necessariamente cumpre seu papel na formação do leitor, já que muitas vezes o professor sequer tem acesso aos acervos. A pesquisa coordenada pela professora Aparecida Paiva (2012) sobre a distribuição, circulação e leitura das obras selecionadas para o PNBE na Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte demonstra de forma muito clara que a maioria dos professores e alunos, potenciais leitores dos acervos distribuídos, continua à margem das obras disponibilizadas. No jogo de empurra desse campo minado de forças, é o leitor final quem sempre sai perdendo.

1.2.2 A universidade

O papel da **crítica universitária** no interior do campo juvenil é fazer uma triagem, com base nos saberes que acumula em teoria e crítica literária, que justifique a diferenciação entre os polos da produção erudita e da produção da indústria cultural. É responsável por boa parte dos discursos críticos de acompanhamento das obras juvenis, seja em espaços específicos, como revistas especializadas, ou em espaços “neutros”, fora do campo, como a grande imprensa, quando convocada para servir justamente de argumento de autoridade.

Sua atividade se inicia quase que concomitantemente à produção juvenil, já que o ambiente cultural dos anos 70 é propício para isso, além do que não só é necessário sancionar as obras que serão utilizadas pelo grande contingente de professores em formação nos cursos de licenciatura abertos Brasil afora, como também é premente que a universidade instrumentalize esses professores para trabalhar esses textos com os jovens em sala de aula. A modernização do aparato crítico nas faculdades de Letras, juntamente ao apelo governamental e midiático por sua chancela às obras em circulação, dá forma a um contexto favorável para que a literatura juvenil adentre (ainda que com resistência) os muros das universidades. A literatura juvenil, embora atrelada à infantil, começa a se institucionalizar como disciplina de graduação e pós-graduação, visando a suprir a demanda de produção de conhecimento sobre leitura – e material de leitura – que subsidie a reforma de 1971. Além disso, o caráter inovador de boa parte da produção dos 70 estimulou a crítica universitária, que tem como critério de valor estético justamente a ruptura.

No entanto, é na década de 80 que começa a se consolidar tanto a renovação formal e temática da literatura juvenil, quanto os discursos críticos que a acompanham. Isso porque, segundo Ana Lúcia Brandão (1998), passado o *boom* da década de 70, quando uma quantidade enorme de livros e de autores foram lançados indiscriminadamente, sem que houvesse tempo hábil para uma reflexão mais detida sobre o que se publicava, os profissionais da área começaram a sentir necessidade de pensar sobre o papel da literatura infantil e juvenil, apontando caminhos e começando a detectar tendências. Ainda segundo Brandão:

Paralelamente a essas preocupações com análise de textos, de análise e crítica sobre a produção e de tecer arcabouços teóricos que dessem conta do objeto literatura infantil e juvenil, vivíamos no país a abertura política, após 20 anos de regime político militar. Isso significa que a opinião própria e a reflexão começam a ser exercitadas. Primeiro de forma muito melindrada, e, depois de algum tempo, passam a ser aceitas, valorizadas e conseqüentemente ouvidas. Foi um tempo em que a barreira do medo de opinar começa a ceder e dar lugar a diversidade de opiniões e de posicionamentos. E o pensar, o dizer, o refletir, o concordar e o discordar passa a ser exercício de construção do conhecimento, fazendo dos anos 80

um tempo de amadurecimento de ideias e de posicionamentos sobre a literatura, a política democrática que se iniciava e a sociedade em seus acertos e desacertos. (BRANDÃO, 1998, p. 47)

A autora lembra ainda que, na década de 80, é comum vermos a literatura infantil e juvenil sendo comentada com certa frequência na mídia impressa, como reflexo da importância que esse campo literário passa a ter no âmbito cultural – e econômico, evidentemente. Maria da Glória Bordini (1986) observou, ao analisar uma amostra da crítica da produção literária para crianças e jovens que circulava nas décadas de 70 e 80, que, à medida que a universidade começou a se interessar pelas obras do campo, solidificou-se no campo cultural a avaliação da literatura infantil e juvenil segundo critérios estético-ideológicos, no lugar da perspectiva humanístico-formativa, ou seja, pedagógica. O campo requeria legitimação e a academia se encarregou de estabelecer o estatuto teórico dessa literatura, iniciando assim a polarização do campo, que passou a ser sentida na própria imprensa. Esta se ocupou do leitor enquanto consumidor e esquivou-se da análise formal; a crítica acadêmica, por seu turno, vez ou outra presente nos suplementos literários, ateu-se ao exame dos recursos expressivos e visava ao leitor adulto especialista.

A presença da literatura infantil e juvenil na grande imprensa, no entanto, não é hoje algo comum de se observar. E a imprensa sempre teve um papel importante no sistema literário geral, desde as críticas de rodapé, passando pela crítica especializada, oriunda da academia, até chegar às resenhas leves e demasiado subjetivas que são mais promoção do livro do que propriamente crítica. O livro, tendo que disputar espaço no jornal e nas revistas semanais com inúmeros outros produtos culturais, vai perdendo cada vez mais seu lugar. O fechamento de inúmeros suplementos literários dos principais jornais do país dá a exata medida da situação. Se essa é a situação no campo artístico-literário geral, o que esperar do campo juvenil? A fronteira só é atravessada quando um sucesso estrondoso de vendas acontece ou quando são requeridos especialistas para incensar determinado assunto. Nem mesmo os cadernos voltados para jovens, como o *Megazine*, do jornal *O Globo* (que desde 2011 não existe mais na versão impressa e parece ter desaparecido também do ambiente virtual) ou o *Folhateen* (que fechou recentemente), apresenta resenhas ou notícias de lançamento com regularidade. Quando muito, como nos lembra Ceccantini (2004), uma ou outra informação comparece a publicações de outros campos em diálogo com o infantil e juvenil, como a revista feminina *Claudia* (cujo público-alvo é a mulher de classe média que trabalha fora e possui vida familiar ativa), a revista *Nova Escola*, voltada para professores, ou a revista *Crescer*, pensada para gestantes e pais de crianças até os oito anos de idade.

A crítica jornalística tem função diferente da crítica universitária, mas parece que à literatura juvenil ficou reservada somente a segunda, o que constitui um problema para o público comum, que fica sem saber onde buscar informação. Tal isolamento é o preço que se paga pelo afã de se legitimar literariamente a produção juvenil que, assim como a infantil, padece do mal do desprestígio no campo literário geral, especialmente por conta da acusação de didatismo. Daí o descrédito com que normalmente são vistas as pesquisas acadêmicas envolvendo outras áreas do conhecimento, mas que podem ter a literatura infantil e juvenil como objeto: a pedagogia, a comunicação, a biblioteconomia, a psicologia. São campos de conhecimento considerados “intrusos” por desconsiderarem a literariedade – a pedra de toque da autonomia do campo – e colocarem o texto a serviço de outras finalidades, em geral de ordem prática ou aplicada, que não sua apreciação em si mesmo.

A literatura infantil, no entanto, assim como sua sucedânea juvenil, nasce em um universo profissional eclético, favorável a uma abordagem interdisciplinar (HUNT, 2010). É claro que o multiperspectivismo só tem a acrescentar à visão de conjunto do campo em questão, mas não devemos esquecer que a literatura juvenil apenas repete um mecanismo caro ao sistema literário geral no processo de autonomização do campo, que é o reforço dos traços internos, estruturais, como marcas de distinção de qualidade. Enquanto objeto artístico, a produção para jovens precisa, sim, passar pelo crivo da crítica e da teoria, mas a perspectiva imanentista em relação ao texto precisa circular e dialogar com outras áreas que levam em consideração o leitor em formação a que essas obras se destinam.

A literatura infantil e juvenil é hoje objeto de inúmeros estudos acadêmicos, em nível de graduação e de pós-graduação, na forma de grupos de pesquisa ou cursos regulares, assim como de congressos, conferências, colóquios, seminários. E é relevante notar que a literatura juvenil, apartada da infantil, tem comparecido na forma de grupos temáticos e simpósios em importantes congressos nacionais e internacionais, como o Congresso Internacional de Leitura e Literatura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; o Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, na Universidade Estadual de Maringá; o Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários da Amazônia; o Simpósio Internacional de Letras e Linguística, na Universidade Federal de Uberlândia, e o Congresso Internacional da ABRALIC – Associação Brasileira de Literatura Comparada. Grupos, linhas e projetos de pesquisa específicos também têm proliferado desde a década de 90. Destacamos como um pioneiro o projeto “Narrativas juvenis na 7ª e 8ª séries do 1º grau: abordagens de leitura e bibliografia comentada”, coordenado pelo professor João Luís Ceccantini na Universidade Estadual Paulista, Campus Assis, e como iniciativa mais recente o “Interstícios:

Literatura juvenil e formação do leitor – arte e indústria cultural”, que integrou docentes de quatro programas de Pós-graduação de diversas regiões do país (PUC/RS, UNESP/ASSIS, UEM, UFG) para a produção e pesquisa coletiva sobre o campo literário juvenil.

Há também uma onda crescente publicações em forma de artigos, teses, dissertações e livros sobre obras literárias para jovens. Além das teses já mencionadas na introdução, é importante mencionar os vários livros que têm sido publicados recentemente sobre a matéria e visando à diferenciação do campo. Destacamos: *Narrativas juvenis: modos de ler*, organizado pela professora Maria Alice Faria; *Narrativas juvenis: outros modos de ler*, organizado pelos professores João Luís Ceccantini e Rony Farto Ferreira; *Literatura juvenil em questão: aventura e desventura de heróis menores*, de Malu Zoega de Souza; *Questões de literatura para jovens*, organizado pelos professores Milguel Rettenmaier e Tania Rösing; *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*, de José Nicolau Gregorin Filho; *Literatura infantil e juvenil: leituras plurais*, organizado pelas professoras Alice Aurea Penteado Martha e Vera Teixeira de Aguiar; e *Narrativas juvenis: geração 2000*, também organizado pelas referidas professoras e pelo professor João Luís Ceccantini. Se incluirmos os casos de sobreposição das categorias infantil e juvenil, a produção e os eventos acadêmicos são incontáveis¹⁴. Por isso, a literatura juvenil se torna cada vez mais difícil de ser ignorada no meio acadêmico e o resultado do interesse crescente na área pode ser o responsável por incluir progressivamente a literatura juvenil no circuito geral de produção cultural, aumentando a expectativa de sua respeitabilidade e influência.

1.2.3 Eventos e prêmios literários

Outras vias que se mostram acessíveis ao reconhecimento da produção no campo são os **eventos literários**, que se multiplicaram na última década no Brasil, e os **prêmios literários** concedidos por importantes instituições e órgãos de fomento de leitura e literatura. Os prêmios são importantes marcas de distinção da qualidade literária das obras, pertencendo, portanto, ao polo da produção erudita. Os eventos como as bienais e as festas literárias podem ser melhor alocados, via de regra, no polo oposto, o da indústria cultural, pois seu papel de vitrine das editoras tem como alvo principal a ampliação das vendas e estão estritamente vinculados aos dispositivos midiáticos de divulgação e celebração dos autores convidados. No meio do caminho estão as feiras e salões, pois, embora tenham caráter comercial como as bienais e festas, seu público costuma ser selecionado no todo ou em parte entre especialistas

¹⁴ Sobre o que se faz, e ainda se pode fazer, academicamente em relação à literatura infantil e à juvenil, ver João Luís Ceccantini (2004) e José Gregorin Filho (2008).

da área, o que garante a esse comércio uma legitimação que passa por critérios também estéticos e não só mercadológicos.

Embora não sejam eventos específicos de literatura juvenil, editoras e segmentos editoriais especializados no campo têm grande visibilidade nas bienais e o público jovem é um dos mais visados. Em 2015, na última edição da Bienal do Livro do Rio de Janeiro, por exemplo, o público de idade entre 15 e 29 anos superou o número de visitantes adultos, subindo de 51% em 2013 para 56% em 2015¹⁵. Um passeio despretenso pelos corredores entre pavilhões deixa explícito o porquê: apesar da variedade de *stands* e opções para quem está disposto a desbravá-las, o *marketing* pesado é feito sobre as obras juvenis, especialmente aquelas traduzidas de *best-sellers* norte-americanos. Mas os representantes brasileiros do gênero também estão lá e são garantia certa de quilômetros de fila de adolescentes ansiosos por uma foto e um autógrafo.

A bienal é o cenário ideal para lançamentos e promoções que atraiam o leitor, embora, via de regra, os lançamentos sejam de obras de autores conhecidos e os descontos sejam poucos. O preço dos livros não varia muito em relação ao que se vê nas livrarias fora do evento, que se torna, no fim das contas, para as editoras, um canal poderoso de divulgação, especialmente do já banalizado; para os jovens, a chance de ver seu escritor preferido de perto. O papel de destaque na mídia que a bienal recebe, assim como outros eventos semelhantes, é o grande responsável por levar multidões aos pavilhões.

As festas literárias também são ocasião privilegiada para as editoras exibirem-se no mercado, bem como seus produtos, que nesse caso incluem também os autores. O evento mais conhecido dessa safra, talvez, e que permitiu não só que outras feiras pudessem existir, nos rincões mais afastados do país, como também deu visibilidade a outras existentes anteriormente, é a FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty. Fala-se em renascimento da vida literária do país, dada a proliferação e popularização desse tipo de evento na última década que, diferentemente do modelo da bienal – embora também tenha grande apelo comercial –, preza por atividades de divulgação da leitura e da figura do autor. São oficinas, palestras, mesas-redondas, encontros patrocinados por editoras e que tomam os espaços das cidades-sede com o propósito de ser uma celebração da leitura. O modelo é replicado Brasil afora: o foco é no debate com autores, que são tratados como celebridades. Há investimento pesado em ações midiáticas, com transmissão dos debates e mesas via internet. Como chamariz central, há um autor homenageado ou tema central em torno do qual se reúnem

¹⁵ Dados da organização do evento. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2015-09/bienal-do-rio-termina-com-recorde-de-visitantes-de-vendas-e-de-publico-jovem>. Acesso em 20 set. 2015.

personalidades reconhecidas em diferentes campos culturais para debater com o público. Esta pode ser vista como uma estratégia para conferir aura erudita ao evento – no sentido bourdieusiano. No entanto, qualquer eventual tentativa de desvincular o evento do polo da indústria cultural é desnecessária. Para a maior parte do público frequentador, a legitimidade literária não é uma questão. A movimentação na economia local por meio do turismo extrapola a questão da leitura e ainda coloca em jogo interesses políticos e econômicos que atravessam as “boas intenções” literárias: novos distribuidores são atraídos, parcerias são criadas, acordos são firmados e marcas saem fortalecidas – a *griffe* do autor, inclusive.

As feiras e festas literárias em questão não são específicas do campo juvenil, mas são excelentes exemplos de como o campo geral, no polo da indústria cultural, depende sobremaneira da produção literária para jovens. A quantidade de atividades para esse público é grande, e não estamos falando das atividades atreladas à escola. Há, inclusive, circuitos paralelos específicos para o público juvenil: FlipZona, FliPorto Nova Geração, Jornadinha de Passo Fundo, #das letras (o eixo juvenil do Fórum das Letras de Ouro Preto). O mercado não pode ignorar a influência desse sistema literário à parte nas estatísticas de visitantes e vendas.

Um dos eventos mais importantes no setor especificamente infantil e juvenil é o Salão do Livro Infantil e Juvenil da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (FNLIJ), que acontece anualmente e também é uma oportunidade única de observar os tensionamentos do campo. O espaço é prenhe de ambiguidades: atende ao público infantil e juvenil com atividades específicas para eles, mas também conta com um cronograma para especialistas, como professores da educação básica, bibliotecários, livreiros, ilustradores, críticos. É patrocinado por empresas privadas e instituições públicas. Parte do salão conta com uma programação semelhante à das festas literárias: encontro com escritores, lançamentos de títulos, performances de ilustradores. Outra parte do salão é dedicada a profissionais da área de educação e cultura interessados na “necessidade e importância da leitura de livros de qualidade”, segunda consta na proposta do Salão em seu *site* oficial. Nesta proposta incluem-se o Seminário e os Encontros Paralelos, cujos assuntos abordados dão mostra do variado painel que o Salão tem por meta atender: vão desde questões educacionais, passando pela crítica universitária e não deixando de lado o setor editorial. Além disso, *best-sellers* comerciais e autores premiados dividem o espaço nas atividades.

O Salão da FNLIJ tem, portanto, uma dupla função: ser vitrine para as editoras e seus produtos e fomentar o debate sobre o que seja a qualidade no texto para crianças e jovens. Esta segunda função costuma ter um peso importante no campo, a partir dos **prêmios** que concede e das indicações que faz para premiações e **catálogos** internacionais. A criação da

instituição se deu no bojo do já referido fértil momento cultural do país. No mesmo período, nasceram, além da FNLIJ, em 1968, o Centro de Estudos de Literatura Infantil e Juvenil (1973), a Academia Brasileira de Literatura Infantil e Juvenil (1979), a Fundação do Livro Escolar (1966) e as várias Associações de Professores de Língua e Literatura. O aumento do número de **instituições de fomento** é, certamente, um indicador da maior articulação entre os agentes no interior do campo.

O papel de destaque que a FNLIJ desempenha no contexto nacional é ilustrativo do poder consagrador dessas instâncias: basta mencionarmos a valorização do prêmio literário por ela concedido, tanto no currículo dos autores quanto nos catálogos editoriais. Internacionalmente, sua atividade também é de relevo. A FNLIJ é seção brasileira do IBBY, International Board on Books for Young People, a entidade de maior prestígio no mundo no âmbito da produção para crianças e jovens. Assim, é a responsável por selecionar as obras que farão parte do catálogo da Feira do Livro Infantil e Juvenil de Bolonha, na Itália, a **feira** mais importante do setor, e indicar autores e ilustradores nacionais para o prestigiado prêmio Hans Christian Andersen, concedido pelo IBBY e anunciado na referida feira. A entidade seleciona também obras para compor a lista de honra do IBBY, que ganha uma exposição e um catálogo internacional, e o catálogo White Ravens, da International Youth Library (IYL), outra instituição prestigiada mundialmente e que também tem sua lista de honra apresentada na Feira de Bolonha.

A Feira de Bolonha é um evento diferente dos até então elencados aqui. O público infantil e juvenil não é convidado a dele participar. É uma feira para especialistas no setor no polo da produção e da circulação, ou seja, profissionais do mercado: autores, ilustradores, distribuidores, agentes literários, tradutores, divulgadores, editores. Sua credibilidade tanto no âmbito comercial quanto no propriamente literário é enorme, vide a autoridade emprestada ao evento pelo IBBY e pelo IYL. A feira é um local privilegiado de realização de negócios, compra e venda de direitos de publicação, divulgação de empresas e obras e reconhecimento público de livros e autores, sendo um agente importante para a internacionalização da produção para crianças e jovens. O papel da imprensa também é bastante efetivo, mas não tanto quanto nas feiras não especializadas. A publicidade é maior quando algum brasileiro leva um prêmio (caso do ilustrador Roger Mello em 2014) ou quando o Brasil é homenageado. Caso contrário, a divulgação se restringe a espaços especializados.

A equipe de profissionais da FNLIJ que realiza a seleção das obras para os catálogos internacionais e para o prêmio nacional, os membros votantes, está explicitada no catálogo da feira de Bolonha de 2014 e, nela, podemos reconhecer inúmeros professores universitários.

Portanto, ser agraciado com um título no catálogo da feira de Bolonha, do IBBY ou do White Ravens, bem como receber o selo de Altamente Recomendável para a Criança e o Jovem, ou mesmo ser indicado ao prêmio anual da FNLIJ (ganhando-o ou não) são formas de obter reconhecimento no polo da produção erudita, tendo portanto a qualidade literária atestada.

Os prêmios literários são reflexo das disputas dentro do campo literário e, embora sejamos levados a crer que somente o critério imanente é levado em conta pelo seleto grupo de especialistas chamados a sancionar as obras, o fato é que suas escolhas também são guiadas por critérios externos, verdadeiros índices que guiam a avaliação crítica, ainda que não se perceba ou não se assuma, dado que tais índices estão perfeitamente integrados – talvez se pudesse falar em naturalizados – no mecanismos de funcionamento do campo. Assim, a *griffe* do autor, da editora ou do selo editorial, as correntes críticas em voga e, até mesmo, preferências políticas interferem nessas escolhas e referendam o consenso no campo sobre o que seja “premiável”. O campo juvenil evidentemente não está fora desse jogo. Pode ser um exercício interessante observar a relação entre a temática dos livros premiados e o contexto social e político, bem como a recorrência das editoras laureadas. A criação de uma categoria “Hors Concours” para premiar autores já com nomes estabelecidos e consagrados no mercado simbólico também é um índice relevante.

As interferências das relações de poder não se dão apenas no interior do campo, mas também entre eles. Zohar Shavit (1986) lembra que é histórica a exclusão de escritores para a infância (consequentemente dos escritores para a juventude) dos prêmios mais importantes da esfera cultural. De fato, a premiação só acontece por categoria específica. Uma mudança nesse paradigma começou a se impor com a chegada de *Harry Potter* ao mercado. Evento comercial sem precedentes, é visto por parte da crítica norte-americana e europeia como um divisor de águas no campo literário juvenil, além de ter suscitado um debate acirrado sobre o que seja valor literário. Sandra Beckett (2009) relata que, em 1999, causou celeuma a inclusão de duas obras juvenis, entre elas *Harry Potter e a câmara secreta*, para compor a lista de obras indicadas ao prêmio de livro do ano do Whitbread Award, o segundo maior prêmio literário da Grã-Bretanha. Um dos jurados ameaçou deixar seu posto em protesto caso o livro de J. K. Rowling ganhasse. Antes desse episódio, uma obra infantil ou juvenil nunca havia sido indicada na categoria do livro do ano.

No sistema literário geral, tem sido comum a premiação por subcategorias. Há vários prêmios, além do Jabuti, que contam com categoria para o público juvenil, como o Troféu da Academia Paulista de Críticos de Arte, que premia na categoria mista infanto-juvenil, e o Prêmio da Academia Brasileira de Letras de Literatura Infantojuvenil, também sem divisão

entre infantil e juvenil. Aliás, observar o histórico de separação da categoria juvenil da infantil nos dois principais prêmios do país, o prêmio da FNLIJ e o prêmio Jabuti, pode dar pistas importantes sobre a autonomização do campo.

No caso da FNLIJ, o prêmio existe desde 1975 (para a produção de 1974) e até 1978 a premiação tinha apenas a categoria “criança”. Em seguida, passou a ter duas categorias, “Criança” e “Jovem”. Em 1995, aparece a categoria “Tradução Jovem”, sendo que a categoria “Tradução Criança” já existia antes. Em 1996, é incluída a categoria “Jovem Hors Concours” para premiar os autores e ilustradores mais votados na categoria “Jovem” mas que já tivessem ganhado pelo menos três vezes o Prêmio FNLIJ. Principalmente a partir da década de 90, é comum ocorrerem premiações duplas (ou múltiplas) nessas categorias juvenis, o que mostra o fortalecimento do campo.

No Prêmio Jabuti, curiosamente, já havia a categoria juvenil separada da infantil em 1959. No entanto, ela some no ano seguinte e a partir de então sua presença é bastante irregular: ora as categorias aparecem separadas, ora desaparecem ambas. Às vezes, constituem uma única categoria. Somente em 2005 as categorias se separam definitivamente. Tantas mudanças demonstram a oscilação do próprio sistema literário no processo de autonomização do campo juvenil. Como a FNLIJ é uma instituição de fomento específica do campo, vislumbrou e bancou desde cedo a emergência do novo subsistema literário. No caso do Prêmio Jabuti, que não é específico do campo, as flutuações até a recente consolidação da separação da categoria revelam todo o movimento de disputa e negociação entre o subsistema juvenil e o sistema literário brasileiro.

Um indício de reconhecimento veio em 2012, quando, pela primeira vez, um livro vencedor na categoria “Juvenil” venceu também na categoria “Livro do Ano” do prêmio Jabuti: *A mocinha do Mercado Central*, de Stella Maris Rezende. Obras infantis já haviam ganhado antes quatro vezes, sendo que três delas eram autores conhecidos do campo adulto: Manoel de Barros, José Paulo Paes (mais pela produção crítica que literária, pois no campo literário infantil ele já era consagrado) e Ignácio de Loyola Brandão. Em 2014, um livro infantil volta a ganhar na categoria “Livro do ano”: *Breve história de um pequeno amor*, de Marina Colasanti. Certamente, o rompimento da fronteira entre sistema e subsistema em um prêmio tão visado nacionalmente é digno de nota. Nenhum prêmio é garantia de aumento significativo de vendas ou de permanência no sistema, mas com certeza não é um aval desprezível. Tanto é assim, que os catálogos das editoras estão recheados de referências a indicações e prêmios recebidos.

1.2.4 O mercado

Como vimos, a indústria editorial no Brasil se beneficiou, na década de 70, de uma conjuntura econômica, social e cultural que colocou o país na rota definitiva da modernização.¹⁶ A literatura juvenil nasce no momento em que se intensifica de forma irreversível a polarização do campo literário brasileiro, quando a lógica do mercado começa a dominar a produção cultural e se consolida a infraestrutura necessária para a modernização do processo de industrialização da cultura brasileira. A literatura juvenil, por um lado, se beneficia do desenvolvimento da indústria cultural, por outro, o fortalece.

Em relação às décadas de 70 e 80, o que chama a atenção hoje é que a consolidação do casamento entre mídia e mercado editorial – então apenas insinuado – está mais do que consolidado. A personagem-mirim da novela aparece em cena lendo – e comentando – o *best-seller teen* de Thalita Rebouças; esta, por sua vez, empresta seu rosto e sua fama para um comercial de... sabonete íntimo para adolescentes. Nem Walter Benjamin pensaria em exemplo tão ilustrativo do ponto a que pode chegar a intimidade entre arte e mercado. E não adianta chorar sobre a aura perdida. Os livros da autora extrapolaram o espaço das livrarias para ser vendido também em lojas de departamento, supermercados e revistas especializadas em cosméticos e utilidades do lar.

E não é só isso. A escritora é exemplar do novo comportamento requerido pelas editoras, ou seja, sabe vender sua imagem e seu produto. Para isso, participa de eventos, dá palestras, concede entrevista, participa de programas de TV, faz vídeos para a internet, mantém *blogs* e *sites*. É necessário que o escritor compreenda o novo lugar que ocupa no mercado contemporâneo, um lugar marcado pelas relações que estabelece com outros atores do campo: editores, críticos, mídia, agentes literários. O imperativo contemporâneo é estar sempre visível, pois é assim que se disputa espaço no mercado não só com outros livros, mas, principalmente, com outros produtos da indústria cultural.

O novo perfil do escritor em simbiose com a mídia é praticamente uma tática de sobrevivência, e mostra como o mercado e seus agentes também concorrem para a consagração da obra, mas segundo outros critérios que não os do polo da produção erudita. O mercado tem os seus próprios meios de referendar as obras no seu polo de atuação segundo

¹⁶ Sobre o panorama social e econômico da época, ver *Mercado editorial brasileiro: 1960-1990*, de Sandra Reimão e *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*, de Silvia Helena Simões Borelli. Referências completas ao fim do trabalho.

critérios de venda. Dessa forma, da mesma maneira que a presença de uma obra na bibliografia de um curso universitário institui sua legitimação, a posição de destaque de outra obra na vitrine de uma livraria, em determinada seção ou prateleira, também funda seu reconhecimento: esta é uma obra que vale a pena ser comprada. Portanto, o êxito de uma obra no polo da indústria cultural deve-se a uma série de atos como este, que, dando visibilidade a certos livros, necessariamente exclui outros do rol de ofertas ao consumidor. Nas livrarias, apenas uma parcela de todo o universo dos livros publicados está disponível para ser visto e vendido, já que o espaço cedido às editoras depende diretamente do poder financeiro destas. As editoras que podem bancar a exposição de seus livros por pelo menos seis meses, sem que se venda um exemplar, certamente não são as pequenas empresas. No sistema atual de consignação, como explica Larissa de Araújo Dantas (2009), têm espaço nas prateleiras e vitrines das lojas aquelas editoras que podem produzir uma tiragem de 3000 exemplares, arcar com o tempo de espera para a venda e correr o risco de ter todos os livros devolvidos para seu estoque. E não é só nas livrarias que os pequenos editores saem perdendo. As relações entre agentes dominantes e marginalizados do campo se espraiam em outras esferas: a dos prêmios literários, a dos recursos midiáticos e publicitários, a da visibilidade acadêmica e escolar.

Assim como a universidade, o mercado editorial também cria significados e institui atos de valoração das obras. Aspectos paratextuais (diagramação, ilustração, fonte, cores, recursos gráficos, tamanho, tipo de papel) são os responsáveis pela localização de determinado livro em determinada editora, selo ou coleção. São índices que guiam o leitor (e também o escritor em busca de publicação) e o levam a incluir o livro em tal ou tal polo de produção dentro do campo; conseqüentemente, basta o reconhecimento de uma dessas marcas para que a obra seja julgada como literária ou comercial. O trabalho dos editores, portanto, é realizado em função de determinadas concepções de público e de literatura que se materializam por meio de variadas marcas paratextuais e espaciais (quando pensamos na organização das livrarias) que são verdadeiras instruções de leitura. A liberdade de escolha do cliente não é, pois, tão livre assim, mas marcada por todo um jogo mercantil que lhe escapa totalmente.

O editor se faz conhecer (e reconhecer) pelo seu catálogo. E este é construído cuidadosamente para criar sua imagem no mercado e conseqüente, tornar-se um agente legitimador em um ou outro campo. O espaço conseguido na mídia, na universidade e na escola, e até a influência que determinadas editoras podem exercer em um prêmio literário, depende dessa autoimagem construída. Como se vê, a rede de influências não é unilateral. E

árbitros internos e externos concorrem pelo poder de influência financeira, social e literária. No fim das contas, a posição da editora no campo, a permanência ou não do escritor no campo, a escolha do leitor são definidas mormente por aspectos extraliterários.

O editor tem peso importante nas relações de poder no interior do campo porque ele é o responsável por fazer o texto e o autor existirem publicamente. Quando se fala em editor, fala-se na verdade de uma entidade que congrega um amalgamado de relações entre diferentes agentes que contribuem para a decisão de publicar ou não uma obra e, num segundo momento, uma vez aprovada a publicação, decide que marcas de circulação e difusão lhe atribuir: grupos de especialistas, diretor de coleção, tradutores, comissões e comitês de toda sorte (BOURDIEU, 1999).

As editoras ocupam, elas também, posições específicas na distribuição dos recursos econômicos e simbólicos dentro do campo literário. Muitas vezes, elas jogam dos dois lados, reservando selos, coleções e catálogos para obras posicionadas de forma diferenciadas dentro de cada polo do campo – é uma forma de conseguir capital econômico sem prescindir da legitimação literária. O editor tem uma aposição dúbia no campo, porque é dúbia a própria natureza do livro: é mercadoria, mas também é bem simbólico.

É dúbia, na verdade, a natureza de todo produto cultural, inserido que está na lógica capitalista. O mercado editorial, nesse sentido, é apenas uma parcela da gigantesca indústria cultural que movimenta a economia do país. O livro, tendo que disputar espaço com inúmeros outros bens culturais e formas de lazer/ entretenimento, torna-se alvo de estratégias de segmentação e especialização do mercado cada vez mais intensas. Vimos anteriormente que o incremento da produção literária juvenil foi ao mesmo tempo uma demanda social e uma criação do mercado. A coleção Vaga-lume, da editora Ática, assim como inúmeras outras (a Coleção Pinto, da editora Comunicação; a coleção Jovens do mundo todo, reformulada pela Brasiliense; a coleção Enrola e Desenrola, da Ediouro), são ilustrativas a esse respeito. O que vemos hoje é uma tendência ainda mais acentuada dessa segmentação.

Uma matéria recente na Folha Ilustrada (COZER, 2013) mostra o recurso à fragmentação como uma necessidade do mercado (que a interpreta convenientemente como uma necessidade do leitor). O texto mostra que as editoras vêm reorganizando o setor juvenil, criando inúmeras subdivisões baseadas em faixas etárias diversas, refletindo uma tendência já apontada por estudos nas áreas da psicologia e sociologia: a adolescência começa cada vez mais cedo e se estende por um período cada vez mais longo. Assim é que a Record, por exemplo, que mantinha os selos Galerinha (infantil) e Galera (juvenil), acaba de criar o selo “Galera Júnior” para atender a um público “intermediário”, entre os 10 e os 14 anos. Já a

Rocco, que possuía o selo Jovens Leitores, criou em 2014, um selo para atender ao segmento “new adult” (18 a 25 anos), o “Fábrica 231”. A Companhia das Letras, por sua vez, passou a alocar no selo “Seguinte” as obras que podem ser classificadas como “new adult”.

O setor da literatura juvenil, embora vez ou outra dê sinais de crise (SOUZA, 2013), ainda é um dos mais aquecidos do mercado. Ainda segundo a matéria da Folha Ilustrada, o segmento juvenil foi o que mais cresceu em vendas nas livrarias em 2013, de acordo com dados da empresa de pesquisa GFK. Em relação a 2012, passou de 7,4% para 8,4% do total de exemplares vendidos¹⁷. Dois dados importantes que a matéria ainda fornece é que 80% das vendas juvenis estão nas mãos das cinco maiores editoras do país – ou seja, a visibilidade das obras depende de uma estrutura de divulgação, distribuição e *marketing* – e a maioria das obras vendidas no setor é de origem estrangeira. São dados que impactam de maneira direta o fazer literário do escritor brasileiro, pois o mercado se afunila ainda mais com a importação de obras e, além disso, aquelas que vendem bem ditam as normas do que será ou não aceito para publicação, o que, consequentemente, influi na oferta e na construção do gosto dos adolescentes.

¹⁷ Ver também, a respeito do aquecimento do setor, o levantamento feito por João Luís Ceccantini para o Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil, da Fundação SM, em 2015. A constatação também é feita por Ísis Valéria Gomes (2013) no 3º Encontro do Varejo do Livro Infantil e Juvenil, evento inserido no XIV Seminário FNLIJ.

2. A MATURIDADE DO CAMPO E O PRESSUPOSTO DA SIMPLICIDADE

Que força macabra
misturou pedaços
de criança e homem
para me criar?
Se quereis salvar-me
desta anatomia,
batizai-me depressa
com as inefáveis
as assustadoras
águas do mundo.

“Canção do adolescente”, José Paulo Paes¹⁸

De forma semelhante ao observado por Daniel Delbrassine para o mundo francófono, podemos notar no Brasil um processo de autonomização “de um campo específico para a literatura juvenil, fora do campo da literatura geral, mas em estrita relação com ele” (DELBRASSINE, 2006, p. 38).¹⁹ Ainda que a noção de “campo” possa parecer por demais ampla para designar um conjunto de relações de produção, circulação e consumo inserido em um sistema mais geral (o sistema literário brasileiro), o fato é que a análise de seu funcionamento nos faz crer que a literatura juvenil apresenta traços que a caracterizam em alguma medida como um campo cultural independente, um circuito fechado em si mesmo. Considerando que “o campo autônomo elabora ele mesmo sua legitimidade” e “instaura diferentes instâncias de reprodução e consagração”²⁰ (DUBOIS apud DELBRASSINE, 2006, p. 38-39), podemos perceber que o sistema da literatura juvenil conta com instâncias e processos próprios de legitimação interna, que independem das instâncias e processos do sistema geral. O fato de o sistema literário juvenil se polarizar internamente é, por isso, um sinal de sua independência e maturidade, já que reproduz a lógica do embate entre a legitimação simbólica e a consagração comercial – repetindo o processo observado na constituição do campo literário geral. Em outras palavras, o reconhecimento do valor estético de uma obra juvenil não costuma ultrapassar os limites do próprio campo que a legitima. Além disso, o campo literário é partícipe do campo artístico; e Bourdieu identifica no interior do campo literário um campo de bens eruditos e um campo de bens da indústria cultural –

¹⁸ In: *Prosas seguidas de Odes mínimas*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2002, p. 15.

¹⁹ “(...) un champ spécifique à la littérature pour la jeunesse, en dehors du champ de la littérature générale, mais en étroite relation avec lui.”

²⁰ “Le champ autonome élabore lui-même sa légitimité (...). Il met en place différentes instances de reproduction et de consecration (...).”

sendo que o campo erudito juvenil não coincide com o campo erudito adulto. Ou seja: assim como na teoria dos polissistemas, Bourdieu parece insinuar que o funcionamento de um campo pressupõe a intersecção de vários outros campos.

Além da polarização interna, outro fator que atesta a maturidade do campo juvenil é o fato de a tendência conservadora em termos temáticos e estéticos identificada como característica da literatura para crianças e jovens estar em vias de superação. Se o subsistema em questão depende menos do sistema geral em termos de validação estética, já que conta, no seu interior, com instâncias de legitimação próprias e circuitos de produção-divulgação-consumo específicos, isso significa que existe um cânone em formação na literatura juvenil brasileira, constituído a partir de critérios estéticos, que rivaliza com as listas de cunho didático que circulam via divulgação editorial nas escolas e com as listas dos mais vendidos que chegam aos jovens por meio de estratégias de *marketing* e divulgação massiva. O que caracteriza essas obras do polo de legitimação é o compartilhamento evidente das conquistas formais da literatura adulta contemporânea. Hoje, a ficção juvenil não mais depende da defasagem temporal e da prévia normatização das inovações estéticas no sistema adulto – de que falam Shavit (1986) e Colomer (2003) – para experimentar, por sua conta e risco, novas formas de narrar.

É sabido que a produção literária para crianças e jovens deu um salto qualitativo na década de setenta. Lajolo e Zilberman (1991), ao traçarem o panorama histórico de nossa literatura infantil, atestam que, depois de Lobato, a ficção infantil e juvenil no país viveu majoritariamente de processos narrativos e temáticos superados pelo modernismo, recusando reiteradamente a experimentação e recuando nas conquistas quanto ao aproveitamento estético da oralidade. Embora tenha havido algumas poucas iniciativas bem sucedidas nas décadas que sucederam ao fértil período lobatiano, a verdade é que o autor reinou praticamente sozinho até a década de setenta, quando se iniciou fase inovadora de nossa produção infantil no que tange ao adensamento das técnicas literárias e à diversificação de temas e formas.

A violação dos pressupostos da simplicidade e do protecionismo na literatura para crianças e jovens, que começa a se consolidar nesta época, seria explicada, segundo Colomer (2003), por três razões. Em primeiro lugar, o período assistiu ao fortalecimento da visão da criança e do jovem como sujeitos na construção do conhecimento, e não mais como objetos da transmissão do saber dos adultos. A participação ativa do jovem leitor na elaboração do sentido do texto tomada como pressuposta liberou o escritor para criar mais livremente, permitindo-lhe maior experimentação formal. Abre-se a possibilidade do jogo linguístico e a

manipulação deliberada com a condição de artefato do texto, incorporando de forma definitiva nos livros para a infância e a juventude a reflexão crítica e a recusa do logro sob a forma de autoconsciência narrativa.

Em segundo lugar, o avanço tecnológico dos meios de comunicação de massa teria tornado obsoleta certa forma de apreensão do mundo preconizada pela literatura infantil até então. Vivendo em uma realidade que se constitui cada vez mais pela proliferação incessante de imagens substituindo os objetos empíricos, a criança e o jovem contemporâneo são estimulados a desenvolver um tipo de sensibilidade diferenciada ao lidar com as demandas da realidade chamada pós-moderna. Corresponderia a essa nova sensibilidade a competência de leitura de imagens e a familiaridade com a fragmentação e a não linearidade das informações.

A descoberta dessa literatura como um lucrativo filão mercadológico, em consonância com o atual estágio da sociedade capitalista, em que se verifica uma integração cada vez maior entre a produção cultural e a produção das mercadorias em geral, também teria contribuído para seu movimento de renovação, segundo Colomer (2003). Isso porque a necessidade de substituição da oferta de produtos força os escritores a buscar continuamente a novidade como forma de garantir a penetração de seu livro no mercado.

Permeável à influência desse contexto, a narrativa contemporânea passa a contar com as habilidades de compreensão adquiridas por esse novo leitor e incorpora os recursos oriundos dos meios audiovisuais. Assim, a experimentação inspirada na televisão, nos quadrinhos e no videogame invade a literatura para crianças e jovens e traduz-se em maior complexidade formal. No caso do jovem, mais especificamente, o autor ainda pode contar com possibilidades maiores de experimentação, em comparação à produção para crianças, porque o adolescente já teria alcançado o estágio das operações lógico-formais, segundo Piaget e Inhelder (1998), estando já consolidada a aprendizagem da linguagem escrita.

Portanto, há uma aproximação cada vez maior entre a série juvenil e a série adulta, no que tange aos procedimentos formais, principalmente em relação àqueles característicos da narrativa contemporânea, o que comprova as considerações anteriormente referidas de Lajolo e Zilberman (1991) de que a produção para crianças e jovens não está alijada do processo que engendra também a ficção para adultos. Assim é que as novas formas de narrar experimentadas pela literatura juvenil contemporânea têm a ver com o substrato sociocultural comum ao sistema literário geral, nomeado por alguns de pós-moderno. São inúmeras, variadas e, às vezes, contraditórias as vias que podemos tomar para nos acercarmos da produção atual. Nossa reflexão parte, portanto, do que as próprias obras a serem analisadas

sugeriram como caminho interpretativo a seguir. Dessa forma, duas questões que se impõem de maneira imperiosa: o regime visual de representação e a relação entre literatura e mercado.

Embora ainda não se saiba exatamente que tipo de efeito se pode esperar no modo de conceber a realidade por parte dos indivíduos imersos num mundo de imagens produzidas e reproduzidas *ad infinitum* por meio tecnológicos, 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 tornou concreta.”²¹ (DEBORD, 1967, p.10) 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. Parece 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 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 faria desaparecer o sujeito diante dos objetos, enredando-o numa atitude de pura contemplação do espetáculo.

Jean Baudrillard também descreve o mesmo fenômeno e com as mesmas conotações negativas. O autor aponta como marca das práticas sociais contemporâneas a cultura da simulação, que estaria provocando uma profunda alteração das 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 e o mundo, antes concebido como algo simplesmente dado, preexistente, passa a ser visto como algo “produzido – dominado, manipulado, inventariado e controlado: adquirido” (BAUDRILLARD, 1973, p. 34). O simulacro é, então, uma forma de elisão do real, pois que simular, para o autor, é fingir uma presença ausente.

²¹ “Il est bien plutôt une *Weltanschauung* devenue effective, matériellement traduite. C’est une vision du monde qui s’est objectivée.”

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 três: a incorporação da imagem como técnica narrativa e como referente para a criação literária; o intercâmbio com outros meios semióticos, em particular aqueles próprios da cultura de massa em que o regime visual é preponderante (PELLEGRINI, 1993; BARBIERI, 2003); a ênfase no caráter ficcional em oposição às práticas de mimese que caracterizam as narrativas construídas pela mídia eletrônica (VIEGAS, 2008).

O emprego da imagem como técnica narrativa e a apropriação das características dos meios de comunicação de massa correspondem à mudança nas formas de percepção do indivíduo contemporâneo, mas é também uma tentativa de atingir de forma mais incisiva o leitor imerso em um mundo sobrecarregado de imagens, competindo com o código estético dos meios de comunicação de massa. Além disso, o diálogo com meios semióticos distintos fornece ao escritor uma abundância de recursos propícios à experimentação e modos alternativos de narrar.

O contágio entre linguagens é algo recorrente na literatura – a imprensa e o cinema sempre estiveram na linha de frente das inovações formais da ficção –, mas o que difere a produção atual de suas antecessoras é o caráter de simulacro de que se reveste o texto narrativo, o que contribui para complexificar de forma inusitada a velha questão dos limites da representação do real operada pela ficção. Esta não é mais o resultado de um recorte do real (no sentido iseriano); o texto literário vai buscar em outros meios semióticos (a TV, o cinema, a propaganda, a internet) os elementos de composição formal. Ou seja: os meios de comunicação de massa e os meios digitais se tornam filtros por onde passa o real antes de este ser representado no texto ficcional. O que acontece então é que a representação da representação – o simulacro – se torna a base da ficcionalidade do texto literário.

Tempo e espaço são agora mediados por procedimentos imagéticos, que filtram tudo numa espécie de realidade de segundo grau: o texto representa o filme/o HQ/ o programa de TV, que, por sua vez, representam a realidade. Ou melhor: simulam a realidade. Para Baudrillard (1973), como acabamos de ver, um traço marcante da contemporaneidade é que a reprodução técnica do real anula o referente para que a própria reprodução seja tomada como real. No entanto, esse real fabricado se mostra muito mais interessante que a realidade experimentada, pois pode recorrer, por exemplo, a estratégias de intensificação de cor, forma

e tamanho, que neutralizam a especificidade do referente. As imagens que nos cercam são simulacros hiper-reais, são o espelho do que não existe, e por isso se prestam tão perfeitamente ao corte, à montagem, à justaposição.

A principal consequência, para a literatura, da impregnação de visualidade na tessitura narrativa é, além da hibridização de gêneros, uma intensificação do caráter autorreflexivo do texto que recupera a inclinação metaficcional da narrativa moderna por outras vias. É uma constante da produção atual a recorrência de índices metaficcionais literários invadindo a toda hora o nível do enredo, a trama de efabulação. Centrar-se em si mesma, revelando ao leitor seu mecanismo de construção ou teorizando sobre sua natureza e função, é uma forma de a ficção contemporânea se diferenciar do código (hiper) realista que domina o discurso da indústria cultural – e, assim, salvaguardar sua autonomia estética. O pacto estabelecido entre produtor e receptor é, portanto, diametralmente oposto em cada esfera: diante dos produtos da indústria cultural, o receptor deve atestar a veracidade do que consome, caso contrário não há comunicação. Diante dos produtos legitimados artisticamente, por outro lado, o receptor deve suspender sua crença na veracidade do que consome, senão não há fruição. No caso da literatura de proposta, se o leitor tentar usar como parâmetro de validação a semelhança com o mundo externo, ele tende a se frustrar. O recurso ao discurso autorreferente, portanto, também é uma forma de selecionar o leitor previsto pela obra.

O caráter metaficcional da produção contemporânea é ainda resultado de uma tendência pós-moderna de questionamento radical da realidade e da sua natureza de construção através de imagens e simulações produzidas pelos meios de comunicação e pela tecnologia em geral, mas também por conta da difusão da tese da desreferencialização da realidade, consequência do que se chamou de virada linguística na década de 70, “a partir da qual se acentuava a autonomia dos sistemas sígnicos para um extremo solipsista, em que a realidade [era] absorvida pela linguagem e confundida com sua própria representação.” (SCHOLLHAMMER, 2002, p. 77) Quer dizer, o real não passa de uma coleção de construções discursivas, gestadas em condições sociais específicas, e nosso acesso a ele é, por isso, sempre incompleto:

No chavão pós-moderno, a metaficção conspira, pois, a favor do simulacro em detrimento da realidade, e detona a possibilidade de manter uma confiança na verossimilhança realista dentro do universo em que os signos apontam para outros signos, textos se referem a outros textos e as interpretações só se realizam numa tensa disputa entre interpretações. (SCHOLLHAMMER, 2011, p. 130)

Para Flávio Carneiro (2005), a ideia da escrita em processo, que se debruça sobre seus impasses, é marca de uma época que já não acredita em verdades absolutas e desconfia de conceitos fechados e preestabelecidos. A proliferação da paródia e do pastiche na contemporaneidade tem a ver com essa atmosfera de suspeição em relação às verdades estabelecidas. A reescritura torna-se, assim, uma saída para a narrativa que desacredita nos projetos de ruptura radical e uma possibilidade de ressignificar o conceito de inovação e invenção, que não pressupõe mais a negação do passado, mas sua releitura. Reler e reescrever passam a ser vistos como saídas para o impasse da ruptura instaurada pelos modernistas: contra quem escrever depois do fim das utopias? Contra o que romper esteticamente? O Pós-modernismo opera num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, de modo que reescrever o passado se torna uma alternativa – o que ainda põe em perspectiva as noções de autoria, originalidade e cópia e, mais uma vez, coloca em evidência o nível discursivo, o caráter de artefato, da obra literária.

Outra tendência forte na produção ficcional contemporânea é o *double coding*, conceito ao qual Umberto Eco (2003) se refere para caracterizar a ficção pós-moderna, apropriando-se de um conceito vindo da arquitetura. Tal conceito diz respeito à dupla possibilidade de interpretação suscitada pela mescla de elementos considerados díspares: “O edifício ou obra de arte pós-moderna dirigem-se simultaneamente a um público minoritário de elite, usando códigos ‘altos’, e a um público de massa, usando códigos populares.” (JENKS apud ECO, 2003, p. 200-201) Na literatura atual, tal hibridismo comparece de forma evidente e é um traço observado pela maioria dos teóricos e críticos do contemporâneo. De um lado, a literatura comercial faz uso dos estilemas já consagrados pela tradição culta e, portanto, esvaziados de seu conteúdo transgressor, como as referências metatextuais, a falta de ordenamento cronológico da narrativa, a polifonia, o monólogo interior (ECO, 1970, 1985, 2003 e SODRÉ, 1978, 1985); por outro lado, a literatura feita por autores compromissados com o trabalho com a linguagem se nutre dos códigos não só da literatura de mercado como também, como vimos anteriormente, de outros sistemas semióticos difundidos pela mídia e propaganda.

O intercâmbio operado entre a literatura e outros meios semióticos já era um traço presente na modernidade, mas se intensificou com o afluxo das novas tecnologias. A diferença que há, segundo Flávio Carneiro (2005), entre os diálogos com os meios visuais empreendidos por modernos e pós-modernos, diz respeito ao fato de os primeiros, apesar de fascinados com as novas tecnologias, insistirem em manterem-se apartados, pelo hermetismo, da produção cultural massificada. Esta é também a posição de Andreas Huyssen (1987), um

dos autores mais citados pelos estudiosos contemporâneos da cultura pela perspicácia com que analisa o fenômeno da normatização da ruptura modernista e sua assimilação pela cultura do consumo. “A grande divisão” é a expressão usada pelo autor para se referir ao discurso, assente até a emergência da *pop art* na década de 60, que insistia numa diferença categórica entre a alta cultura e a cultura de massa.

A crença nessa grande divisão, ressalta Huyssen, é ainda dominante na academia, mas tem sido abalada pelo desenvolvimento recente nas artes em geral, na arquitetura e na crítica pelo discurso do Pós-modernismo, que rejeita a teoria e as práticas da grande divisão, tão ao gosto do Modernismo. Este se constituiu por meio de um conjunto de estratégias conscientes de exclusão que revelavam sua “ansiedade de contaminação pelo outro”, sendo este outro a crescente cultura de massa que ameaçava a almejada autonomia do campo artístico. Isso explica a proliferação de movimentos em defesa da “arte pela arte” na virada do século XX que, em seguida, tornaram-se oficialmente canonizados. E, uma vez canonizados, tenderam a perder o potencial de estranhamento que os fundamentava. Seu critério de validade estética era o escândalo causado no grande público; o consenso e o sucesso significavam, de antemão, a desvalorização do artista e de sua obra. O fato, porém, de o efeito de choque desejado pelos vanguardistas ter se normatizado, possibilitou, também, que se abrisse a brecha necessária para que o público não especializado se acostumassem às inovações e a cultura de massa destas se apropriasse para oxigenar sua própria produção.

Huyssen (1987) observa que o recurso da montagem visual é hoje procedimento padrão nos comerciais de TV; o abstracionismo decora as casas e a provocação se tornou um clichê. Foi a *pop art*, principalmente, ao colocar em evidência o caráter mercadológico da arte, incorporando-o à sua estética, que trouxe à tona a questão do apagamento das fronteiras entre a alta cultura e a cultura de massa, colocando em discussão o esgotamento dos procedimentos radicais das vanguardas e a autonomia artística do polo legitimado diante da atual submissão da esfera cultural à econômica, que, reorganizando o conjunto de significados culturais e simbólicos de forma a adequá-los à lógica da mercadoria, engendrou um processo sem volta de mercantilização da arte e estetização da mercadoria. Huyssen (1987), porém, não defende o discurso relativista do “anything goes” – o que nos interessa sobremaneira –, afirmando que suas observações sobre a dinâmica contemporânea da cultura não negam as diferenças de qualidade entre uma obra de arte bem sucedida e o lixo cultural (“cultural trash”). Fazer distinções qualitativas, diz ele, permanece uma importante tarefa do crítico, o que não significa dizer que este deve ficar imobilizado eternamente em categorias prefixadas: “Nem toda obra de arte que não se conforma às noções canonizadas de qualidade é

automaticamente *kitsch*, e o trabalho artístico a partir do *kitsch* pode de fato resultar em obras de alta qualidade”. (HUYSEN, 1987, p. 9).²²

Nesse sentido, o autor se opõe a Terry Eagleton:

Por último, e talvez mais caracteristicamente que tudo mais, a cultura pós-moderna volta sua aversão por limites e categorias fixos para a tradicional distinção entre “grande arte” e “arte popular”, desconstruindo o limite entre elas ao produzir artefatos autoconscientemente populistas ou comuns, ou que se oferecem como mercadorias para o consumo enquanto fonte de prazer. Como a “reprodutibilidade” de Walter Benjamin, o pós-modernismo procura destruir a aura intimidadora da alta cultura modernista com uma arte mais vulgar e de fácil utilização, desconfiando de todas as hierarquias de valor por considerá-las privilegiadas e elitistas. Não há o melhor nem o pior, apenas o diferente. (EAGLETON, 2001, p. 319)

É visível o contraste entre a euforia de Eagleton e a prudência de Huyssen. De fato, observando a tessitura das narrativas de ficção contemporânea, constatamos que a euforia não é generalizada nem mesmo entre os artistas.

Diante desse panorama, o polo da legitimação se encontra num impasse, como nunca vivido antes, no tocante à sua tão propalada autonomia, que, aliás, sempre foi relativa. Huyssen (1987) ressalta, nesse sentido, a ironia do fato de que as aspirações à autonomia da arte, a partir de sua separação da igreja e do Estado, só se tornou possível quando a literatura, a pintura e a música se organizaram, justamente, segundo os princípios da economia de mercado, liberando o artista para criar segundo um circuito de produção-circulação-consumo independente de outras esferas alheias ao estético. Desde o início a autonomia da arte tem estado atrelada dialeticamente à forma da mercadoria.

Silviano Santiago (1983)²³ colabora para a discussão ao afirmar que a narrativa atual pode se valer da redundância e de outros recursos populares – em contraposição à estética moderna da elipse e do hermetismo – para agilizar a prosa de ficção e aproximá-la de um público maior de leitores, podendo competir, desse modo, com o monopólio dos meios de comunicação de massa e com a repercussão dos *best-sellers*. Fora do contexto brasileiro, é o que também pensa o escritor norte-americano John Barth (1997), ao afirmar que o ficcionista dos novos tempos deve aspirar a uma narrativa mais “democrática” e mais prazerosa²⁴ do que a ficção modernista, marcada por uma geração de exegetas especializados em jogar luz sobre

²² “Not every work of art that does not conform to canonized notions of quality is therefore automatically a piece of Kitsch, and the working of Kitsch into art can indeed result in high-quality Works”.

²³ Entre outros: FIGUEIREDO, 2005; RESENDE, 2008; SÁ, 2010; SCHOLLHAMMER, 2011.

²⁴ É fato que a prosa modernista enfraqueceu o divertimento do enredo, mas é claro que buscavam o efeito de prazer estético por outras vias – a da manipulação formal, principalmente.

a obscuridade dessa produção. Entretanto, não é raro encontrarmos certa distância entre o discurso do “populismo estético” (JAMESON, 2007) e o que efetivamente se realiza esteticamente nas obras ficcionais, já que os meios de comunicação de massa e a literatura de entretenimento acabam fornecendo material para novas formas de experimentação e inovação, inclusive de caráter irônico, que muitas vezes traem a pretensão de inserção no mercado nos mesmos termos, e segundo as mesmas regras, do polo da indústria cultural.

Therezinha Barbieri (2003), observando o mesmo fenômeno do *double coding* (sem assim nomeá-lo) e também citando Silviano Santiago, faz questão de salientar que o recurso à redundância e ao clichê não são necessariamente elementos que degradam o texto, vulgarizando-o ou banalizando-o. O aproveitamento das características dos meios de comunicação de massa ou da literatura de entretenimento, embora possa ter como alvo atingir de forma mais eficaz o leitor, nem sempre (ou quase nunca) se configura como uma apropriação ingênua, no nível apenas do enredamento do leitor. Geralmente, o *double coding* se torna uma intervenção crítica, que joga luz sobre inúmeras questões envolvendo desde o caráter fantasmático dos meios técnicos de reprodução do real quanto a relação problemática – do ponto de vista do polo da legitimação – entre literatura e mercado. Deter-se no estereótipo é, muitas vezes, uma alternativa para que ele se autodestrua:

Capítulos curtos, frases curtas. E a *repetição* como estratégia. Repetição que é característica da mídia, modo acelerado de não espantar o espectador totalmente imerso numa cultura *fast* – o leitor zapeador. A elipse (moderna) pode causar ruído, o que em termos comunicacionais é desastre. A falha integra a comunicação, mas não pode vir programada. É efeito indesejado. (SÁ, 2010, p. 46 – *italico no original*)

Lançar mão de estereótipos temáticos e técnicos não é simplesmente uma forma de promover a adesão do leitor comum. Aliás, o leitor comum continua afastado de boa parte da produção contemporânea. O recurso ao clichê, como salienta Vera Lúcia Follain de Figueiredo, é uma forma de a arte “tentar marcar o seu lugar dobrando-se sobre o discurso da cultura de massa, mas para instituí-lo como ingenuidade observada, chamando a atenção para sua retórica, desnaturalizando-a.” Se, por um lado, “a linguagem da cultura de massa é trabalhada como um sistema semiológico primeiro para o qual a arte se volta, com o propósito de esvaziar o seu sentido ideológico, transformando-o num mero estilo, numa forma vazia de que a arte se apodera” (FIGUEIREDO, 2005, p. 31); por outro, a apropriação desses recursos pode ser crítica, irônica e, portanto, servir para minar o pressuposto do *double coding* como uma mera estratégia de inserção no mercado.

A ficção atual flerta, de fato, de maneira mais aberta com a indústria cultural. Isso é resultado da integração cada vez maior entre cultura e mercado, de forma que a produção de bens culturais não escapa à organização pautada na lógica capitalista de geração de lucro – e em íntima conexão com os dispositivos de mídia e propaganda. O conceito de “novo”, tão caro às vanguardas, foi ressignificado e adaptado às demandas da sociedade de consumo, forçando a esfera artístico-literária a repensar seus critérios de qualidade e submetendo-a um instável equilíbrio entre invenção e padronização, como forma de tentar jogar nos dois polos: o do mercado e o da crítica.

Além disso, transformam-se as relações do escritor com o mercado. Passa a fazer parte do processo de legitimação estética o consórcio do escritor com a mídia. Assim, as entrevistas, as palestras, as resenhas, o discurso midiático sobre o livro e o escritor ganham um relevo tal que o prestígio literário acaba tendo que passar pelo teste da capacidade individual do autor para a *performance*, para a promoção do livro e de si mesmo enquanto celebridade das letras. Há quem cumpra as regras do jogo, e se importe pouco; mas também há os que vivenciam o assédio da dissolução da autonomia relativa do campo artístico com dissabor. Assim é que a ficção contemporânea está repleta de alusões à lógica mercantil que rege o sistema literário. Aliás, não só alusões: os mecanismos de compra e venda passaram a fazer parte da própria tessitura dos textos, enquanto tema ou forma. As relações de mercado impregnam-se na feitura do livro desde a criação até a comercialização, demonstrando que esta é uma preocupação recorrente nos autores contemporâneos: como salvaguardar a qualidade diante das injunções do mercado? A questão da profissionalização do escritor é, na maioria das vezes, tematizada ficcionalmente a partir da ideia do conflito com instâncias extraliterárias e acaba se configurando como mais uma oportunidade de se fazer metaficção, na medida em que o processo de escrita, cada vez mais difícil e doloroso por conta da pressão do mercado, ganha lugar de destaque nas preocupações do escritor. Isso demonstra, novamente, que o flerte da literatura legitimada com a indústria cultural não é vivido sem crise nem questionamento.

Todos os traços delineados acima como característicos da ficção contemporânea ganham novas nuances quando reinterpretados à luz de sua funcionalidade na ficção juvenil atual legitimada. O emprego da imagem como técnica narrativa e o diálogo com meios semióticos próprios da indústria cultural têm uma função ainda mais apelativa junto ao jovem leitor, que tende a viver o fascínio do mundo audiovisual e digital de forma mais intensa que os adultos. O recurso a essas estratégias tem um objetivo muito evidente na produção para adolescentes: disputar com os produtos da cultura de massa a atenção de um leitor-espectador

(SÁ, 2010) que precisa ser seduzido ao universo da palavra escrita. Há, portanto, uma nítida preocupação com a formação do leitor. Na produção adulta, diferentemente, o aproveitamento das potencialidades do regime visual pode desembocar em puro experimentalismo, selecionando de forma mais contundente o seu leitor. Além disso, na produção adulta, via de regra, disputa-se por um receptor que já se pressupõe leitor; no caso da ficção juvenil, o desafio é justamente atrair leitores em potencial, muitos dos quais estabelecem uma relação frágil com o texto literário.

É importante salientar ainda que as possibilidades de pesquisa formal trazidas por esses recursos, ao mesmo tempo em que podem ser muito atraentes para o adolescente, também impõem certas dificuldades de leitura que, se adensam o texto, também ajudam a construir as competências de leitura do jovem e contribuem para o alargamento de seu horizonte de expectativas. Por isso, a apropriação de outras linguagens, geralmente, é uma apropriação crítica, e não ingênua, que pretende problematizar os efeitos da padronização cultural gerada pela convivência intensa com a mídia eletrônica e os meios digitais. Há um empenho grande em se contrapor, não de forma panfletária, mas reflexiva, nessas obras atuais, à acomodação e homogeneização facilitadas pelos meios de comunicação de massa com a possibilidade de exercício do imaginário via ficção. Boa parte das obras permite, pois, níveis de leitura diferenciados: um, atrelado ao enredo ou ao fascínio pela utilização de recursos advindos da tecnologia ou dos *mass media*; outro, menos evidente, relacionado a uma revisão crítica do mundo e/ ou à discussão sobre a ficcionalidade do texto.

A autorreferencialidade e a intertextualidade com obras do passado também apresentam novas perspectivas quando presentes na produção juvenil. Ambas se prestam a um projeto claro de formação do leitor literário, na medida em que a primeira abre a possibilidade de iniciar o jovem leitor nos meandros da ficção, instruindo-o no pacto ficcional, ao quebrar a ilusão referencial com que foi acostumado na sociedade de espetáculo em que vive, e incentivando-o a desconfiar de outros discursos tão ficcionais quanto a literatura, mas que não se apresentam como tal. A intertextualidade, por sua vez, se dá de forma muito específica: muitas obras juvenis estabelecem um diálogo, nem sempre explícito e imediatamente recuperável pelo jovem leitor, com obras clássicas, o que indica uma preocupação do escritor em apresentar ao adolescente o que ele considera modelar, importante em termos de tradição literária, de forma que, assim, o adolescente possa ampliar seu repertório cultural e, quem sabe, se interessar pela obra original. Tanto a metaficção quanto a intertextualidade fornecem ao escritor oportunidades ímpares de experimentação, ao mesmo tempo em que servem perfeitamente como estratégias de formação do leitor, servindo de ponte para experiências

leitoras mais complexas. Fica claro, portanto, que os autores preocupam-se em inserir o adolescente no polo erudito da cultura, ou seja, não desprezam o cânone, antes o endossam, ainda que se apropriem de recursos da literatura de entretenimento ou dos meios de comunicação de massa.

O *double coding*, na ficção juvenil, ao promover o apagamento das fronteiras entre a “alta” e a “baixa” cultura, acolhe em seu interior as expectativas do jovem leitor, respeitando suas referências culturais, ao mesmo tempo em que o desafia. Mas há ainda outra função da qual se reveste: atender, simultaneamente, aos dois leitores pressupostos da literatura juvenil – o jovem que lê e o adulto que seleciona, como veremos mais detalhadamente no próximo capítulo. Partindo do princípio que as instâncias de legitimação no interior do subsistema, apesar do assédio da escola e do mercado, atestam a qualidade das obras a partir de critérios eminentemente estéticos, é claro que o autor de ficção para jovens quer atingir não só seu leitor primeiro, o adolescente, como o leitor segundo, a crítica. Aliás, talvez devêssemos inverter a equação, já que o livro só chega às mãos do jovem depois de uma série de intermediários adultos que vão, a cada momento, avalizando em diferentes níveis o texto literário.

A influência do contexto extraliterário de produção-circulação-consumo na ficção juvenil comparece de duas formas principais. A tematização ficcional do escritor também é uma constante, mas, em lugar servir de veículo para a crítica às injunções do mercado, coloca em cena muito frequentemente o próprio adolescente na posição de escriba, o que geralmente apresenta dois desdobramentos: o primeiro diz respeito ao papel de destaque que as narrativas em primeira pessoa têm no universo ficcional juvenil. Sob o estigma do *vir a ser*, o adolescente se sente normalmente deslocado, fora do lugar. Advém desse sentimento difuso de inadequação a necessidade urgente de comunicar-se, de fincar os marcos de sua singularidade perante os outros. O modo de transbordar, muitas vezes, é por meio da escrita, nem que seja pelas vias do monólogo, em ritmo de desabafo, tendo como interlocutor apenas a si próprio. A narrativa em primeira pessoa, nesse sentido, é uma tentativa de “construção de uma coerência de si mesmo”. (ZAGURY, 1982, p. 92).

O segundo desdobramento da ficcionalização do escritor adolescente é a oportunidade de colocar a escrita em processo em primeiro plano na narrativa, procedendo assim, mais uma vez, a um recurso metaficcional que desempenha dupla função: complexifica a narrativa, fazendo ruir a ilusão referencial do leitor e, conseqüentemente, obriga-o a encarar o texto como um artefato e o instrui na leitura do texto ficcional. Aliás, os personagens das narrativas juvenis não só escrevem, como leem muita ficção e também poesia. Há constantemente um

adulto ou um colega que apresenta um livro ou um autor; ou a presença de uma biblioteca ou estante recheada de livros que despertam curiosidade. A escola algumas vezes também se presta ao papel de servir de motivação seja para a leitura ou para a escrita. A literatura está sempre presente de alguma forma, permeando o dia a dia dos jovens personagens, o que também seria uma expressão da preocupação dos escritores com a formação de leitores. Se, na literatura de entretenimento, o universo ficcional dos adolescentes é prenhe de referências a produtos e comportamentos do polo da indústria cultural, não é de se estranhar que, no polo oposto, esse mesmo universo ganhe as marcas distintivas da cultura legitimada a que se espera que o jovem seja iniciado.

O contexto de produção, circulação e consumo exterior à obra também nela se reflete a partir do aproveitamento estético dos paratextos em franco diálogo com o texto literário de forma muito mais evidente que na literatura adulta. No caso da produção para crianças e jovens, como mostra Allan Powers (2008), a preocupação com elementos de ordem material e gráfica sempre foi intrínseca à própria concepção de literatura infantil e juvenil. Geralmente, é possível distinguir um livro para crianças e jovens apenas observando-se suas características materiais, como formato, tamanho, cor. A ilustração, na capa e fora dela, também é um índice relevante, devido ao seu papel de atração lúdica e “andaime” para a compreensão do texto.

Atualmente, as questões relativas à apresentação visual dos livros tornam-se imperativas não só como elementos atrativos ao consumo, mas também porque a própria forma de conceber o mundo mudou: acostumamo-nos, e os jovens mais ainda, a ver o real filtrado todo o tempo por recursos gráficos. Desse modo, tendo que disputar espaço com inúmeros outros bens culturais e formas de lazer e entretenimento extremamente atraentes para o jovem leitor afeito ao império da imagem, o livro torna-se alvo de estratégias que visam à incorporação de elementos gráfico-imagéticos como forma de dinamizar a narrativa e trazer o leitor para dentro da obra. Não nos referimos mais à imagem como técnica narrativa em sua especificidade verbal, de que falamos, como vimos, Pellegrini(1993) e Barbieri (2003), mas do não verbal, do gráfico, da cor, do traço invadindo o texto propriamente dito. O investimento no *design* é visto como fator de diferenciação dos livros no mercado e contribui para a valorização comercial do produto; mas, para além do apelo de consumo, é necessário perceber que as formas materiais de inscrição e transmissão do texto também significam.

Como salienta Barba Jane Necyk (2007), no campo da literatura infantil (e também juvenil), o papel do editor como um mediador de leitura (e, portanto, formador de leitores) se faz se sentir de forma muito mais preponderante que na literatura adulta. Ele é o responsável por uma equipe que pensará em vários aspectos importantes da materialidade do livro

(ilustração, *layout*, diagramação do miolo e da capa) que, em conjunto com o texto verbal, darão identidade visual às obras pertencentes ao campo e servirão de pistas interpretativas – segundo ideias preconcebidas sobre o público leitor – para a sua recepção.

Assim, cada vez mais o *design* tem sido incorporado à narrativa, e os investimentos editoriais nos aspectos gráficos tornaram-se tão necessários quanto a seleção e a preparação do texto literário em si mesmo. Muitas vezes, a complementaridade entre texto e paratexto é tal que não é possível a leitura de um sem o outro. Além disso, os paratextos, mais do que “arejar” a leitura daqueles menos afeitos a narrativas de fôlego, também podem servir de andaimes para a compreensão do texto.

Por fim, as narrativas juvenis contemporâneas se aproximam da série adulta também pela ousadia temática, em parte porque os próprios temas de eleição dos adolescentes são aqueles que sinalizam a sua passagem para a vida adulta (notadamente as relações amorosas e sexuais), o que permite uma aproximação mais franca e realista a assuntos considerados mais problemáticos do ponto de vista da recepção infantil. Temas tradicionalmente considerados inadequados para o leitor em formação começam a ganhar espaço em várias partes do mundo a partir da década de setenta, sobretudo, e hoje dominam o polo da legitimação. Segundo Colomer:

Durante os anos sessenta e setenta as sociedades ocidentais experimentaram importantes mudanças, tanto nas formas de vida, como nos valores ideológicos que sustentam a concepção social sobre a educação da infância. Os livros dirigidos às crianças tiveram que variar seus temas, tanto para refletir os problemas e formas de vida próprios da realidade dos leitores, como para responder à preocupação educativa que, fruto de novas atitudes morais, debilitava o consenso sobre a preservação da infância como uma etapa inocente e incontaminada, própria da narrativa das décadas anteriores. (COLOMER, 2003, p. 257)

A literatura juvenil legitimada acerta o passo com a pauta progressista do seu tempo, incorporando questões relacionadas à reflexão sobre os papéis de gênero, os novos arranjos familiares, a desigualdade socioeconômica, a exclusão social das chamadas minorias – não com veio instrucional, mas como inevitável matéria de ficção. Quando da emergência desses temas, muitas obras então inovadoras não faziam nada mais que inverter os polos da pedagogia, de modo que ficava clara (aos olhos de hoje) uma tendência a um discurso igualmente didático, mas pelas vias de uma pedagogia libertária. Com o avançar das décadas, cada vez mais se tornou possível o abandono de um viés mais explicitamente engajado para dar lugar a um olhar mais estético sobre a produção destinada ao jovem, que passa a incluir também temas universais e humanos – antes alvo de um protecionismo que ignorava (ou temia) a realidade psíquica do jovem –, como a morte, a solidão, a violência, a sexualidade.

Delbrassine (2006) observa como a liberdade de exploração temática, no âmbito da literatura juvenil, evolui simultaneamente às mentalidades, sendo a emergência da temática homoafetiva, a partir dos anos 2000, um caso exemplar.

Podemos afirmar, diante da exposição acima, que há uma preocupação muito evidente na narrativa contemporânea para jovens com a formação do leitor, seja no âmbito da sua personalidade ou do seu percurso de leitor, o que certamente permite que um olhar pedagógico assedie essa produção de forma constante. A leitura atenta das obras, no entanto, demonstra o contrário: constrangimentos iniciais, advindos da delimitação do destinatário – seletor de temas e formas –, tornam-se desafios criativos que os autores perseguem com muito interesse, gerando soluções originais e nada didáticas. A preocupação com a formação do leitor se constitui, na tessitura do texto, um conjunto de estratégias que pretendem seduzir o leitor ao mesmo tempo em que lhe provoca uma reflexão que o obriga a desautomatizar suas impressões sobre o mundo e sobre a literatura. Por isso, as narrativas de ficção atual, legitimadas criticamente, se disponibilizadas aos jovens, podem ter um papel fundamental no seu itinerário de leitura, pois não subestimam sua inteligência, não desdenham de sua visão de mundo e lhes oferecem textos de qualidade, sem os quais a formação do leitor se torna incompleta.

3. O(s) LEITOR (es) INSCRITO (s) NO TEXTO

Se os adolescentes são certamente os primeiros a serem tocados por esses livros, eles não são os únicos, pois os leitores adultos podem, assim como o autor, reencontrar o adolescente dentro deles para descobrir esses textos. Qualquer que seja a idade daqueles que a escrita vá comover, não é antes de tudo esse encontro que importa?

Josée Lartet-Geffard²⁵

3.1 O impasse do duplo destinatário

O grande nó crítico e teórico da literatura juvenil, como vimos, está no fato de ela ser definida por seu destinatário. Além das implicações trazidas pela comunicação assimétrica entre autor e leitor, há ainda um importante aspecto a ser considerado: o desdobramento desse destinatário almejado em dois – o adulto que lê para selecionar, comprar, vender, criticar, divulgar e o jovem que lê desinteressadamente (ou por indicação de um desses adultos). Isso costuma trazer consequências para a tessitura da obra, pois, almejando passar incólume por tantas instâncias de julgamento, que incluem os pais, os professores, os bibliotecários e a crítica, muitas vezes o autor pode fazer uso de temas e formas que ele considere que sejam o horizonte de expectativa desses adultos intermediários, pasteurizando ou complexificando demais o texto.

É o que afirma Shavit (1986) ao analisar as peculiaridades da produção para crianças, aplicáveis também à produção juvenil. Na tentativa de solucionar o problema da necessidade de apelo a dois públicos distintos, a principal saída intentada pelos escritores é ignorar um desses destinatários. A autora observa que, nas obras não canônicas – ou seja, aquelas não incensadas pelo polo da legitimação –, o leitor adulto é sumariamente ignorado em favor da busca por uma aproximação mais direta com o público jovem (ou o que se considera ser o público jovem) com vias a aumentar a popularidade da obra. Isso se reflete inclusive nas características formais das narrativas, que tendem a apresentar um mundo ficcional que ora opõe radicalmente jovens e adultos, retratando-os como inimigos, ora exclui o adulto totalmente, transformando os adolescentes em personagens autossuficientes e independentes

²⁵ In: *Le roman pour ados: une question d'existence*. Paris: Éditions du Sorbier, 2005, p. 100.

“Si les adolescentes sont sûrement les premiers touchés par ces livres, ils ne sont pas les seuls, les lecteurs adultes pouvant, à l’instar de l’auteur, retrouver l’ado en eux pour découvrir ces textes. Quel que soit l’âge de ceux que l’écriture va émouvoir, n’est-ce pas avant tout cette rencontre qui importe?”

das restrições e regras do mundo do adulto. Quando este parece, é normalmente um vilão a ser derrotado ou uma vítima da zombaria juvenil.

Nas obras canônicas – legitimadas por inúmeros agentes e processos –, segundo a autora, é o público juvenil que tende a ser ignorado. Ou seja: as preferências do destinatário não adulto não são suficientes para atestar sua qualidade. Shavit (1986) chega a afirmar que a criança (o jovem, no nosso caso) é usada como pretexto e não como destinatário real, já que essas obras, apesar do rótulo, estariam preocupadas em apelar essencialmente aos adultos, especialmente aqueles ligados à crítica literária e que podem validar esteticamente as obras²⁶. Só por essas vias é que o escritor poderia obter *status* no subsistema e até almejar reconhecimento no sistema geral, já que:

[S]omente tendo crianças e adultos como público-alvo e fingindo que o foco são as crianças é que pode o escritor possibilitar a aceitação dupla do texto. Adultos estão dispostos a aceitá-lo como um texto para crianças porque eles são capazes de lê-lo, devido ao seu nível de “sofisticação” (“sofisticação” em relação às crianças, é claro). O seu “selo de aprovação”, por outro lado, aparentemente abre caminho para a aceitação do texto pelo sistema infantil (embora as crianças não compreendam o texto em sua totalidade e nem se pretenda que assim seja, de acordo com os critérios dos adultos). Desse modo, o escritor de literatura infantil não só é capaz de superar muitas das limitações que envolvem escrever para crianças, mas também é capaz de assegurar a aceitação do texto que, de outra maneira, poderia ser rejeitado por ambos os sistemas. (SHAVIT, 1986, p. 67 – aspas da autora)²⁷

A crítica da autora israelense, embora possa parecer radical, não é de todo descabida. Ao assumir que a obra deva satisfazer um público composto de adultos que pertencem a uma elite de consumidores do sistema canônico geral, para os quais, desde o Romantismo, a norma da complexidade e sofisticação é prevalente, o escritor para jovens não está livre de usar esse destinatário segundo como desculpa para experimentalismos anódinos que, se podem agradar ao leitorado crítico adulto, tendem a afastar o leitor em formação. A crítica torna-se ainda mais pertinente quando observamos as preferências de leitura dos adolescentes (vide capítulo 4) e constatamos a ausência quase completa das obras juvenis legitimadas por prêmios e por discursos críticos de acompanhamento. Entretanto, generalizações à parte, observamos

²⁶ Poderíamos acrescentar ainda uma terceira via: aquela que ignora o leitor jovem em favor do leitor adulto que seleciona o livro não por critérios estéticos, mas pedagógicos.

²⁷ “Only by addressing the text both to children and to adults and by pretending it is for children can the writer make possible the dual acceptance of the text. Adults are willing to accept it as a text for children because they are able to read it due to its level of “sophistication” (“sophisticated” for the children of course). Their “stamp of approval” on the other hand, apparently opens the way for acceptance of the text by the children’s system (though children do not realize the text in full and are not even supposed to do so, according to adult criteria). In such a way, the writer for children is not only able to overcome many of his limitations in writing for children, but is also able to ensure acceptance of the text that otherwise would have been rejected by both systems.”

também que essa ausência provém muito mais do desconhecimento, por parte dos jovens, da existência dessas obras, do que pela rejeição de algo que não se compreende ou de que não se gosta (vide capítulo 5). É necessário, portanto, compreender as questões envolvendo a circulação específica dessas obras, bem como o papel imprescindível do mediador adulto na viabilização do acesso a elas. Caso contrário, chegamos a uma aporia: se a obra que ignora o adulto tende a se coadunar com as produções mais comerciais e padronizadas, de qualidade literária questionável na maioria dos casos; e a obra que ignora o adolescente tende a dificultar o acesso deste leitor ao texto literário; que posição teórica e crítica tomar?

Como lembra Edmir Perrotti (1983) sobre a produção infantil, tomar o gosto do público como único critério de qualidade é um problema na medida em que o gosto é produzido histórica e socialmente. Observar as condições que criam esse gosto é primordial para que não caiamos nas armadilhas de uma suposta postura antielitista. Como teremos chance de observar no capítulo a seguir, a preferência literária dos jovens é claramente marcada pelo jogo do mercado. Além disso, por trás da defesa de um prazer de ler que está mais próximo do entretenimento que da fruição, subestimam-se as competências leitoras e as visões de mundo plurais dos adolescentes, além do que se desconsidera que o gosto pode se tornar mais exigente e variar com o tempo e o contato com leituras mais desafiadoras.

Essas leituras desafiadoras, que apelam também para o leitor adulto que legitimará a obra, podem sugerir, como supôs Shavit (1986), que o leitor jovem esteja sendo ignorado em nome da consagração estética. Isso pode ser verdade em uma primeira aproximação do fenômeno, se considerarmos que o leitor em formação carece de referências textuais e extratextuais que lhe permitam apreender e fruir as várias possibilidades semânticas inscritas em diferentes níveis de complexidade no texto. Entretanto, não podemos assumir como verdade única o fato de que aos jovens cabe apenas a convenção e o clichê, pois isso significaria subestimar e homogeneizar esses leitores, enxergando-os como massa indiferenciada. Além disso, se a experimentação estivesse presente apenas para a degustação do adulto, ao jovem não seria dada a chance de conhecer modos secundários de ler (KÜGLER, 1978 apud MARTHA, 2005) e se tornar um leitor maduro – ou estético, ou de segundo nível, na nomenclatura de Eco (2003). Para além do envolvimento semântico e da formação da ilusão referencial, de que o leitor participa projetando sua experiência pessoal no texto em um nível primário de aproximação com o material ficcional, o leitor estético se atém também à forma como produtora de efeitos de sentido e é capaz de superar a etapa narcísica de envolvimento com a obra e estabelecer relações com seu tempo e com outros textos, abrindo-se a múltiplas possibilidades de leitura. Em última instância, o leitor estético extrai

prazer da solução formal que viabiliza diversos temas e busca fruição estética no rendimento literário.

Este leitor mais crítico diferencia-se, assim, do leitor semântico, ou de primeiro nível, ainda segundo Eco, ou seja, o leitor que se prende ao enredo e estabelece com o texto uma relação de espelhamento com o real. A leitura semântica é o resultado do processo pelo qual o destinatário, diante da manifestação linear do texto, preenche-a de significado (ECO, 2000). Em suma, a diferença de níveis de leitura se dá nos termos da polarização entre o prazer do “quê” e o prazer do “como”, quer dizer, “entre o prazer do Mundo Possível descrito na história que o texto conta ou o prazer pela estratégia do conto”. (ECO, 1989, p. 101)

O leitor que chega ao segundo nível tem muito a ganhar em relação àquele que permanece no primeiro, pois pode se tornar capaz de perceber como as verdades são construídas discursivamente, de modo que não se deixa enganar pela pretensa naturalização de demais discursos que, diferentemente da ficção literária, não se assumem ficção. É também um leitor capaz de perceber a articulação entre forma e conteúdo, aspecto imprescindível na formação de qualquer leitor competente, literário ou não: escolhas formais/ linguísticas produzem efeito de sentido, e a observância dessa articulação garante uma visada crítica sobre os textos e o mundo e ainda possibilita um alargamento da consciência linguística do indivíduo, permitindo que este circule desenvolto por entre diferentes discursos. Mas não existe o leitor exclusivamente de segundo nível, e isso é importante. O texto é primeiramente concebido para ser lido na sua progressão temporal e a sua dimensão lúdica deve muito à leitura inocente, de primeiro nível. Jouve (2002) faz questão de salientar que certos efeitos de sentido só são perceptíveis se já se sabe o que vai acontecer, isto é, no decorrer da releitura; Iser (1996), por sua vez, destaca a importância da segunda leitura no esclarecimento das condições sob as quais emergiu o sentido estabelecido na primeira leitura.

Para tornar-se um leitor de segundo nível, Eco (2003) adverte, é preciso ser um bom leitor de primeiro nível. Isso significa dizer que atingir o segundo nível é resultado de um processo de construção de competências que se dá, principalmente, por meio da releitura, como afirma Vincent Jouve, em consonância com Eco e Iser:

Se a leitura linear é a mais respeitosa das regras do jogo, não é necessariamente a mais interessante. A sucessão não é a única dimensão da narrativa: o texto não é somente uma “superfície”, mas também um “volume” do qual certas conexões só se percebem na segunda leitura. Daí a pensar que a releitura é a prática mais apropriada à complexidade dos textos literários só falta um passo (...). Desde que uma obra seja minimamente construída, a releitura não é apenas desejável: é necessária. (JOUVE, 2002, p. 29-30 – aspas no original)

Quanto mais interpretações forem geradas a cada nova leitura, mais estará confirmada a complexidade dos níveis de construção do sentido.

As ideias defendidas por Eco, Jouve e Iser sobre a inscrição de diferentes níveis de leitura no texto literário não estão circunscritas à literatura juvenil²⁸, embora nela fiquem mais evidentes. Dependendo das estratégias formais empregadas, nem sempre a possibilidade de dupla leitura convida todos os leitores da mesma forma: ela seleciona e privilegia os leitores estéticos, embora não exclua o leitor ingênuo. As considerações dos críticos nos interessam porque, primeiro, não desprezam a leitura semântica, linear, que é própria das primeiras experiências dos leitores em formação; e segundo, porque enxergam todo ato de leitura como uma transação difícil entre a competência do leitor e o tipo de competência que um dado texto postula, independentemente da faixa etária de quem se propõe a ler.

A convenção e o clichê podem, sim, servir de isca e atrativo ao jovem. Mas a experimentação também desempenha um papel nada desprezível na sua formação leitora. Sendo um público em desenvolvimento no que tange às competências de leitura, à construção da identidade, à formação do gosto e de referências intra e extratextuais, as escolhas formais e linguísticas podem servir como verdadeiros andaimes para a compreensão do texto e do mundo, ao desautomatizar a leitura e exigir do leitor a interrupção do fluxo narrativo para dar lugar à reflexão. Esse processo pode se dar no contato solitário com o texto ou a partir do encontro com um leitor mais competente, que pode ser um leitor especializado, como um professor ou bibliotecário, ou com um colega da mesma idade. Pode não se dar na primeira leitura, nem na segunda; pode também não acontecer, se o jovem não encontrar na escola, na família ou em qualquer outro espaço o incentivo para continuar tentando. Os textos literários podem muita coisa; mas nem sempre podem sozinhos.

Teresa Colomer (2003), ao analisar narrativas juvenis contemporâneas em língua catalã e espanhola, observou a recorrência do apelo a competências mais sofisticadas do leitor que exigiam dele um distanciamento do texto para que participasse de um jogo interpretativo consciente e explícito. A autora parte de uma premissa diferente da de Shavit (que tende a se concentrar no caráter conservador da literatura infantil): o de que o aumento progressivo da diversidade e complexidade narrativas na contemporaneidade poderia corresponder a um alargamento da capacidade interpretativa cada vez maior dos leitores jovens em decorrência

²⁸ Bertrand Daunay(1999) faz um interessante levantamento dos autores que, segundo orientações teóricas diferentes e critérios heterogêneos, repetem a mesma dicotomia entre uma leitura que se poderia chamar ingênuo e outra crítica (Além de Eco e Jouve, Picard, Riffaterre, Stierle, Ricardou, entre outros). O objetivo de seu levantamento, porém, é diverso do nosso.

de sua exposição a diferentes e inovadores meios semióticos que se organizam em torno da não linearidade e da fragmentação. A aceleração das mudanças no campo tecnológico estaria levando a uma presunção diferente acerca do que pode ser compreensível ou adequado ao destinatário e contribuindo para a criação de produtos culturais menos protetores do que anteriormente.

Outra questão muito interessante apontada por Colomer (e também por Delbrassine) quanto à sofisticação das narrativas juvenis contemporâneas é a da utilização, por parte dos autores, de estratégias de compensação que permitam ao leitor jovem participar da construção de sentidos de forma efetiva. Observa-se, na estrutura das narrativas, a escolha de estratégias que facilitam a compreensão do leitor, ajudando-o a negociar o significado e a desenvolver as habilidades de perceber o texto como literário. A interposição do narrador entre o leitor e a história, comentando o narrado (entre inúmeras outras estratégias), seria uma forma de orientar o leitor no preenchimento de vazios. Pode-se, por esse expediente, ajudar o jovem a fazer os resumos de conteúdo necessários para que se assegure a compreensão da trama.

Recorremos a Umberto Eco (2008) mais uma vez para reiterar a hipótese de Colomer (2003). Ele ressalta que, embora o autor preveja um leitor capaz de cooperar para a atualização textual como ele (o autor) pensava e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou, prever o próprio leitor modelo não significa somente “esperar” que este exista, mas também mover o texto de modo a construí-lo. Isso quer dizer que, nas narrativas juvenis de qualidade, que esperam consagração crítica, o esforço do autor é consciente no sentido de não apenas satisfazer esteticamente as instâncias de legitimação, mas também contribuir para a formação de leitores críticos.

3.2 O leitor no centro do debate teórico

Quando Colomer, Hunt, Delbrassine e Shavit usam expressões como “leitor implícito” ou “leitor modelo”, estão assumindo que é possível, por meio da observação da estrutura textual (gênero, vocabulário, registro linguístico, estruturas sintáticas, paratextos, recorte temático), deduzir quais são os pressupostos dos adultos sobre as capacidades interpretativas do leitor mais jovem, seus interesses, sua visão de mundo, suas características psicológicas e sobre os conhecimentos e comportamentos socioculturais que supõem que as crianças e jovens possuem ou que pretendem que aprendam. Eles estão dialogando, portanto, com um conjunto de tendências teóricas relativamente recentes que se interessam pela valorização do receptor da obra literária. Mais intensamente desde a década de 70, diferentes autores e

correntes teóricas têm surgido com propostas de abordagem do texto literário que contrariam as orientações dominantes até então: a da obra como expressão da psicologia do autor; a da obra como reflexo do mundo exterior; e a da obra como objeto autônomo e autossuficiente. É particularmente em reação aos métodos imanentes desta última, em plena voga em fins dos anos 60, e representada pelo Estruturalismo francês e o *New Criticism* norte-americano, que surge um conjunto de abordagens pragmáticas, preocupadas com a relação entre a obra e o público, ou seja, a relação dos signos com seus usuários.

A expansão da pragmática, como lembra Jouve (2002), não é uma particularidade do campo literário, mas de todo o campo da linguagem, que passa a ressaltar a importância da interação na construção dos sentidos de qualquer discurso. O destinatário, diferentemente do que se concebia até então, não é passivo diante da mensagem; ele colabora na elaboração de seu sentido na medida em que precisa projetar no texto seu repertório linguístico, textual, de mundo. A mensagem do emissor ao receptor não pode ser unilateral porque a compreensão depende de cada receptor em particular e do contexto no qual está inserido.

No campo dos estudos literários, são várias as correntes teóricas preocupadas com o papel do leitor na constituição do fenômeno literário, mas cada uma delas se atém a um aspecto diferente do processo de recepção da obra. Entre elas, destacamos as seguintes: a *Sociologia da Leitura*, encampada principalmente pela Escola de Bordéus, na França, preocupa-se em registrar os usos que a sociedade faz dos textos. Portanto, entende a literatura como sistema complexo de produção, circulação e recepção e contesta a visão de que a literatura é uma entidade autônoma e indiferente aos fenômenos sociais. Segundo um de seus principais representantes, Robert Escarpit (1958), essa corrente não busca sistematizar critérios de valor, mas sim uma melhor compreensão de certos fenômenos sociais que condicionam o fato literário sem necessariamente se preocupar com questões estéticas. O foco de sua investigação está nos mecanismos de distribuição e circulação dos livros, na interferência do mercado na produção e na recepção, na relação entre consumo e classe socioeconômica, nos fatores sociais que interferem no gosto e assim por diante. Parte da ótica da investigação empírica, não se preocupando com a interpretação dos textos nem com a emissão de juízos de valor. Embora tenda a se tornar excessivamente quantitativa e descritiva, pode contribuir para esclarecer questões importantes concernentes a práticas sociais de leitura.

Mais recentemente, as contribuições da *História do livro, da edição e da leitura*, capitaneadas principalmente por Roger Chartier (1996; 1998), têm sido muito valorizadas nas tentativas de compreensão dos fenômenos sociais ligados à leitura a partir de uma perspectiva menos rígida e determinista quanto aos aspectos quantitativos e descritivos da análise

sociológica. A concepção de leitura da qual parte guarda semelhanças com todo o espectro de abordagens pragmáticas do texto, além de incluir nas análises os aspectos materiais do livro como formas de significação:

Pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido, não somente pelo autor que indica a justa compreensão de seu texto, mas também, pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja com um objetivo explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo. (CHARTIER, 1996, p. 78)

Já a vertente da *Semiótica da interpretação*, cujo principal representante é Umberto Eco (2000; 2008), busca examinar como o texto programa sua recepção e o que deveria fazer o leitor modelo presumido pela obra para corresponder da melhor maneira às solicitações das estruturas textuais. A leitura é, pois, uma atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina e para a qual acabará confluindo.

A *Escola de Constança*, por sua vez, pode ser dividida em duas orientações diferentes mas complementares, a *Estética da Recepção*, cujo principal representante é Hans Robert Jauss, e a *Teoria do Efeito*, desenvolvida por Wolfgang Iser. Em linhas gerais, ambas se contrapõem à ideia da obra fechada em si mesma, cujo sentido se deve unicamente à sua organização interna, o que geraria uma leitura correta e unívoca do texto literário, afastando a maioria dos leitores de sua fruição.

A contribuição da Escola de Constança caminha no sentido de tentar encontrar o equilíbrio entre os dois extremos, texto e contexto. O primeiro era objeto da crítica imanentista em voga na década de 60, do qual é representativa a vertente francesa do Estruturalismo (especialmente o grupo *Tel Quel*); o segundo invertia essa equação para insistir no condicionamento social das obras e se ater ao contexto sócio-histórico em detrimento do texto:

O meu programa para superar a distância entre literatura e história, entre conhecimento histórico e estético, aproveita-se dos resultados finais de ambas as escolas (o formalismo e o marxismo). Os seus métodos veem o *fato literário* dentro de um círculo fechado de estética da produção e da representação. Prescindem de uma dimensão da literatura, fundamental, dados o seu caráter estético e a sua função social: a dimensão da sua recepção e os efeitos que ela ocasiona. (JAUSS, 1979, p. 11 – itálico no original)

Os dois polos não são sumariamente descartados, mas revistos sob uma nova luz. Por um lado, a contribuição marxista alimenta as ideias da *Estética da Recepção*, preocupada com a dimensão histórica da resposta coletiva dos leitores a determinada obra; por outro lado, a contribuição formalista fomenta os princípios da *Teoria do Efeito*, que se atém à resposta produzida pela obra em determinado leitor individual. Algumas vezes as noções de recepção e efeito se confundem, mas, via de regra, o primeiro caso se interessa pelo impacto da obra no indivíduo ou, mais comumente, na sociedade, em determinados momentos históricos, enquanto que o segundo prevê no texto uma estrutura de apelo que ajuda a construir determinado efeito que será (ou não) experimentado pelo leitor real:

[...] para a análise da experiência do leitor ou da “sociedade de leitores” de um tipo histórico determinado, necessita-se diferenciar, colocar e estabelecer a comunicação entre os dois lados da relação texto e leitor. Ou seja, entre o *efeito*, como o momento condicionado pelo texto, e a *recepção* como o momento condicionado pelo destinatário, para a concretização do sentido como duplo horizonte – o interno ao literário, implicado pela obra, e o mundivivencial (*lebennsweltlich*), trazido pelo leitor de uma determinada sociedade. (JAUSS, 1979, p. 49-50 – grifos no original)

Isso quer dizer que a recepção é concebida como uma concretização pertinente da obra; diz respeito ao modo como o leitor, enquanto entidade individual ou coletiva, reage a um texto, seja no nível cognitivo ou afetivo. Iser também nos presta um esclarecimento importante sobre a questão:

A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão do texto. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a “prefiguração da recepção”, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto. Desse modo, o efeito e a recepção formam os princípios centrais da estética da recepção, que, em face de suas diversas metas orientadoras, operam com métodos histórico-sociológicos (recepção) ou teórico-textuais (efeito). A estética da recepção alcança, portanto, a sua mais plena dimensão quando essas duas metas diversas se interligam. (ISER, 1996a, p. 7 – aspas do autor)

Além da questão do leitor propriamente dito, a perspectiva teórica de Iser é também uma via profícua para a compreensão da ficção como cerne do fenômeno literário, ao aliar os atos de fingir à capacidade operadora do imaginário, ao mesmo tempo em que foge à dicotomia verdadeiro/falso. É interessante a esse respeito observar como Jorge Miguel Marinho e Gustavo Bernardo – este de forma explícita em seus textos ensaísticos – dialogam em suas obras com esta perspectiva teórica, o que contribui para referendar nossa escolha.

A teoria de Wolfgang Iser (1983, 1996, 1999) traz uma contribuição importante para o estudo da ficção sob esse aspecto triádico: o real e o ficcional em literatura são vistos não como categorias opostas, mas complementares, em cuja dinâmica de intersecção atua o imaginário. De acordo com o autor, o que caracteriza a literatura é o fato de ela falar do que não existe *como se* existisse, utilizando para tal três “atos de fingir”: a seleção – espécie de “recorte” da realidade extraliterária ou de outros textos –, a combinação – a qual ordenará os elementos selecionados de acordo com as intenções criativas do produtor, diferentemente de como estão dispostos no mundo empírico –, e o autodesnudamento – mecanismo através do qual a literatura se dá a conhecer como tal e, por meio do *como se*, “transforma o mundo resultante da seleção e da combinação em pura possibilidade” (ISER, 1999, p.74). Através dos atos de fingir, a obra literária excede o mundo real que incorpora: a ficção não é a negação do real, mas sua transcrição.

Uma das críticas recebidas pela Teoria do Efeito, como arrolam Costa Lima (1979) e Compagnon (2006), diz respeito ao fato de esta corrente ter caído em contradição ao se aproximar de uma análise imanentista do texto, da qual, em princípio, discordava. A presença do autor ainda se faria sentir de forma evidente na tentativa de deslindar a estrutura de apelo das obras. De fato, esta crítica não é impertinente. A dívida de Iser para com o conceito de autor implícito (*implied author*) de Wayne C. Booth (1983) é evidente em seu *The implied reader* (1978), no qual cita o autor norte-americano. O autor implícito teria justamente a função de guiar diretamente a interpretação do leitor, interferindo, por exemplo, na sua percepção sobre os personagens. O autor implícito não é sinônimo de narrador, nem de autor empírico; é uma presença seletora que tem sido nomeada ao longo do tempo como estilo, tom ou técnica. O autor implícito é uma estratégia textual; é a própria estrutura de apelo cunhada por Iser e que pretende gerar no leitor determinado efeito.

Apesar de a crítica ao imanentismo em Iser ter conotação negativa, é justamente a atenção vigilante que se dá à estrutura textual na teoria iseriana que, a nosso ver, a torna tão útil aos nossos propósitos, já que a qualidade literária, segundo nosso ponto de vista, passa pela maneira como forma e conteúdo se entrelaçam de maneira inaudita no texto literário. Ademais, temos demonstrado nossa preocupação em que a teoria e a crítica em literatura juvenil sirvam de subsídio para a formação de leitores. Assim sendo, a Teoria do Efeito se mostra útil também por esse viés, já que preconiza um leitor ativo, capaz de contribuir para a interpretação do texto literário com suas próprias vivências e repertórios. Se nos ativermos à ótica da educação literária, os preceitos iserianos permitem que pensemos em um processo de formação leitora menos monológico e autoritário, pois instiga a que o leitor se coloque como

partícipe na construção de sentidos. Além disso, ao postular uma liberdade vigiada do leitor, ou seja, ao conferir-lhe uma mobilidade interpretativa que deve encontrar respaldo em complexos de controle do texto, a Teoria do Efeito nos ajuda a pensar em formas mais efetivas de ajudar os alunos a desenvolverem suas competências de leitura, na medida em que preconiza que as interpretações sejam validadas pelo próprio texto. Concordamos com Todorov (2009) quando afirma que o sentido da obra não se resume ao juízo puramente subjetivo do aluno, mas diz respeito a um trabalho de conhecimento, para o qual, acrescentemos, pode contribuir o arcabouço teórico da Teoria do Efeito – desde que, como também adverte Todorov, esse instrumental teórico se torne invisível ao aluno, porém operacional para o trabalho do professor.

Outro aspecto que nos interessa na Estética da Recepção é o fato de Jauss negar que a comunicação seja própria só da cultura de massa a serviço da classe dominante – posição de Adorno, com quem polemiza – e afirmar que a experiência proporcionada pela arte não pode ser privilégio de especialistas (JAUSS apud COSTA LIMA, 1979). Nesse sentido, a Escola de Constança faz uma aposta no papel transformador da literatura, o que revela sua afinidade com o campo da educação, como observa Zilberman:

Porque ela [a literatura] produz efeitos, Jauss pode atribuir-lhe índole formadora. Quando age sobre o leitor, convida-o a participar de um horizonte que, pela simples razão de provir de um outro, difere do seu. [...] Eis por que Jauss sublinha seguidamente a natureza emancipatória da arte literária: ela, de algum modo, arranca o indivíduo de sua solidão e amplia suas perspectivas, este alargamento do horizonte dando-lhe a dimensão primeira do que pode vir a ser. (ZILBERMAN, 1989, p. 110)

É a natureza comunicativa da arte, que não a vê como mera reprodução ou reflexo de eventos sociais, que permite que esta possa desempenhar um papel ativo no indivíduo, ao envolvê-lo intelectual e afetivamente. É a crença na “utopia libertadora” (ZILBERMAN, 1989) presente na educação, e partilhada pela Escola de Constança, que une os propósitos críticos e didáticos deste trabalho.

3.3 O ato da leitura

Para a Teoria do Efeito, a análise do processo de leitura coincide com a descrição do efeito potencial da obra, já que o efeito só pode ser produzido durante a leitura. É durante a leitura que acontece a formação dos sentidos; estes não estão dados previamente e não existem independentemente da atividade cognitiva e afetiva do leitor. Não é possível extrair da obra sua significação, pois esta se constrói durante a interação entre texto e leitor. Aliás,

segundo a perspectiva iseriana, o sentido não é objeto apreensível, mas efeito a ser experimentado. O texto é o resultado de um processo que inclui a reação do autor ao mundo e a experiência do leitor. Portanto, o efeito estético deve ser analisado na relação dialética entre texto (o polo artístico, criação do autor) e leitor (o polo estético, a concretização realizada na leitura). A obra não se identifica com nenhum dos dois polos, caso contrário estaria reduzida à mera técnica ou à mera psicologia. Ela tem um caráter forçosamente virtual e só passa a existir a partir da ação de uma consciência receptora: a recepção da mensagem, pois, corresponde ao sentido da obra.

O texto literário é concebido, dessa forma, sob a premissa da comunicação. A leitura é um processo comunicativo que pode ser descrito na medida em que a estrutura de efeito do texto está nele inscrito. Isso não significa garantir uma concretização única ou correta; o potencial de sentido nunca pode ser completamente elucidado porque depende das competências e referências do leitor real, assim como das projeções de sua subjetividade. Cada leitor empírico reage pessoalmente aos percursos de leitura propostos, de acordo com inúmeras variáveis: sociais, cognitivas, psicológicas, afetivas. A liberdade do leitor na construção dos sentidos não é, porém, irrestrita. Ela depende das marcas linguísticas e formais que organizam o texto e orientam o leitor no ato da leitura. Em outras palavras, “o *texto instrui* e o *leitor constrói*.” (COMPAGNON, 2006, p. 150 – itálico no original). É possível identificar, pois, na estrutura de apelo do texto, suas condições de atualização. As obras sempre antecipam a presença do seu receptor – algumas de forma mais deliberada que outras, como é o caso da literatura juvenil.

Esse leitor postulado que se deduz do texto deve orientar o público no processo de leitura, mas se funda na estrutura, e não no testemunho do leitor real. Autor e leitor são, neste caso, posições textuais marcadas. O leitor implícito de Iser materializa o conjunto de preorientações (ou “condições de êxito”, no caso do leitor modelo de Eco) que um texto ficcional oferece e que devem ser satisfeitas, como condições de recepção, aos leitores possíveis. A função central desse constructo teórico é proporcionar um quadro de referências para a diversidade de atualizações históricas e individuais do texto; por meio dele, torna-se possível descrever as estruturas gerais dos efeitos inscritos nos textos ficcionais. A recepção é, pois, programada pelo texto, mas concretizada pelo leitor empírico. A este é oferecido um feixe de possíveis decisões a serem tomadas no decorrer da leitura que não só influenciarão na construção de um objeto coerente como estimularão determinadas reações emotivas. Nas palavras de Iser, o leitor põe o texto em movimento, ao mesmo tempo em que se coloca também em movimento – quer dizer, o leitor age sobre o texto, mas também é afetado por ele.

É a indeterminação da obra – uma produção esquemática intencional, formada por elementos potenciais a serem atualizados e espaços em branco a serem preenchidos – que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor. Este é livre para movimentar-se pelo texto, mas sua liberdade não é arbitrária. O texto contém instruções para a produção de seu sentido, verdadeiros complexos de controle que evitam que o autoritarismo do leitor se sobreponha ao projeto de dizer do texto, sob pena de comprometer o caráter comunicativo da leitura. O texto literário certamente permite muitas leituras, mas não autoriza todas elas²⁹. Nem toda leitura é legítima e os meios de validação passam pelos complexos de controle articulados na estrutura, pelos códigos e convenções sociais partilhados e pelas formas materiais do livro. Da estrutura dá conta a Teoria do Efeito; com os códigos e convenções sociais se preocupam a Estética da Recepção e a Sociologia da leitura; das formas materiais do livro tem se ocupado principalmente a História do livro, da leitura e da edição, embora vertentes mais estruturalistas, como a de Gérard Genette, já tenham começado a pensar por essas vias. Nossa orientação é a da Teoria do Efeito, de cunho mais imanentista, mas não refratária aos aspectos sociais e paratextuais. A citação abaixo, de Roger Chartier, ilustra a interpenetrabilidade das abordagens teóricas:

Com efeito, todo autor, todo escrito impõe uma ordem, uma postura, uma atitude de leitura. Que seja explicitamente afirmada pelo escritor ou produzida mecanicamente pela maquinaria do texto, inscrita na letra da obra como também nos dispositivos de sua impressão, o protocolo da leitura define quais devem ser a interpretação correta, e o uso adequado do texto, ao mesmo tempo que esboça seu leitor ideal. Deste último, autores e editores têm sempre uma clara representação: são as competências que supõem nele que guiam seu trabalho de escrita e de edição; são os pensamentos e as condutas que desejam nele que fundam seus esforços e efeitos de persuasão. É possível, portanto, interrogando de novo os textos e os livros, revelar as leituras que pretendiam produzir, ou aquelas tidas como aptas para decifrar o material que davam a ler. (CHARTIER, 1996, p. 20-21)

Sendo assim, o breve inventário abaixo pretende dar uma ideia geral dos principais pontos de ancoragem inscritos na estrutura de uma obra e que serão levados em consideração na análise do *corpus* literário. Desta forma, pretendemos nos dotar de um instrumental teórico funcional ao nosso propósito de investigar os leitores inscritos nas narrativas de ficção juvenil contemporâneas, deduzindo daí as competências de leitura pressupostas, bem como “os pensamentos e as condutas” que “fundam os esforços e efeitos de persuasão”. Pode parecer a

²⁹ Ver a respeito a distinção que Vincent Jouve (2013) faz entre a “subjetividade necessária” (gerada pela incompletude estrutural da obra) e a “subjetividade acidental” (não prevista pelo texto e com ele conflitante, embora também exerça papel importante na recepção).

princípio que os complexos de controle expulsam o leitor do texto, mas é o contrário: eles exigem sua entrada e participação. (COSTA LIMA, 1979)

a) O repertório

Por repertório, Iser (1996) compreende o conjunto de convenções que, no texto, encerra algo previamente familiar: as normas sociais e históricas, o contexto sociocultural de que o texto emergiu – ou seja, a realidade extratextual: “Mas a incorporação de normas extratextuais não significa que elas tenham sido copiadas, mas sim que, através de sua reiteração (no texto), algo lhes sucede, pelo que surge ao mesmo tempo uma condição essencial para a comunicação”. (ISER, 1996a, p. 130) As convenções formam o pano de fundo sobre o qual se erige o novo uso e o grau de definição do repertório é um pressuposto elementar para que o texto e o leitor tenham algo em comum; mas a comunicação só vem a se realizar se os elementos comuns não coincidem completamente, o que acontece quando as convenções se separaram de seu contexto original e assumem outras relações no interior do texto, sendo apresentadas, pois, sob uma perspectiva diferente daquela em que normalmente aparecem no mundo social:

Embora o romance lide com normas sociais e históricas, isso não significa que ele simplesmente reproduz valores contemporâneos. O mero fato de que nem todas as normas possam ser incluídas no romance mostra que deve ter havido um processo de seleção e este, por sua vez, é provável que esteja menos de acordo com os valores contemporâneos que em oposição a eles. Normas são reguladores sociais e, quando são transpostas para o romance, são automaticamente privadas de sua natureza pragmática. Elas são alocadas em um novo contexto que modifica sua função na medida em que não mais atuam como reguladores sociais, mas como o assunto de uma discussão que, muito frequentemente, culmina em um questionamento em vez de em uma confirmação de sua validade. (ISER, 1978, p. 11-12)³⁰

São essas normas as responsáveis pela coerência externa do texto, já que a leitura não pode se opor a dados objetivos como os históricos ou biográficos – mas também são essenciais para a coerência interna, a partir do momento em que são recombinadas na estrutura textual.

³⁰ “Though the novel deals with social and historical norms, this does not mean that it simply reproduces contemporary values. The mere fact that not all norms can possibly be included in the novel shows that there must have been a process of selection, and this in turn is liable to be less in accordance with contemporary values than in opposition to them. Norms are social regulations, and when they are transposed into the novel they are automatically deprived of their pragmatic nature. They are set in a new context which changes their function, insofar as they no longer act as social regulations but as the subject of a discussion which, more often than not, ends in a questioning rather than a confirmation of their validity.”

O que Iser chama de repertório Jauss entende por “horizonte de expectativas”, sendo que aí também estariam incluídas as normas estéticas, como aquelas que enformam o gênero a que pertence a obra e a experiência literária (forma e temas) herdada de obras anteriores – o que poderíamos chamar de tradição. O gênero aponta para convenções tácitas, temáticas e formais, que orientam a expectativa do público; já a tradição aloca a obra em determinada instituição literária e também serve de guia ao leitor: a opacidade estrutural dominante no Alto Modernismo, por exemplo, localiza essa produção em uma escala valorativa que informa ao leitor que vale a pena o investimento na compreensão. O código literário, assim, que inclui ainda o repertório intertextual do autor e do leitor, informa a maneira como deve abordar o texto e assegurar sua compreensão.

Dessa forma, na perspectiva de Iser, o repertório é um misto de códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas que servem de lastro para a construção do objeto artístico; na perspectiva de Jauss, o horizonte de expectativas é formado pelas normas sociais, culturais e históricas trazidas pelo leitor como bagagem necessária à construção do objeto estético. Os dois polos, artístico e estético, se encontram no ato comunicativo da leitura.

b) As estratégias textuais

Segundo Iser (1996), o material selecionado do repertório necessita de uma organização produzida pelas estratégias textuais. Estas são as condições de combinação do texto ficcional e organizam tanto o material do texto, quanto suas condições comunicativas. Os elementos contidos no texto pela seleção devem ser mostrados em combinação precisa, já que as relações internas do texto, pelas quais se esboça o objeto estético, serão atualizadas no ato da leitura. Por isso, não podem se confundir nem com a representação, nem com os efeitos do texto, pois nelas o arranjo do repertório imanente coincide com a iniciação dos atos de compreensão do leitor. As estratégias regulam no texto a organização dos elementos do repertório e asseguram as condições de recepção. Quando elas são dispensadas, por exemplo, em um resumo de conteúdo, fica clara sua importância para a existência do texto enquanto tal. A estrutura também significa.

As estratégias podem ser descobertas pelas técnicas empregadas em cada texto, ou seja, pelas escolhas do autor implícito. Iser não discrimina ou detalha que técnicas seriam estas, apenas se atém à estrutura da perspectividade de que falaremos em seguida. Outros autores, porém, o fizeram, ainda que não de forma exaustiva. Eco (2008), por exemplo, fala da cadeia de artifícios de expressão que aparece na superfície linguística de um texto e da qual fariam parte, por exemplo, a escolha dos itens lexicais, a opção por determinado registro

linguístico e o grau de complexidade sintática. Jouve (2002), por sua vez, destaca como um ponto de ancoragem importante na superfície textual a noção de isotopia, ou seja, as continuidades semânticas que tornam o texto lido um conjunto coerente. Salienta ainda que todo texto se inscreve numa linguagem, numa poética e num estilo que são para o leitor sinais em seu trabalho de deciframento. No caso da narrativa de ficção, as escolhas do autor implícito também devem contemplar aspectos como a estruturação da mediação narrativa e do ponto de vista, a ordenação e encadeamento dos eventos narrados (ou seja, a sequenciação lógica das ações esparsas, que, em uma narrativa, são ligados por relações de complementaridade ou consequência), a construção dos personagens e assim por diante – aspectos estes que podem inclusive ser determinados pelo gênero. Portanto, na superfície textual, código linguístico e código estético são manipulados de modo a permitir que o código social e histórico ganhe forma e se torne acessível ao leitor.

b) A perspectivização e a estrutura de tema e horizonte

A Teoria do Efeito é essencialmente uma teoria da ficção narrativa. Iser (1996) entende que a organização interna do texto é um sistema de perspectividade que melhor se evidencia no texto narrativo. Segundo o autor, são quatro as perspectivas por meio das quais os elementos externos são selecionados para compor as estratégias textuais: a do narrador (que pode se dividir entre a perspectiva do autor implícito e a do autor enquanto narrador), a dos diferentes personagens (que se divide nos polos do herói e dos personagens secundários), a da ação ou enredo e a da ficção marcada do leitor (ou seja, a imagem do leitor em que o autor pensava quando escrevia, que também pode se dividir entre a posição explicitada e a ele atribuída e a atitude implícita que ele deve tomar em relação a essa posição).

No texto, essas perspectivas não são separadas entre si, muito menos se atualizam na leitura paralelamente. Os comentários do narrador, o discurso indireto livre dos personagens, o desenvolvimento da ação e as posições marcadas do leitor se entrelaçam no texto e oferecem uma constelação de visões diferenciadas que não se identificam, individual e exclusivamente, com o sentido do texto. Ao contrário: elas marcam diferentes centros de orientação que devem ser relacionados pelo leitor. O ponto de vista deste torna-se então móvel e advém daí uma rede de possibilidades de relacionamento que possibilita a observação recíproca entre as perspectivas apresentadas:

Desse modo, o ponto de vista em movimento pode desenvolver uma rede de relações, a qual, nos momentos articulados da leitura, mantém potencialmente aberto e disponível todo o texto. Essa rede relacional nunca poderá ser de todo realizada,

mas ela oferece a base para as decisões seletivas a serem tomadas durante o processo de leitura. (ISER, 1996b, p. 27)

É o ponto de vista nômade que designa a maneira como o leitor está presente no texto, pois o desdobra em estruturas interativas. Diante das discordâncias de perspectivas e da tensão gerada, já que as posições contrastantes não podem ser mantidas simultaneamente pelo leitor, este é incitado a tomar decisões o tempo todo, decisões estas também cambiantes, que o mantêm em permanente estado de alerta e movimento.

A perspectividade interna possui uma determinada estrutura pela qual a combinação é regulada, que é a estrutura de **tema e horizonte**. Como o leitor não é capaz de abarcar todas as perspectivas ao mesmo tempo, durante a leitura ele toca nos diversos fragmentos de ponto de vistas disponíveis a cada vez, mas, ao se fixar em um determinado momento, converte-o em tema, ou seja, em objeto de atenção imediata. Esse tema, no entanto, se opõe ao horizonte dos outros segmentos que antes retinham sua atenção. Isso quer dizer que o horizonte compreende o que ficou retido na memória e em relação ao qual o tema pode ser projetado. Em consequência, o ponto de vista do leitor sempre oscila, de modo que os segmentos de cada perspectiva se alternam constantemente entre tema e horizonte. Tal oscilação revela o que era oculto nas posições verbalmente manifestadas; assim, a posição de horizonte de segmento que perdera sua relevância de tema no momento da leitura afeta retroativamente o tema do ponto de vista do leitor, revestindo-o de determinadas atitudes seletivas.

d) Os pontos de indeterminação

Uma estratégia básica de processamento cognitivo do texto é a inferência e, assim como o levantamento de expectativas (previsto na estrutura de tema e horizonte), podemos localizar na estrutura textual os pontos de indeterminação que convidam o leitor a serem preenchidos. Para Iser, estes compreendem os **vazios** e as **negações**.

Os vazios podem ser vistos de maneira mais óbvia na impossibilidade discursiva de se exaurir a descrição do espaço ou dos personagens, por exemplo. Jouve (2002) aponta como essenciais quatro esferas as quais o leitor é levado a completar o texto: a verossimilhança, tanto interna quanto externa; a sequência de ações, sempre representada por saltos e lapsos temporais; a lógica simbólica, que implica deslocamentos metafóricos e metonímicos e exige mais das competências leitoras do receptor; e a significação geral da obra, atrelada de alguma forma à dimensão anterior.

Iser, por sua vez, concebe os vazios como os pontos de indeterminação resultantes, a princípio, da operação de seleção do repertório, já que o recorte de elementos da realidade

extraliterária pressupõe a ocultação do que não foi selecionado, que permanece em estado de latência. Deslocando o lugar original da referência de seu contexto, os espaços vazios resultantes obrigam o leitor a se desfazer de parte de suas expectativas habituais, pois as normas do repertório não se organizam no texto literário em sequências previsíveis. As normas e valores extratextuais que o texto traz consigo têm sua validade transcodificada nesse processo, fazendo emergirem as negações. À medida que o texto seleciona possibilidades e tematiza sua escolha em seu repertório, ele virtualiza ou nega as possibilidades dominantes, aquelas que os respectivos sistemas de sentido realizaram. Enquanto as normas estão fixadas socialmente, dificilmente as percebemos enquanto tais, pois são absorvidas pela regulação social que elas mesmas produzem. Mas quando são inseridas em novo contexto, forçam o leitor a desautomatizar o olhar sobre elas e abre a possibilidade de que se as perceba como as convenções que são. Neste ponto, o papel do leitor começa a tornar-se mais concreto, pois a negação de determinados elementos do repertório estimula-o a formular algo que o texto delineia mas encobre.

Os vazios também são oriundos do sistema de perspectivação narrativa e podem ser observados na falta de sinalização clara no texto para as mudanças de ponto de vista, cabendo ao leitor apreendê-las. São esses vazios que estimulam o câmbio entre tema e horizonte, pois os “espaços em branco” marcam as conexões não formuladas entre os segmentos textuais. Isso significa dizer que os vazios têm uma função de conectabilidade, ainda que esta deva ser reconstituída pelo leitor: “O lugar vazio imprime dinâmica à estrutura por marcar determinadas lacunas que apenas podem ser fechadas pela estruturação levada a cabo pelo leitor.” (ISER, 1996b, p. 157-158) Curiosamente, o que a princípio parece interromper as possibilidades de conexão dos segmentos textuais, torna-se um princípio básico de busca de coerência que só se completará na imaginação do leitor. O que não é dito no texto é constitutivo para o que ele efetivamente diz.

Os pontos de indeterminação tornam-se, assim, mais um critério de validação estética. Quando os vazios são diminuídos e controlados para que sejam preenchidos de forma previsível e as negações são reduzidas para se confirmar o repertório do leitor – como acontece na literatura didática ou se consumo –, exige-se menos da atividade do leitor. As estratégias são sintonizadas com as expectativas e hábitos do público e liberam pouco espaço para a participação do leitor de forma que nesse tipo de texto pode-se com frequência separar inequivocamente forma e conteúdo, já que este está previamente decidido.

Os pontos de indeterminação são formas de um vazio constitutivo através do qual se estabelecem as relações de interação, assimétricas por natureza. O equilíbrio só pode ser

alcançado pelo preenchimento do vazio por meio do imaginário. O processo de comunicação se realiza através da dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala.

e) Os paratextos

Os paratextos enquanto elementos de regulação da leitura não foram previstos por Iser, mas Jouve os menciona e os inclui do rol de pontos de ancoragem, já que, à semelhança de todos os outros aspectos levantados pelo autor alemão, também eles orientam as expectativas do público e fornecem instruções de leitura.

Nesse caso, é a História do livro, da edição e da leitura que traz uma contribuição importante para os estudos da recepção, ampliando as possibilidades de análise ao considerar também como significantes a inscrição material do livro: “Reconhecer como um trabalho tipográfico inscreve no impresso a leitura que o editor-livreiro supõe para o seu público é, de fato, reencontrar a inspiração da estética da recepção, mas deslocando e aumentando seu objeto” (CHARTIER, 1996, p. 98).

Perspectivas mais imanentistas de abordagem do texto literário também têm se aberto para essa nova contribuição. Hoje, tem-se consciência de que todas as escolhas formais e materiais que são feitas em função de determinada intenção editorial, em colaboração ou não com a intenção autoral, contribuem para a teia de sentidos que se forma em torno do texto literário propriamente dito. Entende-se que todo e qualquer paratexto – ou seja, segundo Gérard Genette (2009), tudo aquilo por meio do qual um texto se torna livro e se propõe como tal ao público leitor: título, quarta capa, ilustração, índice e até mesmo o tamanho e o tipo de papel, enfim – antecipa de inúmeras maneiras o conteúdo do texto literário, de forma que não é desprezível o papel que desempenha na construção de sentidos:

[Um] texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar parte dele, mas que em todo o caso o cercam e o prolongam, para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: *para torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. (GENETTE, 2009, p. 9 – itálicos e aspas original)

Para além do apelo de consumo, é necessário perceber que as formas materiais de inscrição e transmissão do texto também significam. Genette (2009) chama a atenção ainda para o fato de que essa zona fronteira entre o dentro e o fora, que é o paratexto, configura-se como um espaço de transação, de negociação de sentidos: um lugar privilegiado de uma

pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público. Roger Chartier (2002) compartilha desta visão sobre a mediação editorial:

Contra a abstração dos textos, é preciso lembrar que as formas que permitem sua leitura, sua audição ou sua visão participam profundamente da construção de seus significados. “O “mesmo” texto, fixado em letras, não é o “mesmo” caso mudem os dispositivos de sua escrita e de sua comunicação.” (CHARTIER, 2002, p. 61-62 – aspas no original).

O autor sublinha que os textos não existem fora dos suportes materiais de que são veículos. Por isso, os diferentes atores envolvidos com a publicação dão sentidos aos textos que transmitem, imprimem e leem e, evidentemente, as escolhas formais/ materiais que são feitas quando da publicação são recursos que acabam por controlar a recepção, pois estas escolhas são índices que refletem cabalmente intenções comunicativas não só do autor como da editora. O *design* é usado como maneira de guiar o leitor segundo intenções preconcebidas, o que torna o editor³¹ um mediador de leitura (e formador de leitores também), pois os recursos empregados fornecem instruções sobre como ler e oferece a cada leitor a possibilidade de entrar no texto ou retroceder. O trabalho dos editores, portanto, é realizado em função de determinadas concepções de público e de literatura que se materializam por meio de variadas marcas paratextuais que são verdadeiras instruções de leitura:

A seleção supõe que o editor (ou seus subordinados) represente um público possível e modele, da massa de escritos que lhe são submetidos, aqueles que melhor convêm ao consumo desse público. Essa representação tem um caráter dubio e contraditório: ela compreende por um lado um julgamento sobre o que deseja o público possível, sobre o que ele comprará; por outro, parte de um julgamento de valor sobre qual *deve ser* o gosto do público, tendo em vista o sistema estético-moral do grupo humano no interior do qual se desenvolve a operação. (ESCARPIT, 1958, p. 64 – itálico no original)³²

Os editores partem de pressupostos claros (do ponto de vista do mercado) sobre o que sejam, no nosso caso, os gostos e desejos do jovem leitor. Ao mesmo tempo, porém, agem sobre os hábitos desse público, criando desejos e necessidades. As obras juvenis traem muito facilmente as intenções editoriais em seus paratextos e podem ser reveladoras da imagem que

³¹ Lembramos que, quando se fala em editor, fala-se na verdade de uma entidade que congrega um amalgamado de relações entre diferentes agentes que contribuem para a decisão de publicar ou não uma obra e, num segundo momento, uma vez aprovada a publicação, decidem que marcas de circulação e difusão lhe atribuir. (BOURDIEU, 1999).

³² “La sélection suppose que l’éditeur (ou son délégué) se représente un public possible et taille dans l’amas des écrits qui lui sont soumis ce qui convient le mieux à la consommation de ce public. Cette représentation a un caractère double et contradictoire: elle comporte d’une part un jugement de fait sur ce que désire le public possible, sur ce qu’il achètera, d’autre part un jugement de valeur sur ce que *doit être* le goût du public étant donné le système esthétique-moral du groupe humain à l’intérieur duquel se déroule l’opération”.

se faz da juventude, seja em sua feição estereotipada ou não. O mercado editorial cria, pois, significados e institui atos de valoração das obras. Aspectos paratextuais como diagramação, formato, ilustração, fonte, cores, tamanho, tipo de papel, tudo significa e posiciona o livro em determinada escala de valores no mercado de bens materiais e simbólicos.

O projeto gráfico é sempre uma proposta particular de uma intenção de leitura, ainda que nem sempre visível, a guiar nossa recepção, como lembra Odilon Moraes (2008). Daí a importância de se observar, para além do texto literário, as marcas paratextuais de intencionalidade. Entre os principais complexos de controle paratextuais que devem ser observados estão a capa, o título e as ilustrações, entre outros, como a epígrafe, as orelhas e quarta capa (considerando que fonte, cor, tamanho e disposição dos elementos na página são elementos intrínsecos a esses “espaços paratextuais”).

Os ilustradores/designers são vistos cada vez mais como coautores da narrativa, pois reproduzem o não dito do texto verbal por meio de recursos não verbais, exercendo um trabalho de natureza colaborativa entre texto verbal e imagem. Ou seja: também no campo da ilustração e do design a perspectiva comunicativa, interacional, é privilegiada. O repertório, as estratégias textuais, os pontos de indeterminação e os paratextos estruturam previamente o potencial do texto, mas cabe ao leitor atualizá-lo para construir o objeto estético. O texto pretende ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e processamento –, mas não as garante. Cada leitor individual apresentará uma leitura em parte compartilhada com outros leitores, em parte absolutamente autêntica e original.

3.4 A experiência estética

O objeto estético não é apreendido pelo receptor somente pelas vias do intelecto, mas, principalmente, pela via afetiva. Iser (1996) salienta inúmeras vezes que “algo acontece com o leitor” durante a leitura literária que ultrapassa a mera compreensão do conteúdo articulado no texto: é a própria identidade do sujeito leitor que é colocada em jogo quando este se embrenha nos bosques da ficção. Iser está convencido de que, se algo nos acontece, não é possível ignorar a função da literatura para a constituição humana. Daí a diferenciação entre a explicação de um texto, que o relaciona à realidade dos quadros de referência, e o efeito experimentado pelo leitor durante a leitura, que se coaduna com uma espécie de impacto ou deslocamento existencial que tende a modificar sua visão sobre si e o mundo.

Não é por acaso, pois, que a Escola de Constança tenha uma dívida teórica para com a concepção formalista do estranhamento e encontre na ficção moderna o arsenal

comprobatório de sua teoria. Para Iser, Jauss, Stierle é critério de valoração a distância entre o conhecido e o desconhecido e a experiência estética só é validada quando há algum tipo de transformação no leitor. Isso não significa que o mecanismo de identificação seja condenado, como inúmeros críticos da Estética da Recepção querem fazer crer. Pelo contrário: este é fundamental na relação entre ficção e leitor, mas a concepção de identificação com a qual se opera não é simplista; ela não coincide com a adoção passiva de um padrão idealizado de comportamento. Pelo contrário, segundo Jauss (1982), pode ocorrer uma escala inteira de atitudes como o espanto, a admiração, o choque, a simpatia, o distanciamento e a reflexão.

É o herói o elemento formal que melhor tipifica o padrão comunicativo de uma identificação esteticamente mediada (JAUSS, 1982) – o que nos interessa sobremaneira, dado que o protagonista adolescente, imagem do leitor modelo, costuma ser visto como uma regra na ficção juvenil. São os personagens que emprestam ao leitor a sensação de identidade pessoal, fornecendo-lhes modelos imaginários de ser e sentir. São eles também a ponte entre o texto e a realidade. Jouve (1992; 2013) lembra que mesmo os leitores estéticos não estão livres do “efeito de real” produzido pelas estruturas narrativas, sendo a identificação com o personagem a forma mais potente de ilusão referencial – responsável pela natureza comunicativa do texto ficcional. A focalização interna, no plano da narração, e a “heroicização” da personagem, no plano da história, por exemplo, são apontadas pelo autor como estruturas geradoras de identificação. Esta é programada pelo texto, portanto, mas é vivida subjetivamente pelo leitor no ato da recepção.

Porém, como salienta Gustavo Bernardo (2005), claramente munido do instrumental teórico da Estética da Recepção, assim como Vincent Jouve, a identificação operada pela ficção é menos um espelhamento que uma construção identitária. A partir do herói podemos distinguir diferentes formas possíveis de identificação texto-leitor, ou, nas palavras de Jauss, padrões de identificação com o herói divididos em cinco níveis de experiência estética: o padrão associativo, caracterizado por um comportamento estético de assumir imaginariamente a vida de outrem; o admirativo, produzido por um herói que corporifica um ideal; o simpatético, desencadeado pelo herói que se confunde com o homem comum; o catártico, que estimula o espectador a distanciar-se do imediato de sua identificação para refletir sobre o representado; o irônico, em que uma identificação é apresentada somente para ser inteiramente recusada posteriormente. (JAUSS, 1982).

Embora o autor fale em “níveis”, ele toma o cuidado de esclarecer que, no curso da recepção, o leitor pode passar por uma sequência variada de atitudes, do culto irrefletido à reflexão estética. Os cinco padrões de identificação não devem ser vistos, portanto, como uma

sequência hierárquica de etapas, mas como um funcional círculo de possibilidades. O leitor pode se engajar nessas e outras atitudes primárias de aproximação do texto (*primary aesthetic reflection*), mas também pode se afastar a qualquer momento, tomar uma atitude de reflexão estética e empreender sua própria interpretação, que pressupõe um distanciamento retrospectivo e prospectivo (*secondary aesthetic reflection*). A identificação é, pois, uma questão de equilíbrio entre distância e fusão emocional, sendo que nem a mera absorção emocional nem o completo distanciamento crítico dão conta da experiência estética, mas sim o movimento constante entre uma e outra posição. Gustavo Bernardo (2004) lembra que o conceito de identificação aristotélica já gerava o distanciamento crítico, por meio da desidentificação piedosa, que equivale a se tornar um outro: “O espectador [o leitor] não apenas se desidentifica daquele personagem com o qual no início do drama [da narrativa] havia se identificado, como ainda se desidentifica daquele que era antes de presenciar o drama [ler o texto]”. (BERNARDO, 2004, p. 201)

A catarse, na contribuição teórica grega, nunca significou mero espelhamento do receptor na obra, tanto que a principal preocupação de Aristóteles era resolver o impasse da sensação de prazer que se experimentava diante do horror representado. Ela pode ser definida como o prazer dos afetos capaz de conduzir o espectador à transformação de suas convicções e à liberação de sua psique. Por isso, o prazer propriamente estético oferece ao leitor duas possibilidades: liberar-se de si mesmo, ainda que temporariamente, daquilo que ele é e escapar das restrições de sua vida social; e/ou ativamente exercer suas faculdades, emocionais e cognitivas, para experimentar a alteridade. Inspirado em Freud, Jauss (1979) afina o conceito de catarse:

O espectador no teatro ou o leitor de romances pode “gozar-se como uma figura importante e se entregar de peito aberto a emoções normalmente recalcadas, pois o seu prazer tem por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que em primeiro lugar, trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal”. Deste modo, o prazer estético da identificação possibilita participarmos de experiências alheias, coisa de que, em nossa realidade cotidiana, não nos julgaríamos capazes. (JAUSS, 1979, p. 78 – aspas do autor)

É justamente nesse exercício de ser o outro que está o argumento central da Estética da Recepção. A experiência estética consistiria:

[...] no prazer originado da oscilação entre o eu e o objeto, oscilação pela qual o sujeito se distancia interessadamente de si, aproximando-se do objeto, e se afasta interessadamente do objeto, aproximando-se de si. Distancia-se de si, de sua cotidianidade, para estar no outro, mas não habita o outro, como na experiência mística, pois o vê a partir de si. (COSTA LIMA, 1979, p. 19)

O que torna a experiência estética tão rica é este aparente paradoxo do aproximar-se de si mesmo à medida que se opera um afastamento para viver a experiência do outro. É exatamente assim que Gustavo Bernardo descreve a catarse aristotélica: como um processo de “reconhecimento de si mesmo como alguém que há pouco não se era, isto é, um processo de produção dinâmica, permanente, infinita, de si mesmo” (BERNARDO, 2005, p. 20). Mais adiante, ele completa:

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 é, mas sim uma mudança de identidade que pode ser dolorosa, mas é sempre enriquecedora. (BERNARDO, 2005, p. 21)

A tomada ou ampliação da consciência, fazendo o leitor reformatar sua visão de mundo e reorganizar o que pensava sobre ele (por causa da estrutura de multiperspectividade, da negação e despragmatização de seu repertório), deve ser o resultado final da experiência estética, o que confirma o caráter emancipatório e humanista da Escola de Constança:

A interação fracassa no momento em que as projeções recíprocas dos parceiros sociais não são passíveis de modificação ou no momento em que as projeções do leitor se sobrepõem ao texto sem enfrentar resistências por parte deste. Fracassar significa então não ocupar o vazio senão com as próprias projeções. Mas como a carência mobiliza representações e projeções, a relação entre texto e leitor é bem sucedida apenas se as representações são modificadas. Desse modo, o texto provoca uma multiplicidade de representações do leitor, pelas quais a assimetria dominante começa a ser dissolvida, dando lugar a uma situação comum a ambos os polos da comunicação. A complexa estrutura do texto, porém, dificulta a ocupação definitiva dessa situação por parte do leitor. As dificuldades mostram que o leitor precisa abandonar ou reajustar suas representações. Sendo corrigidas as representações mobilizadas, surge um horizonte de referências para a situação. Esta ganha perfil à medida que o leitor é capaz de corrigir suas próprias representações. Pois só assim ele poderá experimentar algo que ainda não se encontra dentro de seu horizonte. (ISER, 1996b, p. 103-104)

Para a comunicação ocorrer é necessário haver a fusão dos horizontes (dos repertórios) da obra e do leitor, o que torna o texto o campo em que esses dois horizontes podem identificar-se ou estranhar-se durante a concretização do sentido:

Se a obra corrobora o sistema de valores e normas do leitor, o horizonte de expectativas desse permanece inalterado e sua posição psicológica é de conforto. Não admira que a literatura de massas, pré-fabricadas para satisfazer a concepção que o leitor tem do mundo dentro de uma certa classe social, alcance altos níveis de aceitabilidade. (...) Diante de um texto que se distancia de seu horizonte de expectativas, o leitor, além de responder aos desafios por mera curiosidade ante o novo, precisa adotar uma postura de disponibilidade, permitindo à obra que atue

sobre seu esquema de expectativas através das estratégias textuais intencionadas para a veiculação de novas convenções. (AGUIAR e BORDINI, 1993, p. 84)

É isso que leva Vera Teixeira de Aguiar (1996), certamente pensando no papel das leituras de entretenimento na formação do leitor, a afirmar a dupla gratificação da leitura de ficção. Quando entra em contato com o conhecido, o leitor tem a satisfação de encontrar a si mesmo no texto e de ali reconhecer sua história pessoal, suas afeições e recusas; por outro lado, no contato com o desconhecido, pode descobrir modos alternativos de ser e viver. No processo de formação do leitor, os dois polos devem ter lugar.

3.5 Leitor implícito e leitor empírico

Além da acusação de defesa do imanentismo, outra crítica à Teoria do Efeito diz respeito ao caráter virtual do leitor que está no centro das reflexões, um leitor afastado do real e substituído por um modelo teórico de difícil comprovação empírica, como o próprio Iser admite. O leitor implícito teria uma natureza literária, um papel textual, à semelhança do narrador, e não uma existência real, extratextual. Aliás, a acusação principal é a de que esse leitor é ideal: “extremamente parecido com um crítico culto, familiarizado com os clássicos, mas curioso em relação aos modernos [...]” (COMPAGNON, 2006, p. 154).

Quando não é visto como ideal, o leitor é ao menos identificável quanto às exigências da teoria:

[...] ele, por certo, não é qualquer um, mas apenas aquele leitor capaz de resgatar o significado da obra de acordo com um horizonte de exigências e expectativas historicamente vinculado [...] e semelhante ao do autor [o próprio Iser]; este leitor não é absolutamente, “um tipo ideal”, mas bem localizável. Pertence ao agrupamento culto de uma classe, a burguesia. (COSTA LIMA, 1979, p. 30 – aspas no original)

De fato, é difícil separar a leitura programada pelo texto da leitura pessoal do crítico. A identificação do leitor implícito no texto é resultado da análise de um leitor empírico que não é outro senão o próprio crítico. Por isso, para Jouve (2002), seria lícito perguntar se o modelo de leitor inscrito em determinado texto mudaria de acordo com os diferentes críticos que se imbuíssem da tarefa. Não é fácil sair dessa aporia, e talvez sequer seja necessário. Em primeiro lugar, Iser nunca se propôs a pensar no leitor real, de modo que sua teoria é coerente com seus propósitos. Em segundo lugar, o teórico alemão nunca emprestou ao leitor implícito o caráter pretensamente fechado e inflexível a ele atribuído pelos críticos de sua teoria. Todo o tempo, em seus escritos, é enfatizada a natureza teórica desse leitor e, embora Iser se

debruce apenas nos fatores que poderiam rechaçar a arbitrariedade da leitura literária (os pontos de ancoragem), ele não ignora – ao contrário, enfatiza – que embora os complexos de controle possam dar uma ideia do leitor esperado pela obra, certamente a concretização do leitor real depende de inúmeros fatores extratextuais. Cada leitor, a partir de suas próprias referências, individuais ou sociais, históricas ou existenciais, intelectuais ou afetivas, dá um sentido mais ou menos singular aos textos de que se apropria. O crítico, sendo um leitor real, sujeito às injunções do seu repertório individual – que se constrói também no social –, proporá leituras tão plurais quanto às dos leitores ditos não especializados.

A opção pela Teoria do Efeito nos parece válida ainda porque as alternativas teóricas que tentam dar conta do leitor empírico nos parecem insuficientes, como a confirmar a impressão de Annie Rouxel (2013a) de que o leitor real costuma se mostrar resistente a qualquer teorização. Michel Picard (1986), por exemplo, fala em um “inconsciente do texto” e tenta apreendê-lo por meio do arcabouço teórico da psicanálise, com destaque para Winnicott, como forma de se aproximar de um leitor menos virtual. Mas, assim fazendo, seu modelo permanece tão teórico e abstrato quanto o de Iser e Eco, na medida em que nenhuma leitura efetivamente empírica, de um leitor individual – a não ser a do próprio Picard –, é verificada.

Rita Felski (2008), por seu turno, se propõe aproveitar a experiência de leitura não especializada, ou senso comum, como contributo para a teoria literária. A autora é mais uma das que critica o modelo altamente formalista de Iser e a natureza estrutural do leitor descrito por ele como descarnado e desprovido tanto de paixão quanto compromissos éticos e políticos. A autora também identifica este leitor com o leitor profissional e acadêmico e critica a ambição universal do modelo iseriano. A leitura que Felski faz da Estética da Recepção/ Teoria do Efeito, como se vê, não condiz com a nossa. Além disso, o aproveitamento que esta faz do que seriam os modos de ler do senso comum também fica no plano abstrato, assim como as considerações de Picard. O leitor real continua um pressuposto teórico, já que a única leitora empírica presente na obra é a própria Rita Felski – assim como acontece com Picard.

Curiosamente, quem de fato conseguiu se debruçar sobre o leitor real foi uma estudiosa pertencente ao campo da antropologia e não da literatura, Michèle Petit, e que não tinha pretensão alguma de questionar os postulados da Estética da Recepção ou da Teoria do Efeito. Sem dialogar com Iser e Jauss – até porque sua obra está longe da teoria literária – a antropóloga confirma em suas pesquisas o potencial transformador da leitura. É verdade que Petit (2008; 2009) não se atém à leitura literária; mas também é verdade que esta desempenha um papel importantíssimo em suas reflexões. Analisando testemunhos de jovens leitores frequentadores de bibliotecas públicas em bairros franceses marginalizados (PETIT, 2008),

assim como os de mediadores de leitura em espaços também marginalizados da América Latina, como a favela carioca (PETIT, 2009), a antropóloga pôde observar de que maneira os textos eram apropriados pelos leitores de forma muito particular, como fator de elaboração da subjetividade, de construção de uma identidade singular e de abertura para novas sociabilidades e círculos de pertencimento.

Petit (2009) afirma sua incapacidade de verificar se a eficiência simbólica de uma obra está ligada à qualidade estética, mas destaca como central a aposta dos mediadores na literatura legitimada e na escolha de textos “exigentes” para compor acervos e desencadear atividades. Há uma recusa explícita por parte desses mediadores aos *best-sellers*. Destaca-se, nos testemunhos de leitores e mediadores, a importância de histórias que não refletem como um espelho a imagem de pessoas semelhantes a si mesmas, exprimindo-se da mesma maneira; em seu lugar, figura a dimensão do símbolo.

Chegamos, pois, a um impasse. As propostas de consideração do leitor real permanecem eminentemente teóricas; a proposta que efetivamente se aproveita do leitor real, carece de aprofundamento teórico na esfera estética. Por isso, a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito continuam sendo mais úteis aos nossos propósitos, já que a reconstituição do leitor implícito nos permitirá definir as estruturas de pré-compreensão e, a partir delas, poderemos pensar as interferências subjetivas dos leitores no ato de compreensão. A análise do leitor “virtual” pode colaborar na apreensão das reações do leitor real, já que partimos do pressuposto iseriano de que os efeitos de sentido estão programados previamente pelo texto. O leitor implícito é um papel proposto ao leitor real, que pode aceitá-lo ou não. É preciso, pois, perguntar como o leitor reage ao papel que o texto lhe propõe. Seu horizonte prévio de referências é, certamente, um ponto de partida que nos interessa.

4. O ADOLESCENTE E A LEITURA LITERÁRIA

O livro não era bom, não sabia conquistar.
Eu gostava de livros que corresse com as palavras, histórias que acelerassem a
virada da página, acontecimentos que fossem num crescendo até a palavra final.

Personagem de Jorge Miguel Marinho sobre *A paixão segundo G.H.*³³

4.1 A construção de uma comunidade de leitores

Os dados que serão expostos sobre as práticas de leitura literária dos jovens advêm de resenhas e comentários feitos por alunos de quatro turmas de sexto ano do Ensino Fundamental de uma instituição federal de Educação Básica localizada no estado do Rio de Janeiro. A instituição conta com 12 *campi* na cidade do Rio de Janeiro nos bairros do Centro, São Cristóvão (subdividido em 3 *campi*), Humaitá (subdividido em 2 *campi*), Tijuca (subdividido em 2 *campi*), Engenho Novo (subdividido em 2 *campi*) e Realengo (subdividido em 2 *campi*). Também possui um *campus* em Niterói e outro em Duque de Caxias. O corpo discente é formado tanto por alunos oriundos da rede pública quanto particular, já que o ingresso acontece por meio de concurso público, com sistema de cotas (cinquenta por cento das vagas) no 6º ano do Fundamental e no 1º ano do Ensino Médio para alunos da rede pública. Em *campi* com turmas de anos iniciais do Fundamental, o ingresso acontece por meio de sorteio no 1º ano. Na Unidade de Educação Infantil, o ingresso também é por sorteio.

O *campus* onde a pesquisa foi realizada atende aos anos finais do Ensino Fundamental, ao Ensino Médio (regular e integrado – técnico em instrumento musical) e ao Ensino de Jovens e Adultos (técnico em administração e informática), tendo seis turmas por ano de escolaridade no primeiro caso. Está localizado na zona Oeste da cidade, a região de menor IDH (Índice de desenvolvimento Humano) do município. É marcada por significativas desigualdades sociais e realidades contrastantes, já que abarca bairros de classe média alta, como Barra da Tijuca e Vila Valqueire, e bairros de classes sociais desfavorecidas, como Senador Camará e Cosmos. A inauguração da referida instituição federal na região trouxe-lhe inúmeros ganhos. Além da abertura significativa de vagas no ensino público considerado de excelência em uma região historicamente negligenciada pelo poder público, a instituição também ampliou as possibilidades de acesso à cultura aos moradores da região. O *campus*

³³ In: A revelação de Clarice Lispector. In: *Na curva das emoções: histórias de pequenas e grandes descobertas*. São Paulo: Melhoramentos, 1989, p. 81.

conta com uma Biblioteca Digital aberta à comunidade e disponibiliza a Escola de Música e o Complexo Poliesportivo para cursos e atividades de extensão que atendem à população do entorno. O público discente contemplado na pesquisa é, portanto, heterogêneo em termos socioeconômicos.

O fato de as turmas pertencerem ao sexto ano do Ensino Fundamental importa porque esses alunos se encontram exatamente na faixa de transição entre duas práticas escolarizadas distintas para a abordagem do texto literário. Os livros de que tratamos nesta fase da pesquisa foram lidos espontaneamente ao longo do ano de 2013 (em um caso específico, a ser esclarecido, também no primeiro semestre de 2014). Estes textos circularam em grupos fechados no *facebook*, uma rede social muito utilizada pelos adolescentes, e faziam parte de uma prática pedagógica estimulada como parte da educação literária que se pretendia realizar. A utilização sistemática dessa ferramenta como recurso pedagógico, portanto, não foi pensada intencionalmente para esta pesquisa; ao contrário, era uma prática adotada com o objetivo de organizar e registrar as trocas espontâneas de livros entre os alunos segundo o que chamávamos de “ciranda”.

A ciranda de livros foi uma tentativa de valorizar as leituras trazidas pelos alunos para, assim, conhecer suas preferências e hábitos e ter uma noção do estágio das suas competências leitoras. A partir de então, tornar-se-ia possível saber de que forma interferir em seus itinerários de leitura, personalizando as recomendações feitas a eles, fosse para confirmar ou contradizer seu horizonte de expectativas. Era uma atividade, pois, que pretendia estimular práticas horizontais de leitura, ou seja, aquelas que dizem respeito ao que os adolescentes descobrem entre eles, a partir de seus gostos, e passam adiante, muitas vezes criando comunidades leitoras em torno de autores, gêneros, série ou coleções. Era uma prática com foco nas redes de interação formadas em torno dos livros. Contrapõe-se, assim, às práticas verticais, hierarquizadas, que partem do professor em direção aos alunos, por meio dos livros de leitura obrigatória, lidos por toda a turma, e a partir do qual é possível fazer uma leitura aprofundada, diferente da leitura movida pelo lazer, própria das práticas horizontais (DÍAZ-PLAJA, 2009). Ambas, entretanto, têm papéis a desempenhar na formação do leitor literário. Por isso, na medida do possível, o ideal é que ocorram de forma paralela na sala de aula.

As atividades horizontais são importantes porque sem essa vivência da leitura extensiva não é possível ao indivíduo estabelecer padrões e criar referências acerca de gêneros, temas, formas e autores para então comparar e relacionar, confrontar com seu repertório e formar parâmetros de julgamento e gosto. É esse quadro de referência que vai lhe permitir diferenciar a convenção da inovação no jogo literário. Só nos tornamos leitores

criteriosos lendo em quantidade. A qualidade, assim, pode estar estreitamente ligada à prática da quantidade, como apontam Fonseca e Geraldi (2004), para quem a qualidade do mergulho em determinada obra depende dos mergulhos anteriores:

Não cremos que haja leitura qualitativa no leitor de um livro só. Escolhemos um caminho que, respeitando os passos do aluno, permite que a quantidade gere qualidade, não pela mera quantidade de livros lidos, mas pela experiência de liberdade de ler utilizando-se de sua vivência para a compreensão do que lê. (FONSECA e GERALDI, 2004, p.112).

Promover o letramento literário (PAULINO, 2004; COSSON, 2006) na escola significa possibilitar a formação de leitores que possam usufruir desse tipo de leitura fora dela. Para isso, não se deve perder de vista que, nos contextos de apropriação não escolarizada do texto literário, este circula socialmente em comunidades de leitores que se formam espontaneamente em torno da troca de experiências de leituras. A leitura socializada está na base mesmo da formação de leitores, como aponta Teresa Colomer (2007). A partilha intelectual e afetiva que acontece nestes momentos de interação serve de andaime para a construção de sentidos, incentiva o prazer de ler e discutir sobre as leituras e cria um círculo de referências comuns entre os interlocutores:

Compartilhar as obras com outras pessoas é importante porque torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir sentido e obter o prazer de entender mais e melhor os livros. Também porque permite experimentar a literatura em sua dimensão socializadora, fazendo com que a pessoa se sinta parte de uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas. (COLOMER, 2007, p. 143)

Temos clareza, no entanto, de que, sendo uma atividade proposta pela professora e, conseqüentemente, relacionada às interações ocorridas em sala de aula, ela não está totalmente isenta dos perigos da inevitável escolarização da literatura, em especial no que diz respeito à necessidade de avaliação, de “prestação de contas”, que está presente mesmo nas mais criativas estratégias encontradas pelos professores para verificar a qualidade ou a quantidade de leituras dos alunos.

Sendo assim, a criação de grupos fechados no *facebook* foi uma estratégia com objetivos pedagógicos claros, apesar da intenção de simular o circuito do livro fora da escola e oportunizar trocas menos artificiais entre os alunos, contribuindo para a formação de comunidades de leitores. Todo leitor é membro de uma “comunidade interpretativa” (FISH, 1980) e, como tal, compartilha comportamentos, valores e, principalmente, sentidos. A sala de aula também é uma comunidade interpretativa, com a diferença de que, neste caso, a presença

do professor, ainda que promova uma prática dialógica de abordagem do texto literário, acaba por sancionar, autorizar ou problematizar certas interpretações. Nos grupos de discussão virtuais na internet, a presença do professor, embora não ausente, está mais enfraquecida, de forma que os leitores se sentem mais à vontade para falar de toda sorte de livros.

Talvez colabore para isso o fato de os alunos pertencerem ao início do segundo segmento do Ensino Fundamental, quando ainda não estão completamente afetados, a princípio, pelo “efeito de legitimidade” de que fala Chartier (1996) quando aborda os problemas possíveis que o pesquisador da área sociológica enfrenta ao lidar com testemunhos de leitura: as declarações dos entrevistados nem sempre são confiáveis porque eles podem declarar aquilo que entendem que o pesquisador quer ouvir, segundo um processo de interiorização das hierarquias culturais de valor. No sexto ano, como demonstra o inventário de livros sobre os quais os alunos falam, o “efeito de legitimidade” ainda não se faz sentir de forma evidente – embora esteja presente de outra forma, como veremos.

O funcionamento dos grupos de discussão na rede social era bem simples: no início do ano, todos os alunos das quatro turmas de sexto ano (média de idade de 12 anos) deviam publicar no grupo um comentário crítico (resenha), com foto da capa, sobre uma obra de que gostasse muito e que, de preferência, pudesse emprestar aos colegas. O livro poderia ser oriundo da biblioteca da escola. A maioria dos alunos tinha acesso à rede social antes mesmo de o trabalho ser proposto e este foi um dos fatores que influenciou na decisão de usar este ambiente digital para registrar as atividades das cirandas de livros. No ano anterior (2012), havíamos utilizado outra rede social, o *Skoob*, que, por ser praticamente desconhecida dos alunos, não gerou os resultados que esperávamos.

Após esta primeira postagem, os colegas que quisessem algum livro emprestado deveriam pedi-los nos comentários abaixo da postagem; quando a leitura tivesse acabado, ele deveria voltar à publicação inicial ou fazer uma nova publicação e comentar o livro. Não havia controle estrito sobre esse processo, mas havia incentivos por parte da professora para que os comentários fossem publicados e novos livros fossem apresentados aos colegas. É possível afirmar, inclusive, que a participação da professora como motivadora, também comentando e emprestando livros, foi imprescindível para o sucesso dos quatro grupos de discussão. Sem esse incentivo, talvez as cirandas tivessem parado de funcionar. No ano seguinte, quando duas dessas turmas passaram a ser regidas por outros professores, a ciranda deixou de existir, embora os alunos tenham tentado reanimá-la por conta própria. Isso mostra o papel de destaque do professor como um motivador importante de práticas de leitura.

Com o tempo, boa parte dos alunos passou a usar o grupo regularmente, ainda que não houvesse qualquer tipo de exigência quanto a isso. Até os livros de leitura obrigatória, muitas vezes, passaram a ser comentados espontaneamente por eles no grupo. Ao primeiro comentário crítico postado pelos alunos foi atribuída uma nota formal, pois tínhamos a intenção de fazer todos os alunos experimentarem o grupo de discussão. Depois, a obrigatoriedade foi suprimida, embora a participação dos alunos não fosse desprezada quando da avaliação formativa trimestral.

Todos os comentários críticos e as interações ocorridas nos grupos nos forneceram um panorama bastante útil do horizonte de expectativas dos adolescentes, já que este contém não só seus interesses específicos na área da leitura, mas também seus valores e crenças, especialmente porque esses dados foram colhidos em situação espontânea, quer dizer, não foi criado um contexto de pesquisa (com elaboração de questionários e entrevistas, por exemplo) para termos acesso às informações. Aliás, este também pode ter sido um fator refratário ao “efeito de legitimidade”.

Esta parte da pesquisa se insere, pois, por um lado, no rol das pesquisas interpretativas (MOREIRA e CALEFFE, 2008) que buscam a compreensão de um caso particular, das experiências dos indivíduos dentro do contexto em que foram vivenciadas. Embora não possamos formular leis generalizantes a partir dos dados, estes podem certamente servir de convite à reflexão. Por outro lado, é uma pesquisa que parte da experiência de sala de aula, em que o pesquisador é a própria professora regente das turmas. Todos esses fatores devem ser trazidos à lume porque, a princípio, esses dados seriam utilizados apenas para fins pedagógicos, e não acadêmicos, segundo a percepção de que o professor pode e deve ser teórico e crítico de sua própria prática (MOREIRA e CALEFFE, 2008). A decisão de utilizá-los foi posterior ao início da pesquisa de doutorado, que previa apenas a abordagem crítico-literária das obras do *corpus*. Tal decisão, porém, se mostrou muito produtiva para nossos propósitos e, além disso, permitiu uma visada diferenciada sobre os dados, já que questionários e entrevistas tendem a ser pouco flexíveis, além de as perguntas sempre revelarem de alguma forma o enquadramento do pesquisador, o que pode, mesmo à revelia, induzir as respostas dos informantes. Sendo a pesquisadora também a professora regente das turmas, ela também pôde acrescentar observações provenientes de sua experiência diária ao longo de todo um ano letivo.

Assim, considerando que “cada leitor, a partir de suas próprias referências individuais ou sociais, históricas ou existenciais, dá um sentido mais ou menos singular, mais ou menos partilhado, aos textos de que se apropria” (CHARTIER, 1996, p. 20), conhecer os repertórios

dos alunos pode ser de grande valia para entendermos a recepção das narrativas juvenis contemporâneas pelo seu leitor pressuposto. Dessa forma, tentaremos conjugar a perspectiva teórico-textual da Teoria do Efeito com uma perspectiva mais social própria da Estética da Recepção, de modo que possamos ter, inspirados em Chartier (1996), uma medida da distância (ou da identidade) entre os leitores virtuais, inscritos nas páginas do texto, e os leitores de carne e osso, que se apropriam do que leem no concreto das práticas.

4.2 Alguns números e índices sociais

Embora eminentemente interpretativa, a análise dos dados de leitura dos jovens partiu de dados quantitativos. E, apesar de não termos aplicado um questionário para levantar informações relevantes segundo uma perspectiva mais sociológica, a própria organização das turmas permitiu que pudéssemos, ainda assim, chegar a algumas conclusões especificamente sobre duas variáveis: o sexo e a origem socioeconômica.

A instituição de ensino em questão, como já apontamos, faculta o ingresso dos alunos de duas formas: por sorteio, na Educação Infantil e no primeiro ano do Ensino Fundamental; por seleção mediante prova, no sexto ano do Ensino Fundamental e no primeiro ano do Ensino Médio. Neste segundo caso, cinquenta por cento das vagas são preenchidas por alunos oriundos de escolas privadas e os outros cinquenta se destinam a estudantes de escolas públicas. Portanto, no Ensino Fundamental II, a realidade das turmas na instituição caracteriza-se por comportar alunos concursados e alunos que iniciaram sua trajetória em etapas anteriores, por sorteio.

No *campus* onde foi realizada a pesquisa, em 2013, uma vez finda a seleção, as turmas do Ensino Fundamental II foram organizadas da seguinte maneira: três turmas no turno da manhã e três no turno da tarde, sendo que, em cada turno, uma turma foi formada exclusivamente por alunos provenientes de escolas privadas, uma turma foi formada exclusivamente por alunos de escolas públicas e uma terceira turma foi formada por público misto. Não vem ao caso a discussão sobre essa forma de organizar os alunos, embora certamente haja muitas questões a serem levantadas. De qualquer modo, foi esta divisão a responsável por algumas observações valiosas sobre o comportamento leitor dos jovens. Há ainda uma informação relevante. No ano de 2013, quando a maior parte dos dados foi recolhida, quase a totalidade das seis turmas era composta por alunos concursados, pois a unidade escolar era recente e não havia ainda demanda do Ensino Fundamental I do próprio *campus*. Havia alunos transferidos de outros *campi* e, portanto, não concursados, mas o

número não é significativo (média de um aluno por turma). Em 2014, os alunos do Ensino Fundamental I chegaram ao sexto ano, de forma que apenas 60 das 180 vagas antes disponíveis passaram a ser destinadas à seleção por meio de provas.

Atuamos em quatro das seis turmas e provêm delas os dados dessa parte da pesquisa:

- Turma 602
Procedência: escolas públicas e privadas
Total de alunos: 30 (17 meninas e 13 meninos)
Alunos sem conta no *facebook*: 3
- Turma 603³⁴
Procedência: escolas privadas
Total de alunos: 31 (18 meninas e 13 meninos)
Alunos sem conta no *facebook*: 2
- Turma 604
Procedência: escolas públicas
Total de alunos: 29 (20 meninas e 9 meninos)
Alunos sem conta no *facebook*: 4
- Turma 606
Procedência: escolas privadas
Total de alunos: 30 (18 meninas e 12 meninos)
Alunos sem conta no *facebook*: 4

O primeiro aspecto que podemos destacar é em relação ao uso da tecnologia. O número de alunos sem *facebook* era muito pequeno em cada turma quando propusemos o trabalho. Sugerimos, então, que esses alunos fizessem suas resenhas em papel, para que a professora ou os colegas postassem no grupo. Essa estratégia não deu certo. Quase nenhum livro postado nessas condições teve pedido de empréstimos e nem todos os alunos sem *facebook* encontraram meios de participar da ciranda. Parece, entretanto, que a falta de participação se deve menos ao acesso à rede social que ao interesse pessoal, já que o grupo virtual tinha repercussão clara e constante no espaço físico da sala de aula, tanto é assim que é possível perceber pelos comentários que muitos registros de empréstimos não eram feitos no grupo, o que significa que a presença dos livros na sala facilitava o contato dos alunos com as obras e despertava seu interesse. Além disso, a ciranda sempre era assunto em sala. Podemos acrescentar ainda que alguns alunos, mesmo com acesso à rede social, não participaram das atividades da mesma forma que a maioria, ao passo que alunos que não tinham conta no *facebook* passaram a ter por causa da ciranda (cinco casos), o que significa que a rede social era um facilitador importantíssimo, mas o acesso a ela não garantia a participação dos alunos.

³⁴ Permanecemos com esta turma no primeiro semestre de 2014, quando então passaram ao sétimo ano.

Salta aos olhos também o fato de que não há diferença significativa de acesso entre alunos provenientes de escola pública ou particular, o que nos leva a concordar com Martín-Barbero (2008) quando afirma, refletindo sobre o contexto mexicano, que o acesso aos meios tecnológicos é menos desigual que a posse do equipamento em si.

Outra observação relevante é a de que as meninas são maioria em todas as turmas. Elas também são, como veremos, em termos quantitativos e qualitativos, mais leitoras que os meninos. A contagem dos livros lidos foi feita da seguinte forma: como o objetivo era construir um panorama das experiências de leitura autônoma dos alunos, desconsideramos para efeito de cálculo e análise os livros de leitura obrigatória ou aqueles emprestados pela professora que circularam na ciranda. Levamos em conta, portanto, apenas os livros publicados no grupo por iniciativa própria dos alunos. Como dissemos mais acima, os alunos deveriam fazer uma postagem sobre um livro de que gostassem (uma resenha), mas também comentar aqueles livros que pegavam emprestados com os colegas. Na conta que fizemos sobre os livros lidos, entraram aqueles postados pela primeira vez, mas também os que foram comentados posteriormente, pois o comentário atesta que a leitura foi feita. Não contabilizamos os pedidos de empréstimo – que superam muitíssimo o número de comentários – porque não temos como saber se os livros foram lidos. Uma reclamação constante em todos os grupos, aliás, era a demora com que os livros eram passados de um aluno a outro, impedindo que todos os alunos das listas de espera tivessem acesso às obras. Muitas vezes, mais de um exemplar do mesmo livro circulava entre eles, por sua própria iniciativa, para tentar amenizar o problema. Dessa forma, é possível perceber que a média de livros lidos no ano letivo pelas meninas supera a média dos meninos em quase todas as turmas:

- 602
Média de livros lidos pela turma: 7,2
Média de livros lidos pelas meninas: 9,5
Média de livros lidos pelos meninos: 3,7
- 603
Média de livros lidos pela turma: 5,1
Média de livros lidos pelas meninas: 7,2
Média de livros lidos pelos meninos: 2,3
- 604
Média de livros lidos pela turma: 6,1
Média de livros lidos pelas meninas: 4,6

Média de livros lidos pelos meninos: 9,8³⁵

- 606

Média de livros lidos pela turma: 4,8

Média de livros lidos pelas meninas: 5,6

Média de livros lidos pelos meninos: 3,6

A maior participação das meninas é vista também quando analisamos quantos alunos publicaram nenhuma ou apenas uma vez, na fase inicial, quando a postagem valia nota para a avaliação formal. Das 73 meninas, 8 se enquadram neste caso. No caso dos meninos, são 10 em um total de 47. A participação dos meninos nos comentários é muito menor, como mostram as tabelas no apêndice. Os meninos retornaram menos ao grupo para comentar os livros que pediram emprestados: 18 nunca retornaram para comentar os livros, enquanto que entre as meninas esse número cai para 9.

Vale lembrar que vários dos alunos que não voltaram a participar da ciranda após a fase obrigatória tinham conta no *facebook*, o que indica que a questão não era somente o acesso à tecnologia. A questão dos comentários também é importante porque se o grupo for apenas uma vitrine de livros, ele não se torna de fato uma comunidade de leitores, em que se confrontam opiniões, constroem-se sentidos e forjam-se identidades. E os dados mostram que as meninas estão muito mais inclinadas a socializar suas leituras que os meninos. Este aspecto também foi observado por Baudelot, Cartier e Detrez (1999), para o contexto francês, e por Gabriela Rodella de Oliveira (2013) em sua tese de doutorado sobre as práticas de leituras de adolescentes paulistas em outra faixa de transição: o primeiro ano do Ensino Médio. Nas entrevistas que realizou, a pesquisadora pôde observar que os meninos tendem a falar pouco sobre o que leem; as garotas, por outro lado:

(...) relatam, por vezes apaixonadamente, o que lhes prende na leitura de seus romances favoritos, o costume de ler todos os livros de uma autora ou autor e, em mais de uma ocasião, o pertencimento a comunidades de leitoras formadas por amigas que compartilham livros e opiniões sobre experiências de leitura. (OLIVEIRA, 2013, p. 138)

³⁵ O desequilíbrio no cálculo da média de livros lidos pelos meninos nesta turma se deve a três alunos que, juntos, publicaram mais de 40 livros, mas apenas um deles voltou mais de duas vezes para comentar o que havia pegado emprestado (ainda que de forma muito breve, diferentemente do que acontecia com as meninas). Portanto, mesmo onde a média masculina foi maior, a análise detida demonstra que são as meninas que levam vantagem.

Portanto, embora concordemos com Díaz-Plaja (2009) que a delimitação do leitor segundo o sexo, hoje em dia, possa parecer uma inconveniência (em virtude dos avanços na sociedade em relação ao reconhecimento de diferentes formas de se vivenciar a identidade de gênero, que nem sempre condiz com o sexo biológico) , esta inconveniência é necessária, especialmente se pensarmos que a produção do polo da indústria cultural se vale de maneira acintosa de todos os estereótipos possíveis concernentes aos papéis tradicionais de gênero masculino e feminino. Inúmeras coleções e séries são separadas por sexo e disseminam uma ideologia conservadora há décadas colocada em xeque pelo movimento feminista e problematizadas pelos setores mais progressistas da sociedade. Sabendo, pois, que as leituras dos adolescentes, como veremos, se concentram nesse polo comercial, não é desprezível termos em conta o conservadorismo presente nessas obras.

Segundo Ana Díaz-Plaja (2009), ainda há uma crença arraigada entre os adolescentes, embora nem sempre confessada, de que “ler é coisa de menina”. Embora não tenhamos visto sinais dessa crença nos comentários dos alunos – pelo contrário, como veremos na análise qualitativa – os números mostram que, de fato, as meninas leem mais. E essa realidade não é exclusividade brasileira. Além de Baudelot, Cartier e Detrez (1999) e Oliveira (2013), Colomer (2009) também observa que as meninas são mais leitoras desde muito cedo e levanta algumas hipóteses para isso: porque apresentam uma distribuição mais equilibrada do tempo de ócio e porque ainda mantêm atividades mais tradicionais, reservadas ao espaço doméstico, que facilitariam os momentos de introspecção necessários à leitura. Os meninos, ao contrário, seriam mais solicitados pela rua, pela vida fora de casa, em contato com companheiros, o que diminuiria seu tempo individual para a leitura. Talvez devêssemos acrescentar que a oferta comercial da chamada *chick lit* juvenil (textos voltados para o público feminino contemporâneo, que lida com questões ligadas a comportamento, moda e namoro, basicamente) além de enorme, tem muito apelo junto às adolescentes, o que facilita a formação de um séquito sempre ávido por novas publicações. Esse caráter de fidelidade das leitoras também pode explicar o alto número de leituras registradas, pois, apesar da quantidade, os gêneros, coleções e autores se mantêm mais ou menos os mesmos. Para os meninos, por outro lado, é mais difícil a criação de coleções exclusivas (embora elas existam) porque as meninas sempre invadem os domínios pretensamente masculinos de leitura (aventura, terror, ficção científica), enquanto que o contrário nem sempre é verdadeiro, certamente porque os meninos sofrem desde muito cedo, e de forma mais intensa, com a

repressão de traços de personalidade e comportamento que podem ser identificados como femininos³⁶.

Em relação às questões socioeconômicas, alguns dados chamaram muito a nossa atenção. Apesar de as obras mais numerosas, em todas as turmas, serem as do polo comercial – como também observou Oliveira (2013) para os adolescentes que ingressam no Ensino Médio – há algumas diferenças que merecem ser apontadas entre as turmas de alunos provenientes das escolas privadas e a turma de alunos mistos de um lado, e a turma de alunos de escolas públicas, de outro.

Nas turmas 603 e 606 (alunos de escolas privadas), é flagrante a quantidade de livros de literatura de entretenimento, tanto nacional quanto estrangeira. Na 603, é ainda mais surpreendente a presença maciça de *best-sellers* internacionais vendidos como literatura adulta ou jovem adulta. Na 602, turma mista, o perfil é semelhante: a preferência é pela literatura de entretenimento brasileira e estrangeira, com um aspecto marcante: a quantidade enorme de pedidos de empréstimos, o que, talvez, demonstre que os alunos com renda menor vejam no grupo a chance de usufruir de leituras pelas quais não podem pagar. Na turma 604 (alunos de escolas públicas), é onde encontramos o perfil mais diferenciado, como podemos notar na tabela 4 do apêndice. Os *best-sellers* internacionais têm presença menos evidente, enquanto os nacionais continuam presentes. Foi a turma em que mais apareceu quadrinhos como opção de leitura e também uma variedade enorme de títulos, diferentemente das outras turmas, em que se repetem os mesmos títulos ou o mesmo autor ou a mesma série inúmeras vezes. Também chama a atenção a enorme quantidade de pedidos de empréstimos, superando todas as outras turmas, assim como a quantidade maior de ocorrências de narrativas clássicas e homologadas.

Desses dados podemos fazer algumas inferências. A primeira delas é a de que, embora a indústria cultural busque um público denominador comum entre as diferentes classes sociais, não deixa de existir diferentes possibilidades de acesso aos seus produtos. O fato de os *best-sellers* estrangeiros serem esporádicos nesta turma pode significar justamente que, diferentemente das outras, de maior poder aquisitivo, que frequentam livrarias e podem acompanhar as novidades editoriais, os alunos oriundos de escolas públicas não têm nem o capital financeiro nem o simbólico, quer dizer, provavelmente não têm o hábito de frequentar livrarias porque lhes falta dinheiro e/ ou a própria inserção em práticas culturais letradas. A

³⁶ Ceccantini (2000), no levantamento que fez das narrativas juvenis brasileiras premiadas entre 1978 e 1997, observou que, apesar da flagrante presença de escritoras no rol dessa produção, os protagonistas das narrativas eram majoritariamente masculinos, o que, segundo o pesquisador, seria uma forma justamente de alargar o público potencial dessas obras, pelas mesmas razões que apontamos.

pesquisa de Gabriela Rodella de Oliveira (2013), de alguma forma, confirma essas nossas suspeitas. Investigando dois polos da realidade escolar paulistana – a escola pública em local desfavorecido socioeconomicamente e a escola privada em região privilegiada da cidade –, ela pôde observar, cruzando os dados de um questionário escrito sobre práticas de leitura com depoimentos orais, que as práticas mais estáveis e constantes, bem como uma atitude menos refratária às obras clássicas, estavam presentes de forma inequívoca entre os estudantes da escola privada com público de maior poder aquisitivo e pais com mais elevado grau de escolaridade. Entre esses estudantes, o acesso ao livro acontece desde muito cedo, por meio do acesso a bibliotecas ou incentivo de pais leitores, e da frequência naturalizada a livrarias. O acesso e o convívio com um capital cultural familiar, portanto, influi diretamente na consolidação das práticas de leitura.

A presença significativa dos quadrinhos na turma 604, oriunda da rede pública, pode ser ilustrativa de uma saída encontrada para se estar inserido no mundo da leitura de acordo com o que se pode pagar. A variedade significativa de títulos que não se repetem talvez demonstre os esforços diferenciados de cada aluno para construir seu itinerário leitor de acordo com as possibilidades que lhes são apresentadas: livros doados, emprestados de familiares ou da biblioteca escolar. É digno de nota, a esse respeito, que é nesta turma que se encontra o maior número de obras canônicas, especialmente se compararmos com a 603, de origem privada, que é a turma que parece mais “antenada” com as novidades editoriais e onde as discussões sobre as obras acontecem de forma muito frequente. A 604 é também a turma em que aparecem mais autores nacionais com obras pedagógicas, além de uma quantidade grande de outros autores nacionais e estrangeiros de obras de qualidade duvidosa. A enorme quantidade de pedidos de empréstimos, à semelhança do que ocorreu na 602, também pode ser demonstrativa de uma ânsia dos alunos em aproveitar a oportunidade de ter acesso a um acervo que, de outra forma, não lhes seria disponibilizado.

4.3 As preferências dos alunos

Depois de contabilizados todos os livros publicados pelos alunos, assim como aqueles que obtiveram o maior número de comentários e/ou pedidos de empréstimos, pudemos separá-los em seis categorias principais, que listamos a seguir:

LITERATURA DE PROPOSTA ³⁷ Polo da legitimação	LITERATURA DE ENTRETENIMENTO Polo do mercado
1. Clássicos nacionais ou universais (adaptados, retextualizados, reapropriados ou originais)	4. Literatura juvenil homologada pela escola
2. Narrativa juvenil clássica (adaptada, retextualizada, reapropriada ou original)	5. Literatura de entretenimento <i>stricto sensu</i>
3. Literatura juvenil homologada pela crítica (produção das quatro últimas décadas principalmente)	6. <i>Crossovers</i> estrangeiros

Quadro 1: Categorias das preferências de leitura literária dos adolescentes

Antes de caracterizarmos cada uma delas, é importante salientar algumas ausências e ocorrências esparsas, pois elas também são significativas³⁸. Em primeiro lugar, faz-notar a completa ausência das obras do nosso *corpus*, assim como de qualquer autor juvenil contemporâneo legitimado por prêmios ou pela universidade recentemente, com exceção de Leo Cunha, com *Manual de desculpas esfarrapadas* (gerou dois pedidos de empréstimo e nenhum comentário), e Ricardo Azevedo, que aparece duas vezes, em duas turmas diferentes, com *Dezenove poemas desengonçados* (gerou dois pedidos de empréstimos e um comentário) e *Armazém do folclore* (não gerou pedido nem comentário). Isso pode demonstrar tanto a ausência desses livros na sala de aula, ou seja, o professor não conhece ou não indica, quanto no mercado, que prefere promover obras de lucro mais certo. O descompasso entre legitimação estética e sucesso de público é flagrante.

Outra ausência significativa é a de outros gêneros que não o narrativo. Há pouquíssimas ocorrências tanto do gênero poético quanto dramático. No sistema geral, adulto, esses gêneros também circulam menos que narrativas. Livros reconhecidamente adultos também comparecem pouco e não geram muitos comentários ou pedidos de empréstimos, o que atesta a consolidação da literatura juvenil no cenário literário atual e no itinerário dos adolescentes. O mesmo acontece com livros de caráter informativo ou religioso e de autoajuda. Com exceção da turma 604, em todas as outras apareceram poucas ocorrências de

³⁷ Inspiramo-nos nas categorias apresentadas por Díaz-Plaja (2009), mas alteramos a nomenclatura e reorganizamos as categorias de acordo com a realidade que nos foi apresentada. As categorias elencadas pela autora eram: **Alta literatura**: clássicos nacionais; clássicos universais; narrativa juvenil clássica; literatura juvenil homologada. **Baixa literatura**: Séries e coleções nacionais e estrangeiras; *best-sellers* estrangeiros.

³⁸ Os detalhes dessas ocorrências podem ser acessados nas tabelas que constam no apêndice.

revistas em quadrinhos, mangás ou livros em formato HQ. É muito provável que as ocorrências esparsas se devam às instruções dadas para a realização da atividade ou sejam decorrentes do “efeito de legitimidade”, pois os alunos podem não identificar a leitura de quadrinhos como leitura literária. No caso da turma 604, o aparecimento dos quadrinhos em maior número foi inevitável, provavelmente, por serem de fato as leituras mais significativas para esse grupo de alunos. Há também algumas poucas ocorrências de recontos de mitos, lendas e fábulas, ocorrências estas estritamente ligadas ao conteúdo programático do sexto ano. Alguns alunos sentiam-se motivados a extrapolar a sala de aula, propondo leituras afins aos gêneros estudados. Em relação às ocorrências mais frequentes, podemos agrupá-las em categorias que, vistas em conjunto, podem fornecer um modelo interessante de itinerário de formação literária.

1. Clássicos nacionais ou universais

Nesta categoria incluímos as obras originalmente não escritas para jovens, mas que ganharam adaptações (versões resumidas), retextualizações³⁹ (transposição para outros gêneros, como os quadrinhos), reapropriações (criação de uma nova história baseada em um clássico, com o qual se estabelecem relações de intertextualidade) ou foram incluídas em coleções para jovens. O caso que mais chama atenção é o de *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, que apareceu em três turmas⁴⁰:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
603	<i>Romeu e Julieta</i> , original, em versos, gênero dramático, tradução de F. Carlos de Almeida e Oscar Mendes.	Na verdade, houve uma discussão acalorada.	3
604	<i>Romeu e Julieta</i> , retextualização em mangá, com texto adaptado por Alexei Bueno.	1	13
606	<i>Romeu e Julieta: um romance na terceira idade</i> , reapropriação de Júlio Emílio Braz.	1	4

Quadro 2: Exemplo de ocorrências de clássico universal

O motivo desse interesse, por um lado, pode ser atribuído ao desejo de se conhecer uma história famosa, da qual todos os alunos pelo menos alguma vez provavelmente ouviram falar; por outro lado, há a questão da identificação com os personagens adolescentes e o apelo

³⁹ Apropriamo-nos da nomenclatura de Marcuschi (2010).

⁴⁰ Uma reapropriação apareceu também no primeiro semestre de 2014: *Julieta Imortal*, de Stacey Jay.

da temática amorosa. Os comentários caminham nesse sentido e é muito interessante observar a empolgação dos alunos quando interagem discutindo suas leituras, extrapolando a mera identificação e revelando reações emotivas:

Leitora 39⁴¹ Acho que um dos fatos mais impressionante do livro é que Romeu e Julieta se entregaram totalmente ao amor com apenas 13 anos! O trecho que recitei pra **** falava exatamente isso:
 "ROMEU:
 Com as leves asas do amor, transpus estes muros porque os limites de pedra não servem de empecilho para o amor. E o que o amor pode fazer, o amor ousa tentar. Assim, teus parentes não me são obstáculos."
 8 de julho de 2013 às 20:01 · Editado · Curtir · 1
Leitora 34 Cara, vc me fez chorar de verdade, então eu quero o livro
 8 de julho de 2013 às 20:00 · Curtir · 1
Leitora 39 Demorou ;P
 8 de julho de 2013 às 20:00 · Curtir
Leitora 34 Olha, eu achei lindo esse trecho que voce leu pra mim, ele mostrou que para o amor nao existem barreiras e quando se ama a idade é o menor dos problemas, então voce pensa "mas eles só tinham 13 anos", nao existe idade para se ter sentimentos, e posso falar isso tranquilamente, pois vivi esse mesmo tempo.
 8 de julho de 2013 às 20:08 · Curtir · 2
 (...)
 Leitora 48 ****, oque vc leu pra **** ... mt lindo!
 8 de julho de 2013 às 20:44 · Editado · Curtir
Leitora 34 Kkkkkkkkk!
 Confesso que mexeu comigo, e sempre que leio um poema parece que eu mudo... Nao sei explicar.
 8 de julho de 2013 às 20:49 · Descurtir · 3
Leitora 39 Acho que todo poema muda uma pessoa. É a pessoa que, às vezes, não percebe isso.
 8 de julho de 2013 às 20:52 · Descurtir · 2

Turma 603

Outros exemplos de clássicos que apareceram, mas com menos repercussão, foram: *Dom Quixote*, de Cervantes (uma adaptação – sem pedidos de empréstimos – e uma retextualização em HQ – 1 comentário e 4 pedidos de empréstimos); *O menino narigudo*, de Walcyr Carrasco (reapropriação de *Cyrano de Bergerac* – dois comentários e dois pedidos de empréstimos), *O mistério da casa verde*, de Moacyr Scliar (reapropriação de “O alienista”, de Machado de Assis – nenhum comentário e dois pedidos de empréstimos); *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare (adaptação – nenhum comentário e nenhum pedido de empréstimo); *O natal do avarento*, de Charles Dickens (adaptação – nenhum comentário e um pedido de empréstimo), *Fausto*, de Goethe (adaptação – nenhum comentário e três pedidos de

⁴¹ Os textos dos alunos não foram alterados, apenas substituímos os nomes e eliminamos as fotos de perfil. Os alunos foram numerados de 1 a 120, na ordem crescente das turmas (602, 603, 604 e 606). Quando os estudantes mencionam o nome de um colega, o substituímos por asteriscos. Copiamos e colocamos o texto tal qual aparece na rede social, sem interferir em nada. O fundo branco indica que é uma postagem nova; o fundo azul indica comentários a uma postagem. No fim, há glossário para o código próprio da internet usado pelos adolescentes.

empréstimo); *Histórias para não dormir* (coletânea para jovens de contos de terror de autores consagrados – nenhum comentário e três pedidos de empréstimos).

Este primeiro grupo de preferências nos mostra que o clássico ainda tem lugar na formação do leitor jovem, ainda que não na forma original. Acreditamos que a adaptação (e afins) é uma forma de o jovem entrar em contato com grandes obras da literatura universal cujos personagens e/ ou enredos extrapolaram o espaço da obra original e ganharam existência autônoma, participando do jogo intertextual que move a cultura como um todo, independentemente se de entretenimento ou de proposta. Por meio das adaptações, o jovem começa a formar seu quadro de referências culturais e, um dia, pode se aventurar na leitura do original, tendo já como vantagem a relação afetiva que estabeleceu com a obra na infância ou adolescência.

2. Narrativa juvenil clássica

Nesta categoria incluímos, a exemplo do que fez Díaz-Plaja (2009), as narrativas gestadas principalmente no século XIX (com algumas incursões nos séculos XVIII e XX) e que, apesar de não terem sido escritas para jovens, foram por estes apropriadas. É o caso dos gêneros considerados menores, de apelo popular, que nasceram como literatura de entretenimento e depois tiveram seu valor atestado ou no polo em que foram engendradas, ou no polo oposto: narrativa de aventuras (Stevenson, Verne); narrativa policial (Doyle, Agatha Christie); narrativas realistas e de costumes (Twain); narrativas de terror/ medo/ mistério (Shelley, Poe), narrativas de ficção científica. Nem todos são considerados literatura legitimada por causa de sua origem atrelada ao gosto popular, mas tornaram-se clássicos pela permanência no horizonte de expectativas de leitores de diferentes épocas. São obras de forte apelo junto ao jovem por conta da temática e da estrutura de enredo baseada na intriga e/ ou no suspense. Podemos afirmar que a literatura juvenil nasce com a apropriação pelo leitor jovem da literatura de entretenimento adulta, já que, na falta de uma produção literária específica, os adolescentes elegeram na demanda disponível o que satisfazia seus critérios de legibilidade e prazer.

Também incluímos nesta categoria outros clássicos originalmente adultos e apropriados pelo jovem, assim como clássicos escritos para jovens que conseguiram consagração no sistema geral e recontos de narrativas da tradição oral que se tornaram clássicos. Devido à distância temporal, vários desses clássicos contam hoje com adaptações, retextualizações e apropriações, à semelhança das narrativas da primeira categoria.

Os títulos ou autores que se repetiram foram os seguintes:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Crônicas de Nárnia</i> , de C.S. Lewis (3 exemplares)	2	6

Quadro 3: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (a)

Embora só tenha aparecido em uma turma, três exemplares circularam. Devido ao número de pedidos de empréstimos, outros colegas se prontificaram a emprestar suas edições.

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Alice no país das maravilhas</i> , versão cinematográfica de Tim Burton retextualizada para HQ	2	9
604	<i>Turma da Mônica jovem no país das maravilhas</i> , reapropriação e retextualização em quadrinhos	0	3
606	<i>Alice no país das maravilhas e através do espelho</i> , original	1	2

Quadro 4: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (b)

A repetição da obra, em mais de uma turma, em duas versões não originais, nos leva a crer que os clássicos despertam interesse por conta da divulgação dos personagens e do enredo pela cultura de massa. Está aqui uma oportunidade de expandir o horizonte de expectativas dos alunos a partir de seu interesse pelos produtos da indústria cultural.

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>O pequeno príncipe</i> , de Antoine de Saint-Exupéry (outros três alunos disseram que tinham exemplares)	2	1
604	<i>O pequeno príncipe</i> , de Antoine de Saint-Exupéry	0	3
606	<i>O pequeno príncipe</i> , de Antoine de Saint-Exupéry (outros três alunos disseram que tinham exemplares)	2	3

Quadro 5: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (c)

O pequeno príncipe permanece na lista dos mais vendidos até hoje. Podemos pensar, então, que o acesso a ele é facilitado pela exposição constante, não só nas livrarias como em casa:

Leitora 111

3 de julho de 2013 · ·

Gente, olhem o que acabei de ganhar de presente da minha mãe. Segundo ela, é lindo!!!

Começarei a ler hj, e assim q acabar, posto para empréstimo.

Livro: O Pequeno Príncipe

Autor: Antonie de Saint- Exupéry

Editora: Agir

Curtir 5 Obter notificações · Compartilhar

****, **** e outras 2 pessoas curtiram isso.

Leitora 118 E é muuuito lindo mesmo, vale a pena qualquer um ler!

3 de julho de 2013 às 21:36 · Curtir

Leitora 111 Minha mãe disse q vou amar **** .

3 de julho de 2013 às 21:41 · Curtir

Leitor 112 Todos falam que ele e lindo.

3 de julho de 2013 às 22:31 · Curtir

Leitora 118 Vai mesmo....

3 de julho de 2013 às 22:34 · Curtir

Leitor 91 eu querooooooooooooo

4 de julho de 2013 às 08:52 · Curtir

Leitor 91 adoro este livro! ^.

4 de julho de 2013 às 08:52 · Curtir · 1

Leitor 112 Tbm quero

4 de julho de 2013 às 12:40 · Curtir

Leitora 101 é lindo, eu tenho

5 de julho de 2013 às 08:21 · Curtir

Leitora 108 Gente,ela ainda não terminou.Se quiserem eu empresto o meu para quem quiser.

5 de julho de 2013 às 23:05 · Curtir

Leitora 109 passa no Discovery Kids meu irmão vê e adora !

5 de julho de 2013 às 23:26 · Descurtir · 1

Leitora 118 É encantador, porém eu prefiro livros...

6 de julho de 2013 às 10:12 · Curtir · 1

Leitora 111 Estou amando.... Encantada...

6 de julho de 2013 às 20:21 · Curtir

Leitora 98 pode emprestar?

5 de agosto de 2013 às 22:33 · Curtir · 1

Turma 606

A fama do livro fica evidente nos comentários e atíça a curiosidade de quem não leu. Notemos novamente a presença dos meios de comunicação de massa como divulgador do livro. O comentário de uma das alunas sobre a preferência do livro sobre o desenho animado é digno de nota, pois é algo que reaparecerá em outros comentários, em relação a adaptações cinematográficas, como veremos.

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>O mágico de Oz</i> , de L. Frank Braum, original	1	3
604	<i>O mágico de Oz</i> , de L. Frank Braum, adaptado	1	2

Quadro 6: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (d)

Mais uma vez, notamos a coexistência de obras originais e adaptações, o que nos impede, felizmente, de afirmar que os originais são inacessíveis e desinteressantes ao jovem de hoje.

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
603	<i>Vale do medo</i> , de Conan Doyle, original	1	1
604	<i>O cão dos Baskerville</i> , de Conan Doyle, retextualização	1	2
604	<i>O jogador desaparecido</i> , de Conan Doyle, original	1	3

Quadro 7: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (e)

Aqui é o autor que se repete. A presença é tímida, mas é interessante observar sua permanência no itinerário de leitura dos jovens.

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
603	<i>A princesinha</i> , de Frances Burnett	2	2
604	<i>A princesinha</i> , de Frances Burnett	0	0

Quadro 8: Exemplo de ocorrências de narrativa juvenil clássica (f)

A ocorrência que não apresenta comentários era uma edição *online*. Não temos como afirmar que isso motivou a não repercussão, mas é uma hipótese. É interessante o contraste aqui presente entre modernidade e tradição, pois a aluna que postou a versão impressa faz referência ao estado do livro (“O livro é legal, tem um final feliz e é muito velho. Sim, é velho e está caindo aos pedaços.”), o que demonstra que o acesso, neste caso, pode ter sido através do acervo pessoal de algum adulto.

Outras obras com ocorrências únicas foram: *Tom Sawyer*, de Mark Twain (retextualização em quadrinhos, um comentário e um pedido de empréstimo); *Peter Pan*, de James Barrie (original, um comentário e nove pedidos de empréstimos); *O escaravelho de ouro*, de Edgar Allan Poe (original, um comentário e quatro pedidos de empréstimos); *Vinte mil léguas submarinas*, de Julio Verne (adaptado, um comentário e um pedido de empréstimo); *O guia dos mochileiros das galáxias*, de Douglas Adams (um comentário e dois pedidos de empréstimos); *Os três mosqueteiros*, de Alexandre Dumas (original, nenhum

comentário e quatro pedidos de empréstimos); *Frankenstein*, de Mary Shelley (retextualizado em quadrinhos, 1 comentário e um pedido de empréstimo), *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson (adaptado, nenhum comentário e quatro pedidos de empréstimos), *O menino do dedo verde*, de Maurice Druon (nenhum comentário e nenhum pedido de empréstimo); *O último dos moicanos*, de James Fenimore Cooper (original, nenhum comentário e um pedido de empréstimo); *Drácula*, de Bram Stoker (retextualizado em HQ, nenhum comentário e um pedido de empréstimo); *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe (adaptação, nenhum comentário nem pedido de empréstimo); *A odisseia*, de Homero (duas ocorrências na mesma turma, reconto, dois comentários e três pedidos de empréstimos), *Cavaleiros da tábua redonda* (reconto, nenhum comentário e um pedido de empréstimo).

O interessante dessa lista, além da já citada convivência entre versões integrais e adaptadas, é que o maior número de livros desta categoria (quatorze) está na turma cuja origem é a escola pública. Deste dado talvez possamos inferir que a literatura clássica, de proposta, tem sua leitura reduzida por conta da expansão do polo da indústria cultural nas turmas em que o poder aquisitivo é maior. Onde o poder aquisitivo é menor, sua presença aumenta porque, provavelmente, o acesso é facultado por outras vias que não a compra.

3. Literatura juvenil homologada

Nesta categoria estão alocados principalmente os livros lançados nas últimas quatro décadas, após o *boom* da década de 70, e que foram legitimados principalmente pela universidade (a crítica especializada), por prêmios literários, por coleções prestigiadas, por listas e guias de recomendação oficial (como o Programa Nacional Biblioteca na Escola, no caso do Brasil) ou pelo efeito da grife do autor, no caso de autores consagrados no sistema adulto. É possível que tenham tido penetração na escola, mas seu diferencial é a legitimação estética. As duas maiores ocorrências estão abaixo:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>A casa da madrinha</i> , de Lygia Bojunga	0	0
602	<i>Angélica</i> , de Lygia Bojunga	0	0
602	<i>A bolsa amarela</i> , de Lygia Bojunga	3	3
606	<i>A bolsa amarela</i> , de Lygia Bojunga	0	2

Quadro 9: Exemplo de ocorrências de literatura juvenil homologada (a)

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	Coleção completa de Monteiro Lobato ⁴²	0	1 (de um exemplar)
604	<i>O poço do Visconde</i> , de Monteiro Lobato	0	1
604	<i>Histórias de Tia Nastácia</i> , de Monteiro Lobato	1	1
604	<i>A geografia de Dona Benta</i> , de Monteiro Lobato	0	0

Quadro 10: Exemplo de ocorrências de literatura juvenil homologada (b)

O aparecimento de Lygia e Lobato não chega a ser surpreendente, já que são dois autores altamente representativos da literatura infantil e juvenil brasileira legitimada e, portanto, sua circulação acaba sendo maior por conta dos esforços das instâncias de legitimação em revalidá-las continuamente como referência de qualidade. Ambos tendem a se tornar, como muitos clássicos adultos, aqueles autores que o inconsciente coletivo registra, mas não necessariamente por conta da leitura efetiva, mas pela circulação social do nome. É o que confessa a aluna que publicou a coleção completa de Lobato:

Leitora 28

11 de julho de 2013 ·

Não vou falar sobre os livros, porque eu ainda não li nenhum.

Eu só não tenho o 14.

Curtir · · 19

**** curtiu isso.

Professora Não sabe o que está perdendo... Meus preferidos: O pica-pau amarelo, A chave do tamanho, Memórias da Emília. Ah! Tem o Peter Pan também!

11 de julho de 2013 às 22:03 · Curtir · 1

Leitora 28 Verdade. Eu comecei a ler "Reinações de narizinho", é muito legal.

11 de julho de 2013 às 22:05 · Curtir

Professora Esqueci desse! É muito legal também!

11 de julho de 2013 às 22:07 · Curtir · 1

Turma 602

Apesar da confissão, a aluna se sentiu instigada a começar a ler. A mera posse do livro não é, portanto, garantia de leitura. É provável que ela tenha herdado a coleção de alguém mais velho, já que a foto postada é a da edição amarela, antiga, do Círculo do Livro. E ela só começou a ler depois do estímulo da ciranda.

Vale destacar também que essas obras podem ser vistas como literatura mais infantil que juvenil, mas o registro importa por revelar dados sobre a trajetória leitora desses jovens.

⁴² Lobato é anterior à década de 70, é claro, mas é o precursor da literatura infantil e juvenil de qualidade no Brasil e reinou sozinho até que, inspirados nele, outros autores de qualidade viessem a lume a partir da década de 70. É o maior representante de nossa literatura infantil e juvenil homologada.

Além disso, o comentário de uma das leitoras revela que ela não se identifica mais com a identidade infantil:

Leitora 22

11 de setembro de 2013 ·

"A bolsa amarela", acho que é do****, gostei do livro...e pelo fato dela querer ser um menino...acho que as pessoas pensam que menina tem que brincar de boneca,casinha e ser princesa....e o menino tem que jogar bola,soltar pipa,etc...Bom...eu sou um exemplo de que quando criança eu jogava bola(com meus primos e minhas primas..na casa do meu avô e da minha avó) eu adoravaaaa.....era muito legal..Gostei desse livro,dou *****(cinco estrelinhas)
Gostei de todos os livros e desculpem pela demora...*Emoticon smile*

Turma 602

Boa parte dos outros livros citados (ocorrências únicas) também fica na fronteira entre o infantil e o juvenil: *Uma professora maluquinha*, de Ziraldo (um comentário e nenhum pedido de empréstimo), *Bisa bia Bisa Bel*, de Ana Maria Machado (nenhum comentário e cinco pedidos de empréstimos), *Isso ninguém me tira*, de Ana Maria Machado (nenhum comentário e um pedido de empréstimo), *Perto dos olhos, perto do coração*, de Fátima Miguez (nenhum comentário, dois pedidos de empréstimo), *Um cantinho só pra mim*, de Ruth Rocha (um comentário e um pedido de empréstimo), *Historia avacalhada*, de Sylvia Orthof (nenhum comentário e nenhum pedido de empréstimo), *Chapeuzinho amarelo*, de Chico Buarque e Ziraldo (dois comentários e um pedido de empréstimo), *O mistério do caderninho preto*, de Ruth Rocha (um comentário e um pedido de empréstimo).

Podemos acrescentar à lista duas obras legitimadas estrangeiras: *Contos da selva*, de Horácio Quiroga (nenhum comentário e um pedido de empréstimo) e *A cidade das feras*, de Isabel Allende (nenhum comentário e nenhum pedido de empréstimo). A quase ausência de obras estrangeiras legitimadas pode ser explicada pelos problemas de circulação e divulgação dessas obras no Brasil. Consequentemente, como não ouvem falar delas, os alunos também não se interessam quando elas aparecem.

Mais uma vez salta à vista o fato de a maioria dessas obras estarem concentradas na turma 604, cuja origem é a escola pública, e na 602, cuja origem é mista.

4. Literatura homologada pela escola

Nesta categoria inserimos as obras que também estão no horizonte de expectativas do leitor há décadas, mas sua homologação não se deu pelas vias da estética, mas pela via mercadológica e pedagógica. Há obras mais estritamente de entretenimento, enquanto outras são mais educativas. Muitas combinam os dois vieses. Na verdade, o sucesso mercadológico

dessas obras se deve em grande parte à adoção pelas escolas e bibliotecas, e não à divulgação em livrarias (como a categoria de que falaremos a seguir). As estratégias de *marketing* são voltadas muito mais à mediação editorial no espaço escolar, de forma que o apelo pedagógico e o conservadorismo temático dessas obras são recursos para satisfazer principalmente o leitor adulto. Os comentários abaixo deixam esse aspecto muito claro:

Leitora 31

10 de setembro de 2013 ·

De sonhar também se vive (Giselda Laporla Nicoletis)...

Pra falar a verdade, eu só comprei esse livro porque ano passado a minha antiga escola estava pedindo, mas depois de ler, não me arrependi. A história é muito linda e comovente, e muita gente pode se identificar com a história, não por passar o que o personagem passou, mas por sentir o que ele sentiu, enfim, espero que gostem...

Turma 603

Leitor 75

8 de maio de 2013 ·

Edith Modesto Os Patrulheiros Ciberneticos Esse livro, fala e ensina bastante de internet. E também envolve os personagens em uma aventura irada.

Turma 604

A maioria desses autores começou a publicar entre as décadas de 70 e 90, e seus textos têm atravessado gerações, principalmente por conta das bibliotecas escolares e dos acervos pessoais de familiares e conhecidos que leram esses livros na juventude. São em sua maioria escritores profissionais do campo e altamente prolíficos, com publicações que muitas vezes beiram as centenas. Nas últimas décadas, tem sido possível ver a associação dessas obras aos temas transversais dos Parâmetros Curriculares Nacionais. Além disso, a maioria pertence a coleções específicas voltadas ao público jovem, que se caracteriza mais pela temática que pelos gêneros tradicionais da cultura de massa (aventura, policial etc), o que é sintomático de sua vocação pedagógica. Geralmente costumam dosar características de todos os gêneros: a intriga mirabolante (aventura), o suspense e o mistério (policial), o sentimentalismo e as questões adolescentes (novela sentimental). A exceção é a autora abaixo, conhecida pelas narrativas policiais e de mistério:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>O vírus vermelho</i> , de Stella Carr	1	1
603	<i>Os criminosos vieram para o chá</i> , de Stella Carr	1	1
604	<i>O enigma do autódromo de interlagos</i> , de Stella Carr	0	1

Quadro 11: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (a)

Pedro Bandeira também é figura fácil, mas as obras registradas oscilam entre o infantil e o juvenil. Destaque para a recorrência do mesmo título, um clássico da literatura de entretenimento, que um dos alunos explica bem por quê:

Leitor 56

19 de abril de 2013

A Droga da Obediência é um livro da série os Karas. Eles são um incrível grupo de adolescentes que proporcionam toda a aventura desse ótimo livro criado pelo Pedro Bandeira. O grupo, criado como uma brincadeira por Miguel, agora com seu mais novo integrante, Chumbinho que acaba se envolvendo com uma droga maléfica que faz com que qualquer um que a experimente seja fiel como um cãozinho.

Lute junto com Miguel, o capitão do time; Calú, o grande ator dos Karas; Crânio, o cérebro do grupo; Chumbinho, o mais recente do grupo e Magrí, uma ginasta e única menina do grupo, contra o misterioso doutor Q.I. e sua poderosa droga. O mundo depende dos Karas. Esse livro, muito legal, eu recomendo para quem não gosta de monotonia e sim de suspense misturado com aventura e também grandes surpresas.

Turma 603

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Gol de placa</i> , de Pedro Bandeira	1	1
602	<i>Cidinha e a pulga da Cidinha</i> , de Pedro Bandeira	0	1
603	<i>A droga da obediência</i> , de Pedro Bandeira	1	1
604	<i>A droga da obediência</i> , de Bandeira	0	2
606	<i>A droga da obediência</i> , de Pedro Bandeira	0	1

Quadro 12: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (b)

Outros autores dessa safra que aparecem mais de uma vez:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Como é duro ser diferente</i> , de Giselda Laporta Nicolelis	1	2
603	<i>De sonhar também se vive</i> , de Giselda Laporta Nicolelis	1	1
604	<i>O primeiro beijo</i> , de Márcia Kupstas	0	9
604	<i>Crescer é perigoso</i> , de Márcia Kupstas	0	1
604	<i>Veneno digital</i> , de Walcyrr Carrasco	2	4
606	<i>A palavra não dita</i> , de Walcyrr Carrasco	0	0

Quadro 13: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (c)

Nesta categoria, começam a se multiplicar as ocorrências isoladas de um número muito variado de autores e obras, o que é um sinal da fertilidade do mercado. Nas listas constantes no apêndice é possível ter acesso a essa variedade de títulos que aparecem uma única vez e que incluem, por exemplo, Ganymédes José, Orígenes Lessa, Carlos Queirós Telles, Assis Brasil, Telma Guimarães, Júlio Emílio Braz, Isabel Vieira, Edith Modesto entre outros menos expressivos. Mais uma vez, é na turma 604 (origem de escola pública) e na turma 602 (origem mista) que se concentram a maior variedade desses títulos. Interessa observar nesse grupo a relação que alguns autores mantêm ou mantiveram com outros meios de comunicação. Além de Walcyr Carrasco na TV e Isabel Vieira no jornalismo, Júlio Emílio Braz teve uma passagem pelos quadrinhos e pela TV, como roteirista. Estas informações são importantes porque cada uma dessas esferas, tão intimamente ligadas às massas, pode ter influenciado a escrita dos autores e colaborado para a recepção positiva junto ao público leitor. No caso de Walcyr Carrasco, por exemplo, é possível perceber um manejo da técnica narrativa que se aproxima muito da narrativa novelesca televisiva, com cortes e retomadas nos lugares estratégicos para garantir que o leitor não se desenrede da trama.

Resolvemos incluir nesta categoria as ocorrências da coleção Vaga-lume, que participa do mesmo movimento que permitiu o surgimento dos autores acima, teve estrondoso sucesso nas décadas de 70 e 80 e faz parte da memória afetiva de boa parte dos leitores hoje adultos. A escola também se apropriou da coleção durante muito tempo por ver nela uma forma de se aproximar dos alunos. A coleção ainda existe, mas seu impacto no leitorado jovem atual é muito menor. Aparecem nos grupos de discussão:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Doze horas de terror</i> , de Marcos Rey	0	3
603	<i>O rapto do garoto de ouro</i> , de Marcos Rey	0	0
604	<i>Açúcar amargo</i> , de Luiz Puntel	0	1
604	<i>Éramos seis</i> , de Maria José Dupré	0	0
604	<i>Vencer ou vencer</i> , de Raul Drewnick	0	0
604	<i>A hora da decisão</i> , de Raul Drewnick	1	2
604	<i>Pacto de sangue</i> , de Fanny Abramovich	0	0
604	<i>Os pequenos jangadeiros</i> , de Aristides Fraga Lima	0	0

604	<i>A ilha perdida</i> , Maria José Dupré	1	1

Quadro 14: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (d)

Raul Drewnick aparece duas vezes com obras na versão recente da série Vaga-lume Júnior (tentativa de captar novo segmento do mercado, os pré-adolescentes).

Outra questão que interessa neste grupo é justamente o desequilíbrio, mesmo considerando as obras de um mesmo autor, entre qualidade e mediocridade. Escrevendo sob a lei do mercado, o escritor profissional não pode se dar ao luxo de não se submeter a certas injunções, seja em relação a temas e formas, seja em relação a prazos. E na correria pela sobrevivência, também há um aligeiramento da escrita, traduzindo-se em obras que, esteticamente, deixam a desejar.

Adverte-nos Regina Zilberman (1987) de que não podemos ver a literatura de entretenimento como um bloco homogêneo indistinto, com os mesmos problemas e peculiaridades. Os livros acima listados estão localizados bem no centro do problema da legitimação da literatura juvenil: são obras escritas para atender ao mercado, mas principalmente o mercado aliado às escolas. As décadas de início da produção dos autores são muito sintomáticas: a maioria dele a carreira impulsionada pela modernização da indústria livreira e pelo incentivo governamental dado à produção de livros nacionais e atuais que pudessem colaborar na superação da crise da leitura no país. Por isso, muitas obras padecem do mal do didatismo; outras conseguiram a bem-sucedida combinação entre uma manipulação hábil dos elementos típicos da cultura de massa e o sucesso junto ao jovem ao leitor; outras, ainda, não foram felizes no trato com as convenções e produziram nada mais que uma repetição enfadonha de fórmulas.

Portanto, concordamos com Ceccantini (2006) que os autores do grupo acima só podem ser julgados em relação a sua qualidade se a crítica for realizada dentro dos parâmetros da literatura didática e de entretenimento, pois a estas não importam a inovação e a ruptura, quesitos básicos para a avaliação teórica e crítica da literatura, segundo lembra Cátia Toledo Mendonça (2006). A pesquisadora, que se debruçou sobre a série Vaga-lume, deixa claro em sua tese que não pretende conferir à série status de alta literatura, mas sim compreendê-la dentro do quadro da literatura de entretenimento, que tem como objetivo atender às aspirações e necessidades do público-alvo: o enredo (linear) deve mobilizar a consciência do leitor, os personagens devem ser esquemáticos, os temas devem estar voltados para o universo juvenil, deve haver informações didáticas que atendam aos interesses da escola e a ação é requisito

para prender o jovem leitor na cadeia de peripécias. É preciso que não exija esforço do leitor para fruição. Um dos leitores da coleção confirma essas qualidades, mas também nos fornece uma pista do porquê de a coleção ter perdido adeptos:

Leitor 33

6 de maio de 2013 ·

O rapto do garoto de ouro: O Garoto de Ouro foi raptado, disso todos sabem, mas quem será que o sequestrou? Todos querem a resposta para isso, e Ângela, Leo, Gino e Jaimão vão atrás da resposta numa investigação um tanto complicada, existem muitos suspeitos e todos têm motivo ou evidência que pode ligá-lo ao crime.

O rapto do garoto de ouro é um livro instigante, que te prende do início ao fim, mesmo dando uma boa enrolada. Você fica apreensivo para saber quem raptou o garoto de ouro e não vê a hora de descobrir quem é, já que tem tantos suspeitos.

Mas o livro também tem seus pontos negativos. A história do livro é antiga, mas eu li a versão mais nova do livro e, a meu ver, a editora deveria atualizar alguns fatos do livro como a moeda em que se usa para pedir o resgate ainda é o cruzeiro, deveriam ter se dado o trabalho de colocar como reais. Mas claro, não é culpa do autor.

Turma 603

Vale, nesse sentido, o registro de uma obra recente, de qualidade, de grande acolhida na escola e entre os jovens, e que trabalha na interseção entre entretenimento e pedagogia:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Mistério no Museu Imperial,</i> de Ana Cristina Massa	2	1
606	<i>Mistério no Museu Imperial,</i> de Ana Cristina Massa	1	2

Quadro 15: Exemplo de ocorrências de literatura homologada pela escola (e)

O comentário do aluno que o colocou na ciranda reflete justamente essa dupla motivação:

Leitor 99

8 de maio de 2013 ·

Gostei desse livro porque fala sobre adolescentes que desvendam mistérios por curiosidade, mesmo sendo casos históricos para detetives e para polícia. É porque fala sobre lugares importantes da história em nosso estado.

Turma 606

O comentário abaixo também deixa clara a dupla motivação, além de demonstrar o potencial que as obras dessa categoria têm de fidelizar o leitor:

Leitor 24 eu quero

15 de abril de 2013 às 21:59 · [Curtir](#)

Leitor 23 esse eu já li é muito bom

16 de abril de 2013 às 10:15 · [Curtir](#)

Leitor 24 gostei, pq nós nos envolvemos com a história, e descobrimos alguns fatos históricos sobre o Imperador do Brasil. Há mistérios, companheirismo ...

21 de abril de 2013 às 10:39 · [Curtir](#) ·

Leitor 24 tem outros da série?

10 de maio de 2013 às 22:37 · [Curtir](#)

Leitor 24 se tiver posta, pf

10 de maio de 2013 às 22:37 · [Curtir](#)

Leitor 24 acho que alguém além de mim devia ter pedido o seu livro ****, pois achei muito bom quando o li

10 de outubro de 2013 às 01:48 · [Curtir](#)

Turma 602

5. Literatura de entretenimento

Nesta categoria (e na seguinte) se concentra o maior número de obras publicadas, comentadas e que foram alvo de pedidos de empréstimos. Diferentemente da categoria anterior, estas obras não chegam aos jovens por meio da escola, da família ou da biblioteca, mas por meio da compra e do empréstimo entre os membros da comunidade leitora.

Neste grupo estão obras nacionais e estrangeiras contemporâneas do polo do entretenimento puro e simples e que tendem a não ser legitimadas por critérios estéticos ou pedagógicos, já que, neste polo, o que vale é, em primeiro lugar, a repetição de uma fórmula e o alto número de vendas. Os livros desse grupo são aqueles com os quais esbarramos facilmente nas livrarias; estão nos balcões centrais e nas vitrines. Seguem a lógica de mercado de qualquer outro produto, a uniformização com “cara” de novidade, e estão sempre visíveis. Não há diferença entre a série nacional e a estrangeira nesse caso, o que evidentemente chama a nossa atenção para a globalização do mercado, não só pela importação de obras que podem agradar segundo parâmetros de comportamento e gosto homogeneizados pela sociedade de consumo pós-moderna, que ultrapassa as fronteiras territoriais dos países principalmente por meio dos meios de comunicação, mas também pela importação do “modo de fazer” (literatura) e do “modo de ser”.

Essa categoria, porém, precisa ser subdividida. De um lado, temos uma produção de baixíssima qualidade literária, descartável e vulnerável às leis implacáveis do mercado. A variedade de autores é imensa, tanto no mercado quanto nos grupos virtuais (a maioria dos títulos só aparece uma única vez) e por isso não listaremos todos aqui⁴³. Aliás, essa pluralidade presente nas cirandas de livros das turmas é reflexo do alto grau de profissionalização e maturidade do mercado editorial, que se organiza em torno da lógica do capital. Do outro lado, temos os *best-sellers* juvenis, nacionais e estrangeiros, que dominam as ocorrências repetidas no interior das turmas e também entre as turmas, além de gerarem muitos comentários e pedidos de empréstimos. Basta uma comparação entre os quadros dessa categoria e os quadros anteriores.

⁴³ As listas completas podem ser consultadas no apêndice.

Características em comum às duas subcategorias são a utilização de fórmulas estruturais e temáticas e a busca por efeitos preestabelecidos. O enredo é previsível e mormente linear e o desfecho feliz; os personagens tendem a ser estereotipados e pouco desenvolvidos; a linguagem é “transparente” e próxima do coloquial e faz-se apelo a sentimentos pouco matizados. O conservadorismo temático também é flagrante. Além disso, é muito comum que as obras pertençam a séries e coleções organizadas ora segundo os gêneros da literatura de entretenimento (aventura, policial, mistério etc) ora segundo o sexo do leitor (menino e menina), com ganhos quantitativos para o segundo, já que, como afirmamos anteriormente, as coleções que supostamente visam ao público masculino são frequentemente consumidas pelas meninas também. Isso fica evidente pelos projetos gráficos, que, no caso das narrativas para o público feminino, via de regra, contam com capas cor de rosa em que figuram imagens de garotas de tipos físicos padronizados e vestidas “na moda”. Há um *layout* facilmente identificável nesse caso, o que acontece muito menos frequentemente no caso de narrativas supostamente masculinas.

Dentre os *best-sellers* nacionais, destacam-se as obras de Thalita Rebouças e Paula Pimenta, que se encaixariam no segmento *chick lit* juvenil. O quadro abaixo é bastante significativo da repercussão dessas obras entre as adolescentes. Resolvemos não separar os volumes das coleções⁴⁴:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Ela disse, ele disse</i> , de Thalita Rebouças	4	13
602	Coleção <i>Fala sério</i> de Thalita Rebouças	12	12
602	Série <i>Fazendo meu filme</i> , de Paula Pimenta	14	14
602	<i>Minha vida fora de série</i> , de Paula Pimenta	0	4
602	<i>Apaixonada por palavras</i> , de Paula Pimenta	1	9
603	<i>Ela disse, ele disse</i> , de Thalita Rebouças	2	3
603	Coleção <i>Fala sério</i> , de Thalita Rebouças	13	9
603	Série <i>Fazendo meu filme</i> , de Paula Pimenta	6	15
604	<i>Ela disse, ele disse</i> , de Thalita Rebouças	5	10
604	Coleção <i>Fala sério</i> , de Thalita Rebouças	3	8

⁴⁴ Alunos que pediram mais de um livro da série/ coleção foram contabilizados uma única vez.

604	<i>Tudo por um feriado</i> , de Thalita Rebouças	3	8
604	<i>Traição entre amigas</i> , de Thalita Rebouças	0	3
606	<i>Ela disse, ele disse</i> , de Thalita Rebouças	2	6
606	<i>Coleção Fala sério</i> , de Thalita Rebouças	6	10
606	<i>Série Fazendo meu filme</i> , de Paula Pimenta	4	8

Quadro 16: exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (a)

É curioso observar que, embora todos os livros tenham sido postados por meninas (e também sejam recomendados entre elas), meninos também os pediram emprestados (com exceção da turma 603) – embora raramente tenham voltado para comentá-los.

Leitor 29

13 de setembro de 2013 ·

Eu terminei de ler o livro *Fazendo meu filme 1* da **** eu dou nota 10. Eu gostei muito ele fala sobre uma garota que é "apaixonada" pelo seu melhor amigo, na verdade no começo ela não era apaixonada por ele, mas depois começa a sentir uma coisa além da amizade e por isso gostei desse livro.

Curtir

****, ****, **** e outras 5 pessoas curtiram isso.

Leitor 23 fica dando spoiler pros outros mlk

13 de setembro de 2013 às 23:17

Turma 602

Leitor 73 eu quero

3 de outubro de 2013 às 10:14 · Curtir

Leitora 64 **** vc não quer não, pq vc vai boiar!

6 de outubro de 2013 às 21:43 · Curtir · 1

Sobre *Manual de sobrevivência da garota descolada* (Nacy Rue), turma 604

Leitor 24 é nada pessoal, ñ é nada contra vc, mas ñ consigo mais ler esse livro. Desisto. Eu acho q é uma história + voltada para garotas, sem lá, eu coloquei no mesmo lugar q coloco os livros q estou lendo, e ñ me chamava a atenção.

21 de maio de 2013 às 10:32 ·

Sobre *Tipo assim*, Clarice Bean (Laurenn Child), turma 602

De maneira geral, os meninos não foram hostilizados por pedirem “Livros de menina” emprestados. No primeiro comentário acima, a repreensão foi por outro motivo (o fato de o leitor fazer revelações sobre o enredo na resenha). No segundo, a leitora considera que um menino não pode compreender um livro escrito para meninas.

Esta é também a primeira vez em que há um equilíbrio em todas as turmas em relação às ocorrências, ou seja, os *best-sellers* juvenis brasileiros também atingem as classes de menor

poder aquisitivo. O mesmo acontece com alguns *best-sellers* juvenis internacionais do tipo *chick lit* (também não separamos os títulos das coleções):

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Diário de uma garota nada popular</i> , de Rachel Rennée Russell	12	12
602	<i>A garota americana</i> , de Meg Cabot	5	10
602	<i>A rainha da fofoca em Nova York</i> , de Meg Cabot	1	6
603	<i>Diário de uma garota nada popular</i> , de Rachel Rennée Russell	2	3
603	<i>Querido diário otário</i> , de Jim Benton	5	5
604	<i>Diário de uma garota nada popular</i> , de Rachel Rennée Russell	1	8
604	<i>Querido diário otário</i> , de Jim Benton	1	14
606	<i>Diário de uma garota nada popular</i> , de Rachel Rennée Russell	0	4
606	<i>Querido diário otário</i> , de Jim Benton	1	0
606	<i>O diário da princesa</i> , de Meg Cabot	1	5

Quadro 17: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (b)

Inúmeros outros títulos avulsos desse mesmo gênero comparecem às turmas e podem ser conferidos nas listas presentes no apêndice. O que todos eles têm em comum, inclusive os nacionais, é a baixa qualidade literária. As personagens são extremamente estereotipadas, superficiais, consumistas e pertencentes a uma classe média alta que não é o espelho de boa parte das alunas. Preocupam-se com a aparência física e estão atrás do príncipe encantado. Os temas se repetem à exaustão e, sob o pretexto de se utilizar uma linguagem próxima dos adolescentes, o aproveitamento da oralidade se dá em um nível rasteiro e igualmente estereotipado. O papel dos adultos nessas narrativas é algo que não se pode desprezar. As mães ou são histéricas ou “mais amigas que mães”, de uma permissividade que as colocam no mesmo patamar que as próprias adolescentes. Alguns professores são tão compreensivos com as “necessidades” das adolescentes que são capazes de mudar toda a programação de suas aulas para juntar um caszinho. Enfim, é um mundo de onipotência total da adolescente, em que tudo converge para suas supostas necessidades e desejos. São livros de um

conservadorismo estarrecedor. A pluralidade do mundo é algo que está totalmente excluído dessas obras. Com razão Isabel Olid (2009) se pergunta como é possível ainda haver uma produção literária tão sexista e superficial no tratamento das questões de gênero apesar de todas as transformações nas mentalidades nas últimas décadas. O mais delicado dessa questão é o fato de ser esta a produção preferida das adolescentes.

Outro ponto a ser considerado é a eleição do diário como moldura narrativa em várias dessas séries. A explicação é óbvia: o diário permite a simulação de uma relação de intimidade entre a leitora e a protagonista que é essencial para a identificação e a projeção que se quer promover. O tom confessional também é instigante, porque promove a sensação de descoberta de segredos íntimos semelhantes aos da leitora, mas que não podem ser de todo revelados no dia a dia desta. Assim, tudo o que a leitora gostaria de expressar está no diário da protagonista-espelho; é como se esta falasse por aquela.

Há um diário nesta categoria que se destaca: o da série *Diário de um banana*, que é de longe a mais publicada e emprestada, aparece em todas as turmas, várias vezes, entre meninos e meninas, independentemente do poder aquisitivo (não contabilizamos os títulos individuais da série):

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Diário de um banana</i> , de Jeff Kinney	1	12
603	<i>Diário de um banana</i> , de Jeff Kinney	11	12
604	<i>Diário de um banana</i> , de Jeff Kinney	9	19
606	<i>Diário de um banana</i> , de Jeff Kinney	7	11

Quadro 18: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (c)

Uma possível explicação para isso é o fato de o protagonista ser um menino, o que alarga seu público leitor, já que os meninos não costumam ler as obras voltadas para as meninas, mas estas leem aquelas destinadas aos meninos. Outra explicação está no *marketing*, cujo trabalho é colocar essas obras em evidência. O título da série funciona como uma espécie de “marca” a que todos querem ter acesso porque ouviram falar. Tanto é assim que os pedidos de empréstimos são inúmeros, mesmo quando a postagem inicial é curta, sem detalhes e nada instigante. A “marca” se sustenta por si; portanto, o sucesso das obras não tem a ver somente com o conteúdo, formal ou temático, mas principalmente com a possibilidade de gratificação

socializadora proporcionada pelos livros, o que leva os adolescentes a se sentirem parte de uma coletividade.

É este também o caso dos *best-sellers* estrangeiros que se inserem no grupo de narrativas de aventura e fantasia que vieram a reboque do sucesso sem precedentes da série *Harry Potter*, a partir da década de 90. É digno de nota que, diferentemente do *chick lit*, que conta com representantes nacionais, o filão da fantasia não aparece nos grupos com obras brasileiras. A campeã de publicações e pedidos de empréstimos, em quase todas as turmas, e entre meninos e meninas, é a série *Percy Jackson*, de Rick Riordan. Em termos de qualidade literária, há ganhos em relação ao segmento do *chick lit*, embora neste caso, como já salientamos, é a repetição bem feita de uma fórmula que é valorizada. O que chama atenção nesse grupo é o fato de as narrativas de Riordan serem uma tentativa de repetir o padrão instaurado por J.K. Rowling. A construção do personagem protagonista é muito similar: em ambas as séries são meninos sem expressão alguma em suas vidas cotidianas, nada populares e com dificuldade de entrosamento (um é órfão e vive com tios que o desprezam; o outro é tachado de hiperativo e disléxico, tendo sido expulso de várias escolas, várias vezes), mas que se transformam em verdadeiros heróis em mundos “paralelos” elaborados a partir de um substrato insólito, maravilhoso: em *Harry Potter*, uma miscelânea de elementos da tradição oral anglo-saxã, entre outras; em *Percy Jackson*, a mitologia grega, que tem muito apelo junto ao jovem. Até mesmo a estrutura das “casas” ou “famílias” a que cada personagem passa a pertencer nesse mundo alternativo se repete.

O que as duas séries têm de muito positivo é a estrutura da aventura-puxa-aventura, dentro do mesmo livro e de um livro para outro. A costura das narrativas é muito bem feita e enreda o leitor de tal forma, que até não leitores se arriscam e se envolvem na leitura.

Leitor 41

7 de novembro de 2013 · Editado ·

Fala galera, li recentemente o livro *A Casa De Hades*, e tenho que dizer que como todos os livros da saga, ele é o único que não me da preguiça de ler nem um pouquinho.

Eu não comentei mais nenhum dos livros da primeira saga depois de "*O Mar De Monstros*" nem segunda saga, pois eu iria dizer mais ou menos a mesma coisa, mas todos conhecem aqueles livros que você não consegue parar de ler (principalmente se você apostou com uma pessoa que você leria bem rápido, né ****?), que realmente te tira da realidade e você não se importa com qualquer barulho a sua volta, apenas em ler. Pois é, esse é assim mesmo. É por isso que eu amo tanto essa saga, ela me trouxe para outro universo por que é exatamente isso que os livros fazem.

Eu não lia muito antes de conhecer essa saga, ou seja, eu sou muito grato a ela, pois além de contar uma das melhores histórias que eu já li, ela me despertou um interesse que eu nunca tive antes.

Turma 603

Vale notar algumas ideias sobre o prazer de ler que se repetirão em outros comentários, como veremos depois: a ausência de “preguiça”, ou seja, a narrativa é dinâmica,

centrada na ação; a sensação de completa imersão no mundo fabulado, que faz o leitor cortar relação com o real circundante; o enredamento na trama, que imprime um ritmo mais veloz à leitura. O aluno deixa entrever até mesmo que há disputas entre eles pra ver quem termina de ler mais rápido, o que acontece em outra turma:

Leitora 7

4 de maio de 2013 ·

Esse livro é o 3º da coleção de livros do Percy Jackson e o Ladrão de Raios. Eu gostei muito desse livro. Nele Percy e seus amigos ficam frente a frente com a profecia da maldição do titã. No livro a princesa Artêmis desaparecesse e um monstro ancestral foi despertado, nisso, Percy e os amigos tem uma semana para resgatar a princesa e solucionar o mistério sobre o monstro.

[Curtir](#) · **** curtiu isso.

Leitor 23 eu quero depois que terminar o livro II

4 de maio de 2013 às 22:14 · [Curtir](#)

Leitor 24 eu quero quando terminar o q eu to lendo

4 de maio de 2013 às 22:16 · [Curtir](#)

Leitor 24 vamos ver quem é primeiro

4 de maio de 2013 às 22:21 · [Curtir](#)

Leitor 23 a menos que vc pare de ler o seu eu vou ser o primeiro

4 de maio de 2013 às 22:22 · [Curtir](#)

Leitor 24 no

4 de maio de 2013 às 22:23 · [Curtir](#)

Leitor 24 não vou parar de ler, vou ler até o fim, vou ser honesto

4 de maio de 2013 às 22:23 · [Curtir](#)

Leitor 23 traz o livro amanhã

8 de maio de 2013 às 22:55 · [Curtir](#)

Leitora 10 Quero agoraaa!

8 de maio de 2013 às 23:16 · [Curtir](#)

Leitor 23 **** vc já leu algum do Percy Jackson se não eu acho melhor vc ler os dos primeiros , até por que eu acabei de ler O mar de Monstros

9 de maio de 2013 às 11:26 · [Curtir](#)

Leitora 7 ok

9 de maio de 2013 às 19:39 · [Curtir](#)

Leitor 24 concordo com o ****

10 de maio de 2013 às 22:40 · [Curtir](#)

Leitora 8 ****, tem como vc me emprestar esse livro ano que vem? Eu to doida pra ler kkkkkkk'

25 de dezembro de 2013 às 17:21 · [Curtir](#)

Leitora 7 okay****.

25 de dezembro de 2013 às 17:23 · [Curtir](#) · 1

Leitora 3 quero também

26 de dezembro de 2013 às 18:33 · [Curtir](#)

Turma 602

Não só as características literárias são as responsáveis pelo sucesso de Percy Jackson, mas a promoção boca a boca, como fica ainda mais claro nos comentários abaixo:

Leitora 54 Um dos melhores livros que já li, assim que terminei de lê-lo, a curiosidade tomou conta de mim e nao resisti. Mal terminei de ler o primeiro, já comecei a ler o segundo. Eu li e recomendo, graças a você ****, eu estou começando a amar a mitologia grega! Hahahahahahahahahahahahahahaha.

1 de julho de 2013 às 18:15 · [Curtir](#)

Leitora 36 **** decidi ler Percy Jackson. Parece ser bem interessante pelo que vocês falam! Boa escolha?

Posso começar a ler pela segunda saga?

14 de julho de 2013 às 14:42 · Curtir

Leitora 53 Claro, é uma ótima escolha! Mas assim, ****, vc vai ter q ler a primeira saga dps, então você pode escolher se vai ler primeiro essa ou a outra.

30 de julho de 2013 às 22:30 · Curtir

Leitora 48 Sim, a **** ficava dizendo q era legal, mas tinha preguiça. Aí peguei o Ladrão de Raios de um amg da 601, e adorei. Comprei o resto do primeira saga, mas ainda n chegou.

30 de julho de 2013 às 22:30 · Curtir · 1

Turma 603

Nas duas séries (no caso de Percy Jackson, na verdade há duas sagas diferentes no interior da série) também há a trajetória exemplar dos dois protagonistas, cujas aventuras nada mais são que metáforas para os obstáculos do processo de amadurecimento. No caso de Harry Potter, que teve seus volumes lançados ao longo de quase uma década, é possível perceber que um dos traços do seu sucesso foi o fato de o personagem ter crescido junto com seus leitores, de forma que a própria narrativa foi se complexificando um pouco. E, claro, é relevante o desejo de onipotência e reconhecimento que ambos os meninos realizam em seus mundos extraordinários. O papel da fantasia em narrativas juvenis seria justamente o de permitir uma projeção das expectativas e desejos dos adolescentes em um espaço em que ele pode prescindir do controle adulto. Refugiar-se na fantasia, segundo Obiols e Obiols (2008), é uma solução transitória para a crise advinda do embate entre o jovem e a realidade ao seu redor, que ele vê como opressora, pois permite intensificar a onipotência narcisista que o leva a pensar que não necessita do mundo exterior. Além disso, é uma forma de exercitar o pensamento abstrato, que, segundo Piaget e Inhelder (1998), é conquistado na adolescência. É nesta fase que há um aumento da intelectualização e uma busca por soluções teóricas para as situações vividas.

Teresa Colomer (2009) elenca ainda outras boas razões para o sucesso da fantasia. Segundo a autora, ela permite uma especulação utópica que pode levar o adolescente a refletir sobre o funcionamento do seu próprio mundo. É, além disso, sucedânea das tradicionais narrativas de aventura e sua dimensão iniciática, com as vantagens de investir mais na construção psicológica dos personagens e criar situações e cenários novos que substituem os valores imperialistas e eurocêtricos das narrativas de aventura tradicionais. A projeção do leitor também se dá sobre um protagonista “especial”, aparentemente mundano e comum, mas que esconde poderes e forças que ele mesmo desconhece e lhe conferem a tão sonhada popularidade. Pela leitura dessas obras, o jovem também se sente apartado do mundo infantil, pois as narrativas são muito mais longas e apresentam complicações várias advindas de subtramas, o que aumenta o número de personagens secundários e de espaços narrativos, sendo que esses frequentemente exigem informação adicional de ordem geográfica, histórica

ou cultural. Isso permite aos leitores construir um saber literário que os faz sentirem-se especialistas em algo, além de participantes de uma comunidade de leitores. Por tudo isso, é uma pena que a fantasia de Rick Riordan não apareça na turma 604, cuja origem é a escola pública:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>O ladrão de raios</i>	3	13
602	<i>O mar de monstros</i>	1	2
602	<i>A maldição do titã</i>	1	2
603	<i>A casa de Hades</i>	1	2
603	<i>O herói perdido</i>	3	5
603	<i>O mar de monstros</i>	3	0
603	<i>O ladrão de raios</i>	5	8
603	<i>Percy Jackson e os Olimpianos</i>	2	2
603	<i>O filho de Netuno</i>	3	3
603	<i>Os arquivos do semideus</i>	0	0
603	<i>O último olimpiano</i>	2	1
603	<i>Labirinto de ossos</i>	0	0
606	<i>Heróis do Olimpo</i>	1	0
606	<i>O filho de Netuno</i>	2	5
606	<i>Labirinto de ossos</i>	1	5

Quadro 19: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (d)

Separamos os títulos dessa vez porque são, de fato, livros diferentes que dependem em larga medida da leitura cronológica – o que não acontece com a maioria das séries de que falamos anteriormente. O maior número de empréstimos se concentra, justamente, no primeiro livro da saga (*O ladrão de raios*).

Não deixa de ser curioso que a presença de *Harry Potter*, de J.K. Rowling, o responsável por colocar a literatura juvenil no centro de um debate cultural em nível global, apareça menos:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>Harry Potter e a pedra filosofal</i>	0	0

602	<i>Harry Potter e a câmara secreta</i>	0	1
603	<i>O mundo mágico de Harry Potter</i> , de David Colbert	1	2
603	<i>Harry Potter e a pedra filosofal</i>	0	1
603	<i>Harry Potter</i> – série completa	0	1
604	<i>Harry Potter e o cálice de fogo</i>	0	1
606	<i>O mundo mágico de Harry Potter</i> , de David Colbert	2	6
606	<i>Harry Potter e a pedra filosofal</i>	0	3
606	<i>Harry Potter e a câmara secreta</i>	0	3

Quadro 20: Exemplo de ocorrências de literatura de entretenimento (e)

Isso não significa que Harry Potter não esteja presente no horizonte de expectativas dos alunos, como se vê pela publicação dupla de postagem de livro sobre a série, que via de regra só chama a atenção de quem está familiarizado com esse universo ficcional. Isso nos leva a pensar que a série apareça pouco não porque não interesse, mas porque já tenha sido lida pela maioria.

Embora o texto tenha seus méritos, não podemos desprezar a gigantesca operação comercial colocada em movimento para promover livro e autora mundialmente. Foi determinante o papel do *marketing* e de várias estratégias de mercado que serviram de modelo para lançamentos editoriais posteriores: o estímulo ao frenesi das reservas de livros antes do lançamento oficial, a ocultação de informações para provocar suspense em relação à continuação da série, a venda em locais de grade circulação, como hipermercados, e o investimento na imagem da autora – que se tornou uma celebridade – e na marca “Harry Potter”, que passou a contar com uma quantidade e variedade enormes de produtos, desde material escolar até mega produções cinematográficas. E, como lembra Daniel Hade (2003), as mercadorias produzidas a partir de histórias e personagens literários têm como objetivo fazer das crianças e jovens propagandas ambulantes dos livros, fato este que não pode ser desprezado na análise do alcance que determinadas obras atingem. A grife do autor, da série, do personagem é portadora de sentido. Dessa forma, o livro se equipara a qualquer outro produto dele derivado, pois veicula a significação de uma marca: um condensado de ideias e sentimentos associados àquela história e àqueles personagens. Sabemos como, na sociedade de consumo, mas principalmente no universo adolescente, a utilização de uma marca é um

código importante de diferenciação social e cultural e um dos índices em torno do qual as “tribos” se organizam – dentre elas, comunidade de leitores.

Do ponto de vista financeiro, o livro é igual a qualquer outro produto; não importa se o acesso à história se dê por meio do filme, do jogo, do boneco ou da mochila. O que importa é a difusão da marca. Todas essas estratégias aumentam a procura pela obra e a divulgação pelo boca a boca, que é reforçada pelas redes de interação criadas na internet. Ou seja: o fenômeno Harry Potter coincidiu com a popularização da internet e abriu caminho para que *blogs* e redes sociais contribuíssem maciçamente para a divulgação desta e de outras narrativas. É o caso de nos perguntarmos, com Daniel Hade (2003), quais são as consequências para a formação do leitor de uma realidade em que o *marketing* e a promoção se tornam fatores chave para atrair sua atenção.

6. O *crossover*

A outra categoria que concentra o maior número de comentários e pedidos de empréstimos também está estritamente atrelada à engrenagem do mercado editorial. Nesta categoria estão as obras que, diferentemente da categoria anterior, nem sempre são comercializadas no Brasil como literatura juvenil. Elas fazem parte de um novo segmento, que internacionalmente tem-se chamado *new adult* ou *young adult*.

Desde a década de 50 o mercado brasileiro tem sido invadido por todo tipo de produto norte-americano, incluindo aí o próprio *american way of life* impresso nos programas de TV, nas revistas semanais de informação e reportagem e também nos quadrinhos. É nesta década que uma sensibilidade adolescente começa a se infiltrar na cultura de massa, segundo Edgar Morin (2007), a partir de uma ética do lazer e uma estética da juventude. A literatura é apenas mais um dos terrenos colonizados pela imperiosa indústria cultural dos Estados Unidos. Hoje, o mercado editorial é inundado por suas publicações – não só, mas principalmente. Mesmo quando as obras não são originalmente norte-americanas, é a entrada neste mercado que garante a sua globalização.

O que nos interessa a esse respeito é o fato de a maioria desses livros aqui comercializados largamente, e que recebem mais atenção da mídia e de nossos alunos, serem aqueles que, fora do país, recebem deliberadamente o tratamento de *Young adult literature*. Ainda que seus autores neguem escrever para este ou aquele público, como de praxe, o fato é que a comercialização é feita segundo o rótulo. Basta navegar na internet e perceber nas lojas virtuais e nas discussões de profissionais do ramo, assim como nos prêmios concedidos em

categorias específicas (“child” e “young”) que o mercado internacional assim etiquetou os livros que hoje mais vendem em escala global.

Aqui no Brasil, embora o tratamento gráfico dispensado a esses livros seja “jovial”, “arrojado”, sem marcas de sisudez ou seriedade, não são todos os livros que se mostram ostensivamente direcionados ao público juvenil propriamente dito, como os livros da categoria anterior. Dois livros são ilustrativos a esse respeito, pela presença em nossas listas de mais vendidos, que, salientemos, não costumam fazer distinção entre obras juvenis ou adultas: *O menino do pijama listrado*⁴⁵, do escritor irlandês John Boyne, que recebeu, entre outros, os prêmios Ottakar's Children's Book Prize, Irish Book Award Children's Book of the Year, Bisto Children's Book of the Year, ou seja, foi reconhecido como produção voltada para crianças e jovens; e *A menina que roubava livros*, do escritor australiano Markus Zusak⁴⁶, cujo rótulo de juvenil é objeto de discussão em sites especializados⁴⁷ e também recebeu prêmios específicos ao campo infantil/ juvenil: Publishers Weekly Best Children Book of the Year, Booklist Children Editors' Choice, ALA Best Books for Young Adults, Michael L. Printz Honor Book The Printz award – the best book for tens.

Os dois livros são considerados, fora do Brasil, *crossovers*, ou seja, produtos culturais que transpassaram as barreiras de faixa etária previamente definida. Embora o fenômeno possa se dar em qualquer direção, seja do campo adulto para o infantil e juvenil ou vice-versa, na contemporaneidade o foco é a apropriação sistemática, por parte dos adultos, dos produtos comercializados com a rubrica “juvenil”, como a maioria dos *best-sellers* estrangeiros. No mercado globalizado, desde o aparecimento de *Harry Potter*, no final da década de 90, a leitura de obras infantis e juvenis por adultos tem se tornado algo corriqueiro e objeto de estudos acadêmicos, inclusive. É muito sintomático que, no mercado norte-americano e europeu, a série *Harry Potter* tenha sido publicada simultaneamente com projetos gráficos, um juvenil e outro adulto, como documentam Sandra Beckett (2009) e Rachel Falconer (2009). É um fenômeno que tem provocado muito debate, na academia e nos meios de comunicação, não só por conta das controvérsias quanto à qualidade literária, mas também em virtude dos questionamentos sobre a formação do leitor na contemporaneidade.

⁴⁵ Recentemente, o livro migrou para o selo Seguinte, da Companhia das Letras, dedicado ao público jovem. No entanto, originalmente, não havia essa demarcação de público-alvo.

⁴⁶ Observemos que, apesar de não serem norte-americanos, os dois autores escrevem em inglês, o que certamente influencia na eleição das obras que ganharão destaque internacional.

⁴⁷ Ver, por exemplo, em <http://www.goodreads.com/topic/show/970064-why-young-adult-fiction-classification>. Acesso em 25 jun 2014.

De um lado, estão aqueles que, como Neil Postman (1999), veem na homogeneização dos conhecimentos partilhados entre crianças e adultos na contemporaneidade um retrocesso cultural. De outro, estão estudiosos como Sandra Beckett (2009) e Rachel Falconer (2009), que criticam a posição de quem considera a leitura de livros juvenis pelos adultos uma forma de “infantilização”. O problema da posição das autoras é que elas consideram o fenômeno do *crossover* positivo por si só, pelo fato de estar forçando os limites do sistema juvenil em direção ao sistema geral, rompendo com a sua marginalização. A questão do valor literário não é encarada de fato, o que nos parece problemático, pois o campo juvenil é tão polarizado quanto o campo geral e, como tal, suas obras obedecem a critérios diversificados de legitimação. O rendimento literário das obras não é homogêneo. Além disso, quando observamos, no Brasil, o tipo de *crossover* que chega ao público, não tem como escaparmos da questão de que esses livros impõem poucas dificuldades de leitura, como observa Bourdieu (1999), que afirma ser um critério para “decretar” um livro como juvenil ou portador de afinidade com o jovem uma certa simplicidade da forma literária e uma linguagem jovem, um tipo de linguagem que parece praticamente falada e que é acessível em um primeiro momento a todo leitor. No meio do caminho está Silvia Borelli (2008), que acata a hipótese da “teenagização”, mas sem atribuir-lhe caráter pejorativo⁴⁸.

Aqui no Brasil, a publicação dupla de *Harry Potter* não aconteceu, muito embora a série também tenha tido sucesso entre os adultos. É possível encontrar, sobretudo no mercado europeu, muitas obras que pertencem simultaneamente aos catálogos juvenil e adulto, ou que são alocadas ao mesmo tempo nas seções juvenis e não juvenis das livrarias. Françoise Ballanger (1999) chega a identificar como uma tendência contemporânea na França, em oposição ao que acontecia na década de 70, um esforço editorial de recusar as marcas que possam delimitar o público juvenil – sendo a prática da publicação simultânea um sinal disso. No Brasil, a não ser nos casos de antologias poéticas ou seletas de contos e crônicas de autores adultos organizadas para jovens – que, via de regra, têm como alvo a escola – não observamos a mesma prática com tanta frequência, que, a julgar pelos relatos coincidentes dos três autores acima, é bastante comum em outras partes do mundo.

O fato é que, no mercado internacional, o *crossover* refere-se principalmente a obras juvenis que são lidas por adultos. No entanto, a tradução, com fins de expansão do mercado, pode fazer a obra passar de um campo a outro por conta de uma decisão editorial. E uma

⁴⁸ Sobre o processo de “adolescentização” (ou “teenagização”, ou “juvenilização”) da sociedade, ver também Birman (2006); Borelli (2008); Calligaris (2000; 2009); Coutinho (2005); Groppo (2000); Herzog e Saltztrager (2006); Kehl (1998); Obiols e Obiols (2008).

decisão editorial pode ser determinante para o sucesso comercial de um livro. Por isso, muitos *crossovers*, quando chegam ao Brasil, são comercializados como *best-seller* estrangeiro, sem definição etária. Certamente, devemos nos indagar o porquê, já que adolescentes de 12 e 13 anos estão consumindo o mesmo que os adultos. Mas a resposta não é fácil. Se observarmos as listas de mais vendidos, dificilmente conseguimos distinguir os critérios editoriais, já que obras do mesmo autor, com características muito similares, aparecem simultaneamente na lista geral e na lista infantojuvenil (sic)⁴⁹:

Lista de mais vendidos de 2013 : Ficção

1. **Inferno** Dan Brown
2. **A culpa é das estrelas** John Green
3. **Cinquenta tons de cinza**E. L. James
4. **O silêncio das montanhas**Khaled Hosseini
5. **Cinquenta tons de liberdade**E. L. James
6. **Cinquenta tons mais escuros**E. L. James
7. **O lado bom da vida**Matthew Quick
8. **Para sempre sua**Sylvia Day
9. **O teorema Katherine**John Green
10. **Cidades de papel** John Green
11. **Toda sua**Sylvia Day
12. **Morte Súbita**J. K. Rowling
13. **Profundamente sua** Sylvia Day
14. **Toda poesia** Paulo Leminski
15. **A travessia**William P. Young
16. **Um porto seguro**Nicholas Sparks
17. **Fim** Fernanda Torres
18. **Garota exemplar** Gillian Flynn
19. **Cidade dos Ossos** Cassandra Clare
20. **A guerra dos tronos** George R. R. Martin

Lista de mais vendidos de 2013 : Infantojuvenil

1. **Diário de uma banana 7 - Segurando vela** Jeff Kinney
2. **O pequeno príncipe** Antoine Saint-Exupéry
3. **As vantagens de ser invisível** Stephen Chbosky
4. **Diário de um banana** Jeff Kinney
5. **A marca de Atena** Rick Riordan
6. **A casa de Hades** Rick Riordan
7. **O ladrão de raios** Rick Riordan
8. **Diário de um banana - Casa dos horrores** Jeff Kinney
9. **Diário de um banana - Rodrick é o cara** Jeff Kinney
10. **Diário de um Banana - Faça você mesmo** Jeff Kinney
11. **Diário de um banana - Dias de cão** Jeff Kinney
12. **Quem é você, Alasca?** John Green
13. **Diário de um banana - A gota d'água** Jeff Kinney

⁴⁹ <http://www.publishnews.com.br/telas/mais-vendidos/ranking-anual.aspx?cat=9&data=2013>. Acesso em 23 fev. 2015

<http://www.publishnews.com.br/telas/mais-vendidos/ranking-anual.aspx?cat=11&data=2013>. Acesso em 23 fev. 2015.

14. A esperança Suzanne Collins
15. Jogos vorazes Suzanne Collins
16. Diário de um banana - A verdade nua e crua Jeff Kinney
17. O mar de monstros Rick Riordan
18. Em chammas Suzanne Collins
19. Minha vida fora de série - 2ª temporada Paula Pimenta
20. Extraordinário R. J. Palacio

John Green aparece nas duas listas e a trilogia de Suzanne Collins, que mundialmente é ovacionada como um *crossover*, tendo ficado semanas a fio na lista dos mais vendidos do *New York Times*, no Brasil foi comercializada em um selo juvenil. *As vantagens de ser invisível*, outro *crossover* mundial, também foi comercializado como juvenil, embora tenha ganhado uma adaptação para o cinema que, por aqui, ocupou as salas dos chamados “cinemas de arte”, e não do grande circuito, e sem delimitação de faixa etária. Além disso, obras e autores alocados na lista genérica são lidas pelos estudantes em questão nesta pesquisa, como é o caso de Nicholas Sparks. George R.R. Martin, embora não apareça na pesquisa, também é famoso pelas comunidades juvenis de leitores que se formam ao seu redor.

Não há respostas definitivas. Para efeitos deste trabalho, estamos considerando como *crossover* as obras estrangeiras comercializadas no Brasil como adultas (embora tenham origem no campo juvenil) ou as obras estrangeiras que, mesmo comercializadas em selo juvenil, apresentam protagonistas mais velhos, maior ousadia temática (comparativamente ao campo juvenil *stricto sensu*) e projeto gráfico que faz o livro passar facilmente por adulto.

O fato de, aqui, a intenção juvenil ter sido obliterada em algumas obras pode ter a ver com a percepção de que, na falta do rótulo, e com a divulgação feita sem selo, projeto gráfico ou divulgação específica para o público juvenil, se poderia atingir um grupo maior de leitores. Talvez porque o rótulo, no Brasil, reduziria o acesso do grande público às obras, já que o sistema juvenil seria ainda mais marginalizado aqui que no exterior. Outra hipótese é a de que as editoras podem não reconhecer nessas obras as marcas formais e/ ou temáticas que elas entendem serem características definidoras da literatura juvenil, por dois motivos: ou porque as formas são acessíveis a qualquer público (exigem competências de leitura pouco sofisticadas) ou porque o texto é considerado inadequado para o jovem (por conta, por exemplo, da temática).

Não deixa de ser curioso que, até um tempo atrás, antes que a literatura juvenil começasse a se destacar como um campo autônomo, fosse partilhada a ideia de que os adolescentes não precisavam de uma literatura específica porque, se estimulados à leitura desde cedo, chegariam às obras adultas naturalmente. Hoje, são os adultos que recorrem à

ficção juvenil. Falconer (2009) explica o fenômeno pelas vias das mudanças trazidas pela vida contemporânea: os adultos têm cada vez menos tempo de lazer e por isso se tornam relutantes a se engajarem em leituras mais densas. Os *crossovers*, na opinião da autora, com seu apelo à linearidade e à fabulação propriamente dita – no lugar dos torneios formais – resgatam a contação de histórias, a narrativa baseada na trama bem urdida, que, segundo ela, deixaram de ser valorizadas como critérios estéticos, embora sejam parte da vocação humana para a narratividade. Haveria também uma perda da capacidade de concentração em virtude das várias distrações do mundo moderno e das novas formas segundo as quais se organizam as informações. Para o adolescente, em contrapartida, a leitura dessas obras tem um efeito positivo em sua autoestima, pois o insere no prestigioso circuito das leituras (pretensamente) adultas. Se Postman (1999) está correto, a literatura para adolescentes é melhor recebida quando simula no tema e na linguagem a literatura dos adultos e, em especial, quando seus personagens são apresentados como adultos em miniatura. De fato, os protagonistas dessas narrativas costumam ser mais velhos que os leitores de 12 anos dos grupos de discussão do *facebook*. O fascínio pode estar na projeção feita em personagens que experimentam uma autonomia que eles ainda não têm e um modo de vida que gostariam de ter. Isso, aliado à facilidade de leitura, pode explicar o alargamento da faixa etária desse segmento do mercado.

Não podemos deixar de notar, nesse sentido, que a pesquisa realizada por Gabriela Rodella de Oliveira apontou oito *best-sellers* internacionais entre os doze livros mais citados por estudantes do primeiro ano do Ensino Médio – ou seja, adolescentes com quatro anos a mais de idade e escolaridade que os contemplados na nossa pesquisa. Com uma única exceção (*Mundo de tinta*, de Cornelia Funke), as obras e/ou autores mais citados pelos alunos do Ensino Médio estão presentes nas listas do sexto ano do Ensino Fundamental: *Harry Potter*, *Percy Jackson*, *Crepúsculo*, *A cabana*, *Querido John*, *Marley e eu*. *A última música*, especificamente, não aparece, mas é do mesmo autor que *Querido John* (Nicolas Sparks).

Algumas questões importantes precisam ser levantadas em relação à leitura massiva dessas obras pelos adolescentes. Há uma questão cultural (além de ideológica) envolvida, pois o consumo do livro implica também o consumo de um estilo de vida e de uma maneira de ver o mundo que, por mais transnacional que pretenda ser, traz as marcas de origem da cultura que o produziu. Mas há também uma questão linguística. O que os alunos consomem são traduções, e traduções nem sempre bem feitas, que mais atrapalham que ajudam a que o adolescente perceba as sutilezas de sua própria língua. A literatura, afinal, é um mundo feito de palavras. Não podemos deixar de notar que a rapidez e facilidade com que se traduz a maioria dos *best-sellers* se devem justamente ao fato de o tema sobressair à forma. Esta,

pouco elaborada, aliada a uma linguagem próxima da linguagem referencial, “transparente”, sem grandes nuances de sentido, torna a tradução mais fácil que no caso das narrativas mais elaboradas, que fazem de fato uso estético da língua.

Outra consequência da invasão do *crossover* no nosso mercado de livros é que este que se afunila ainda mais para a produção nacional, especialmente aquela que busca legitimação literária. Isso fica bastante claro no comentário de uma das alunas:

Leitora 53 Vou contar passo a passo minha trajetória com esse livro.

Comecei a lê-lo sem vontade, pois meu histórico com livros juvenis brasileiros não é bom. Nunca gostei dessa linguagem moderna que algumas autoras brasileiras usam nos livros. Inicialmente achei o livro ruim, sem uma história envolvente, e estava se tornando um romance água com açúcar, mas eu sempre mantive a esperança, então não parei de ler um minuto. Já quase na metade do livro, foi uma paixão de primeira. Não conseguia largar o livro, 4 hrs da manhã e eu não parava de ler! Sentia meu coração palpitando a cada movimento do Leo, a cada descoberta da Fani, e comecei a mostrar o verdadeiro interesse pelo livro. Mudei totalmente minha ideia por ele, é uma história que faz você rir, chorar, torcer, gritar, brigar e tudo que tiver direito. Super aprovo e como diria a Fani "dou 5 estrelinhas!" E não, NÃO É UM ROMANCE ÁGUA COM AÇÚCAR! Quem conhecer alguém que tenha o 2 me diga.

23 de julho de 2013 às 20:30 ·

Turma 603

O comentário acima é sobre o livro *Fazendo meu filme*, de Paula Pimenta. O que nos interessa neste momento é a crítica que ela faz “aos livros juvenis brasileiros”, que não a atraem. Fica claro, porém, que os livros a que ela se refere não são os dos polos da legitimação, os quais ela desconhece (“Nunca gostei dessa linguagem moderna que algumas autoras brasileiras usam nos livros”). Fica muito evidente aqui que a questão não é de falta de opção, mas de informação, pois o polo da indústria cultural se sobrepõe de tal maneira ao polo da legitimação que dificulta o acesso a obras de qualidade. As narrativas estrangeiras, ao contrário, estão visíveis, disponíveis, acessíveis. Vale destacar, ainda, alguns aspectos da recepção que serão confirmados por outros comentários: a resposta emotiva diante da narrativa, inclusive com reação física; o enredamento na trama; a absorção do leitor no mundo fabulado; a fidelidade à série gerada a partir de uma primeira recepção positiva e a negação de uma característica vista pelo grupo como pejorativa (“NÃO É UM ROMANCE ÁGUA COM AÇÚCAR!”), como forma de dotar a obra de reconhecimento, que denuncia em algum grau a interiorização de uma hierarquia de valor literário.

Os livros citados pelos alunos nos grupos do *facebook* são facilmente localizáveis nas listas dos livros mais vendidos, como podemos verificar abaixo:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
602	<i>A faca sutil</i> , de Philip Pullman	2	6
602	<i>Jogos vorazes</i> , Suzanne Collins	0	7
602	<i>Londres (Despertar dos vampiros)</i> , de Sebastian Rook	1	2
602	<i>Ella enfeitada</i> , de Gail Levine	2	9
602	<i>As vantagens de ser invisível</i> , de Stephen Chbosky	0	6
602	<i>Em chamas</i> , de Suzanne Collins	3	5
602	<i>A culpa é das estrelas</i> , de John Green	4	7
603	<i>A culpa é das estrelas</i> , de John Green	5	2
603	<i>As vantagens de ser invisível</i> , de Stephen Chbosky	4	8
603	<i>Para sempre</i> , de Alyson Noël	1	2
603	<i>Querido John</i> , Nicholas Sparks	2	3
603	<i>Jogos vorazes</i> , de Suzanne Collins	2	1
604	<i>Crepúsculo</i> , de Stephanie Meyer	0	5
604	<i>Ella enfeitada</i> , Gail Levine	0	0
604	<i>A hospedeira</i> . De Stephanie Meyer	0	1
606	<i>O teorema Katherine</i> , de John Green	8	4
606	<i>A culpa é das estrelas</i> , de John Green	6	5
606	<i>Cidades de papel</i> , de John Green	3	0
606	<i>Terrível encanto</i> , de Melissa Marr	2	4
606	<i>A elite</i> , de Kiera Cass	0	1
606	<i>A hospedeira</i> , Stephanie Meyer	2	4

Quadro 21: Exemplo de ocorrências de *crossovers* estrangeiros (a)

A 604 não se destaca nesta categoria. A presença de *Crepúsculo* apenas nesta turma evidencia certa defasagem em relação às novidades do polo comercial, ao mesmo tempo em que sua ausência nas outras turmas denota a substituição de um modismo por outros.

A lista abaixo, diferentemente de todas até então expostas, refere-se ao primeiro semestre de 2014, quando permanecemos com a 603 (então 703). Resolvemos exibi-la porque

traz um dado que nos interessa: a multiplicação da presença dos *crossovers* em relação ao ano anterior, acompanhando as tendências do mercado:

TURMA	EDIÇÃO	COMENTÁRIOS ALÉM DA RESENHA INICIAL	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMOS
603	<i>Se eu ficar</i> , Gayle Forman	3	5
603	<i>Perdão</i> , Leonard Peacock, de Matthew Quick	2	4
603	<i>Convergente</i> , de Veronica Roth	1	1
603	<i>Divergente</i> , Veronica Roth	2	5
603	<i>A seleção</i> , de Kiera cass	3	6
603	<i>Os contos da Seleção</i> , de Kiera Cass	4	2
603	<i>A culpa é das estrelas</i> , teorema Katherine, <i>Cidades de papel</i> , de John Green	0	9
603	<i>A culpa é das estrelas</i> , de John Green	5	1
603	<i>Em chamas</i> , de Suzanne Collins	0	1
603	<i>A cabana</i> , de William P. Young	3	4
603	<i>Quem é você, Alasca?</i> , de John Green	0	5
603	<i>O teorema Katherine</i> , de John Green	2	0
603	<i>Julieta imortal</i> , de Stacey Jay	1	1
603	<i>A menina que roubava livros</i> , de Markus Zusak	3	0
603	<i>O menino do pijama listrado</i> , de John Boyne	2	3
603	<i>O lado bom da vida</i> , de Matthew Quick	1	1
603	<i>Um dia</i> , de David Nicholls	2	3

Quadro 22: Exemplo de ocorrências de crossovers estrangeiros (b)

John Green é de longe o autor mais popular nesta categoria: uma verdadeira marca a que o leitor se fideliza. *A culpa é das estrelas*, o livro mais citado, fala do amor entre dois jovens com câncer. Há tentativas de deixar o tema menos dramático e lacrimoso, mas nem sempre as estratégias conseguem sucesso. A reação que os leitores (principalmente as leitoras) descrevem deixa isso claro:

Leitora 54 Eu consegui ler esse livro em três dias, e antes de conseguir chegar no capítulo 19 (pois é, esse livro marcou tanto a minha vida que eu ainda lembro do capítulo em que criei um oceano no meu quarto) eu já estava chorando desesperada. Foi muito doloroso participar dos momentos em que o Gus estava sofrendo por causa do Câncer. A história estava tão maravilhosa, tão colorida antes de chegar no capítulo 19, que nada mais a minha volta importava. O livro estava tão bom que não

senti vontade de largá-lo, mesmo depois de passar pelo capítulo 21 e ler a seguinte frase: "Augustus Waters morreu 8 dias após seu pré-enterro." (admito que nessa hora eu já tinha soltado o livro e me afogado nas minhas lágrimas). Esse foi o segundo livro mais perfeito que já li, porque o melhor de todos, e que eu acho que nenhum livro vai conseguir ocupar o lugar dele, é *As Vantagens De Ser Invisível*.

5 de novembro de 2013 às 18:02 ·

Turma 603

Leitora 16

10 de novembro de 2013 · Rio de Janeiro ·

Acabei de ler "a culpa das estrelas", da **** e tipo assim é muito perfeito, tem noção ele me fez chorar umas 4 vezes eu praticamente entrei dentro dele, é tão perfeito, eu amei muito, bom é isso não sou de me expressar muito rs', mais recomendo para quem não leu ainda ⁵⁰ inclusive para os meninos que não querem ler só pq pensam que é para meninas e talz *Emoticon wink*

Curtir ·

****, **** e **** curtiram isso.

(...)

Leitor 23 Ai quem acha que é livro de menina é mto idiota

10 de novembro de 2013 às 13:43 ·

Turma 602

Dois trunfos de *A culpa é das estrelas* são, em primeiro lugar, ter rompido a fronteira dos livros “de menina” (e o projeto gráfico pode estar relacionado a isso):

Leitor 112

29 de julho de 2013 ·

A **** já havia me lembrado que eu tinha que comentar sobre o livro "A Culpa é Das Estrelas"...

Bom, eu ultimamente tenho lido vários livros com final triste. Este é outro, se você não gosta desses finais... Sinto muito.

O livro fala sobre uma adolescente portadora de câncer terminal... Hazel Grace. Ela conta de um ponto da sua vida em que se apaixona por um adolescente frequentador de um Grupo De Apoio para pessoas com casos parecidos de Hazel Grace...

Eles acabam se conhecendo melhor e se apaixonando, não de início, mas é o que leva a ser entendido desde o início do livro.

Então, tudo começa a ficar de ruim a bom... E infelizmente de muito bom à ruim. E eu não posso contar o porque, é claro.

Mesmo com o final triste e algumas partes depressivas, o fato de como John Green, autor do livro, escreve tão bem e te prende pra terminar rápido de ler o livro, esses pontos negativos parecem sumir.

Obrigado ****, por oferecer esse livro para a Ciranda.

Turma 606

A reação positiva é mais comedida, mas não menos evidente, como podemos ver pelo agradecimento. Em segundo lugar, ter introduzido a temática da morte para muitos desses jovens. Parece ser essa uma das diferenças entre as obras que circulam como juvenis no polo comercial e estas, para *young adults*: a maior ousadia temática.

Leitora 39 **** filosofando. Todo mundo muda sua maneira de pensar sobre a vida após ler esse livro.

8 de julho de 2013 às 17:35 · Curtir

⁵⁰ Não temos certeza se a leitora quis dizer “inclusive”.

Leitora 39 É de fato, relevante. A maneira com o qual John Green escreve suas metáforas é totalmente relevante. A vida é relevante. Porém as pessoas tornam todos os fatos irrelevantes.
8 de julho de 2013 às 17:38 · [Curtir](#) · 1

Leitora 51 Sabe, é inútil, tudo isso... pra que? Todos nós morreremos e ninguém se lembrará da gente então pra que isso tudo? CARA, SÃO 14 PESSOAS MORTAS PARA UMA VIVA. Muita gente morreu, e nós só nos lembramos de pessoas no nível de Einstein ou Anne Frank, por que não, sei lá, um morador de rua que morreu brutalmente ou qualquer outro caso (E olha que eu só estou a dois dias com o livros rsrs)
8 de julho de 2013 às 17:38 · [Curtir](#)

É o que percebemos também em *As vantagens de ser invisível*, que acompanha os passos de um adolescente deslocado e com certo comprometimento psiquiátrico rumo à descoberta do amor e da amizade. O amor homossexual e a homofobia, temas menos prováveis de aparecerem em uma coleção propriamente juvenil do polo comercial, são aqui abordados pela ótica peculiar desse jovem, o que dá ao tema um contorno bem diferente daquele das obras politicamente corretas, por exemplo:

Leitora 53 Um livro PERFEITO de superação. Para vc ler ele, precisa ter uma mente aberta para receber uma história comovente da juventude de muitas pessoas. Eu já li e super aprovo.
(...)

Leitora 39 Uma palavra, três letras e a única coisa que eu consigo falar/escrever: UAU!
As Vantagens de Ser Invisível é um livro que expressa tudo o que um adolescente vive e/ou quer viver; amores não correspondidos, dificuldades, novas experiências. Um livro completamente maravilhoso. "Eu me sinto infinita."
6 de maio de 2013 às 17:28 · [Descurtir](#) · 2

(...)

Leitora 31 Me empresta???
8 de junho de 2013 às 20:52 · [Curtir](#)

Leitora 45 Me empresta depois??
17 de junho de 2013 às 23:52 · [Curtir](#) · 1

Leitora 34 Me empresta??? Fiquei curiosa!!!
18 de junho de 2013 às 14:04 · [Curtir](#) · 1

Leitora 31 me empresta???
21 de junho de 2013 às 20:29 · [Curtir](#) · 1

Leitora 45 Adorei!! Achei uma perfeição escrita num conjunto de folhas de papel! Amei mesmo e leria de novo!
5 de julho de 2013 às 19:15 · [Curtir](#) · 2 (...)

Leitora 34 Bom, eu posso dizer que esse foi um dos melhores livros que já li. Ele consegue fazer com que você viva a vida de Charlie, e quando você percebe é como se fosse ele. Durante a leitura do livro meus pensamentos ficavam a 300km/h, e eu me fazia perguntas como: "será que eu faria dessa maneira?". E você muda a maneira como ver sua vida, mas só percebe isso quando termina de ler a última frase. E você reflete a maneira como trata as outras pessoas, e sempre ficará a dúvida se está certo.
12 de julho de 2013 às 14:20 · [Descurtir](#) · 2

Leitora 42 vou querer ler o livro muitas pessoas falaram muito bem dele e estou curiosa, me empresta?
21 de agosto de 2013 às 15:29 · [Curtir](#)

Leitora 54 claro,****
21 de agosto de 2013 às 15:57 · [Curtir](#)

Leitora 59 Pode me emprestar?
26 de setembro de 2013 às 17:47 · [Curtir](#)

Podemos perceber nos grupos de discussão a confirmação do que diz Colomer (2009) a respeito das leituras adolescentes: a necessidade de reconhecimento que têm os leva a buscar gratificação na conformidade às normas de determinado grupo em suas práticas culturais, entre elas a leitura. O desejo de se sentir importante através do que se lê influencia a formação das comunidades de leitores, que se organizam em torno de valores reconhecidos pelo grupo. Esses valores dizem respeito ao que se considera bom, agradável e prazeroso ler, e os dados provam que o que é bom, agradável e prazeroso é o que o mercado disponibiliza.

Salta aos olhos a relevância da figura do consumidor, que se torna um articulador de identidades. Canclini (1999) adverte para o fato de que a participação social na contemporaneidade é organizada mais através do consumo do que mediante o exercício da cidadania. E o consumo é definido pelo autor como a apropriação coletiva de bens em relação de solidariedade e distinção com outros, ou seja, é responsável pela diferenciação e distinção entre classes e grupos. Quando selecionamos os bens e nos apropriamos deles, definimos o que consideramos publicamente valioso, bem como os modos com que nos integramos e nos distinguimos na sociedade. A leitura é uma prática social e cultural como qualquer outra, que dá sentido ao pertencimento e faz com que se sintam diferentes os que compartilham formas semelhantes de satisfação de necessidades. As redes de interação que se formam ao redor dos livros mais lidos – os do polo comercial sobretudo – deixam isso claro. Some-se a isso o fato de esses alunos participarem também de comunidades desterritorializadas de consumidores a partir do momento que se engajam na leitura de *best-sellers* internacionais, o que certamente também lhes confere a sensação de distinção perante os demais. Mas, como lembra Canclini (1999), citando Manuel Castells:

O consumo [...] é um lugar onde os conflitos entre as classes, originados pela desigual participação na estrutura produtiva, ganham continuidade através da distribuição e apropriação de bens. Consumir é participar de um cenário de disputas por aquilo que a sociedade produz e os modos de usá-lo. (CANCLINI, 1999, p. 78)

Por isso, é muito interessante (e preocupante) observar que, na turma 604, cuja origem é a escola pública, a variedade de livros de diferentes categorias que formam a “biblioteca” da turma, em vez de ser um fator positivo na formação de leitores, na verdade dificulta a formação de efetivas comunidades de leitores. A participação dos alunos é grande, especialmente nos pedidos de empréstimos e nas interferências em relação ao funcionamento da ciranda (cobranças sobre quem demorava a passar o livro adiante, checagem sobre a ordem de quem estava na fila de espera e assim por diante), mas não houve interações de fato em torno dos livros. Raramente algum aluno voltava para comentar o que leu, diferentemente das

outras três turmas, em que o número de comentários era muito maior⁵¹. Se contrastarmos essa realidade com a da turma 603, cuja origem é a escola particular e onde aparece o maior número de *best-sellers* estrangeiros, percebemos uma diferença muito significativa: não só a quantidade de comentários é muito maior (os alunos geralmente voltam para comentar o que pegaram emprestado, como nas outras duas turmas, 602 e 606), como as redes de interações em torno dos livros, com verdadeiros fóruns de discussão sobre as leituras, acontece frequentemente. Gabriela Rodella de Oliveira (2013) também observou como, entre os adolescentes oriundos da escola de nível socioeconômico mais privilegiado, e onde os pais tinham maior grau de escolaridade, os relatos sobre suas práticas de leitura era mais “verborrágicos”, desenvolvidos. A pesquisadora conclui que as diferenças de acesso ao livro, portanto, influem no grau de familiaridade com a cultura livresca, desde o espaço familiar até o espaço escolar, e suas respectivas mediações e incentivos. Às mesmas conclusões chegam Baudelot, Cartier e Detrez (1999), quando observam que os filhos dos intelectuais percorrem mais rapidamente as etapas de formação do leitor literário segundo as expectativas da instituição escolar. Os jovens de classes menos abastadas, por outro lado, devido ao acesso acidentado à cultura livresca, demoram mais a aceder a leituras mais complexas. Esta parece ser uma justificativa plausível também no nosso caso.

Além disso, a desenvoltura e o interesse nos alunos da turma 603 em torno das leituras que fazem nos mostra que o consumo das obras do polo da indústria cultural é um fator de agregação entre os alunos em torno do livro, o que colabora muitíssimo para o processo de formação leitora, já que os adolescentes estão o tempo todo refletindo, comentando e repensando suas opiniões à luz da interação com seus semelhantes. Uma conclusão como esta é motivo bastante para nós, professores, repensarmos o desprezo que dispensamos à literatura de entretenimento e às referências dos alunos.

4.4 Os critérios de valoração dos adolescentes

Os comentários dos alunos sobre os livros que leem são reveladores dos critérios que utilizam para avaliar um livro como bom ou ruim. A uniformidade desses critérios em cada turma, e entre as turmas, também chama a atenção. Isso confirma a formação de comunidades de leitores com normas e convenções de leitura partilhadas que definem os usos legítimos dos livros, as maneiras de ler, os instrumentos e procedimentos de interpretação (CHARTIER, 1996). Os interesses e expectativas que investem nas práticas de leitura se assemelham e

⁵¹É possível observar isso nas tabelas constantes no apêndice.

permitem que se formem grupos de discussão em torno de obras, autores, séries, enfim. E é por meio da interação que eles explicitam, contrastam e trocam e repertório e modos de ler. Como lembra Dionísio (2000), as normas que regulam as interpretações são adquiridas em situação de interação e são definidas no interior de instituições de autoridade. Considerando que os grupos de discussão, embora virtuais e almejando simular um circuito mais livre de leitores, partem de uma motivação pedagógica, não é difícil perceber nas avaliações dos alunos uma série de juízos certamente influenciados pelos anos de escolaridade. Qualquer leitura espontânea, considerando a trajetória de sujeitos escolarizados, será marcada também pelo que se leu e se aprendeu na escola, mesmo que o indivíduo não perceba isso.

O conjunto de valores prezados pelos adolescentes, por um lado, confirma as expectativas em relação a uma prática de leitura mais ingênua, de primeiro nível, marcada pela identificação imediata e pela resposta emotiva, o que afastaria essa experiência da reflexão distanciada exigida na escola. Porém, por outro lado, há índices de protocolos de leitura mais sofisticados, de segundo nível, que, embora incipientes, deixam margem para repensarmos o papel da literatura de entretenimento e o da escola na formação dos itinerários de leitura dos jovens.

Uma vez identificados padrões de linguagem e temas recorrentes, segundo a orientação de Laurence Bardin (2011), procedemos a uma organização por categorias que deixassem evidentes os critérios de valor empregados pelos adolescentes na hora de julgarem os livros lidos. Nos comentários que serão transcritos, destacamos os trechos em que os indicadores linguísticos ilustram cada categoria. Muitas vezes, os comentários são ilustrativos de mais de uma categoria, o que reforçará nossa análise, mas não fizemos os destaques para não comprometer a leitura. Algumas delas foram já anunciadas em exemplos de comentários anteriormente citados. São elas:

1. Entretenimento

O motor de busca inserido nos grupos de discussão revelou que os adjetivos mais empregados pelos alunos para descrever os livros foi “legal”, “engraçado” (e correlatos do mesmo campo semântico: “hilário”, “hilariante”, “bem-humorado”), divertido e emocionante, nesta ordem. Parece, portanto, que o entretenimento, a distração e o humor são valores importantes, o que se confirma com a análise quantitativa das preferências centrada no polo da indústria cultural:

Leitor 33

31 de março de 2014 ·

Esse é o primeiro livro de uma série que virou Best-Seller do New York Times. Gostei muito, pois é uma história **leve** e **engraçada**, logo nas primeiras páginas você já começa a **rir** e mesmo depois do livro acabar você ainda está **rindo** lembrando-se das aventuras de Greg.

Sobre *O diário de um banana* (Jeff Kinney) , turma 703

Vários comentários, como veremos nos exemplos das outras categorias, caminham no mesmo sentido. O alto emprego do “legal”, no entanto, também revela certa dificuldade de expressão, já que é um termo genérico usado pra dizer que gostaram do livro. Curioso é observar que alguns alunos reconhecem a relatividade da valoração que empreendem, quer dizer, o entretenimento é um valor dependendo do contexto. Isso significa que, de alguma forma, os alunos já introjetaram a diferenciação dos polos da cultura:

Leitora 39 (...): o livro é ótimo. Tem um estilo bem juvenil e trata de assuntos que todo jovem - pelo menos eu - já teve vontade de explorar, como por exemplo, invadir a Disney (?). Mas um comentário parcialmente negativo é: **se você for daqueles leitores que procuram livros sérios e inteligentes, não vai gostar da leitura. Na minha opinião, é algo mais pra descontrair, rir** e ficar se perguntando onde diabos a Margo foi se meter do que qualquer outra coisa. (...)

16 de março de 2014 às 21:32

Sobre *Cidades de papel* (John Green), turma 703**2. Identificação e projeção**

No exemplo acima, é possível percebermos o segundo critério de valoração dos adolescentes: a identificação (reconhecimento de uma semelhança) e a projeção (desejo de ser/ agir de forma semelhante). Já discutimos a questão da identificação no capítulo anterior. Neste momento vale acrescentar que Rita Felski (2008) chama esse modo de engajamento no texto, justamente, de reconhecimento (*recognition*), e o identifica como sendo o evento mais comum durante a leitura e uma motivação poderosa para continuá-la. Não é possível evitar que façamos associações entre o que lemos e o que nos rodeia. O mesmo tipo de leitor é identificado por Annie Rouxel (2013a) como “espectador”: aquele que privilegia os ecos do texto em si mesmo, buscando na literatura a revelação de sua identidade. Por isso, tende a esquecer a intriga e lembrar-se apenas da emoção experimentada.

A identificação com os personagens é um mecanismo chave na criação da ilusão referencial (ou do efeito de real) necessária para que o leitor se submeta às regras da suspensão da credulidade durante a leitura – ainda que possa ser convidado a quebrá-la depois. É o que Jouve (1992) chama de “efeito-personagem”, já que é ele o responsável por ligar o leitor ao mundo ficcional, permitindo sua participação no desenrolar dos eventos narrados e a vivência, por procuração, de uma série de situações, desejadas ou não. É por

meio da identificação que se estabelecem os laços afetivos com o texto. Nos comentários ilustrativos abaixo, a identificação, sobretudo do tipo associativa e admirativa, também aparece na eleição dos temas, para além do personagem:

Leitora 15

25 de agosto de 2013 ·

Terminei de ler o livro *Verão Diabólico* da **** e o *Fazendo meu Filme 3* da ****. (606)
Nossa, os 2 livros são perfeitos, mas é claro que *Fazendo Meu Filme* é melhor, até porque é FAZENDO MEU FILME véi, não tem comparação rs. **Eu gostei do FMF 3 porque tipo, ele é perfeito, fala da vida de uma menina que tipo, acho que me identifiquei, ela é sonhadora, romântica, etc.** Como já disse, quero muito ler o 4, se alguém souber quem tenha, por favor pede emprestado pra mim (...)

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 602

Leitora 34

19 de maio de 2013 ·

fala sério, pai! é um livro muito divertido que conta a história de Maria de Lourdes com seu pai Armando. Fala de todas as brigas, momentos alegres... Até ela completar 21 anos quando se muda de casa e vai morar "sozinha" com mais 5 amigas em Copacabana, porque fica mais perto de seu estágio e da sua faculdade.

Eu gosto muito dos livros da Thalita Rebouças, pois ela consegue se comunicar muito bem com os jovens. Me identifiquei bastante em alguns momentos com essa personagem, ela é divertida e o seu pai também. Com certeza você vai dar boas risadas lendo esse livro.

Sobre *Fala sério, pai* (Thalita Rebouças), turma 603

Leitora 82 Eu gostei do livro pq ele fala de um menino q se muda para uma cidade grande e acontece um monte de coisas na escola ele vai ate expulso, só q ele conhece uma menina chamada Beth q o ajuda, ele n gostava mt dela, mas acaba tendo seu primeiro beijo com ela e gostando dela. **Achei interessante pq o primeiro beijo ngm esquece e se e com uma pessoa q vc gosta e melhor ainda. Eu amei esse livro ele e mt interessante principalmente para os adolescentes.**

11 de setembro de 2013 às 09:27 ·

Sobre *O primeiro beijo* (Márcia Kupstas), turma 604

Leitora 118 Comprei na Bienal o *Fazendo Meu Filme 1* e estou lendo. E mttttttt legal. **Parece que você está convivendo com os personagens. Quando fico um tempo sem ler, fico imaginando o que os personagens devem estar fazendo e se onde eu parei de ler, os personagens já estão em outro "capítulo".**

10 de setembro de 2013 às 10:28

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 606

3. Realismo

Outra categoria de valoração explicitada pelos adolescentes, e que está diretamente ligada à anterior, é a do realismo. Mesmo em narrativas do gênero fantasia, a fruição está apoiada em estratégias que pretendem promover um efeito de real, como a descrição minuciosa de personagens e cenários, a linguagem referencial e a linearidade dos eventos.

A expectativa de ver no texto literário o espelho do mundo, por um lado, tem a ver com uma experiência de leitura primária, menos crítica, que ignora a natureza do fazer ficcional. Por outro, é incentivada pelos produtos da indústria cultural, cujo código é realista

(e cada vez mais hiper-realista). Baudelot, Cartier e Detrez (1999) também identificaram nos depoimentos dos adolescentes investigados em sua pesquisa o realismo como um valor.

Leitora 22

5 de novembro de 2013 ·

Eu li o livro "Três céus" da **** e simplesmente eu amei!!!!.....tipo o livro é muito bom,minha nota é 10,pois eu amo livros de romance **e também achei bem realista;todos os livros que eu li de romance,não tinha muita realidade,era tipo duas pessoas se apaixona,um não tem coragem de dizer um para o outro e no final tudo da certo,eles dizem um para o outro que se gostam e namoram e final feliz.Mas esse não, mostra realidade,as complicações da vida.....**Bom isso que eu achei.

Sobre *Três céus* (Enderson Rafael), turma 602

Leitora 53

Simplesmente lindo, ****. **Acho que isso não é um romance chato porque ele é realista.** Acho que esses livros nos "preparam" para o que pode acontecer. Claro, nunca será igual ao nosso real romance, mas **nos ajuda a ter esperança, a sonhar (se iludir um pouquinho, é claro), a viver aquilo.** Por isso que eu amo essa série.

13 de agosto de 2013 às 21:20 ·

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 603

Leitora 59 Eu achei menos juvenil que os outros dois, principalmente Cidades de Papel **(gente, que livro é esse? A históriadele é super improvável!** A garota foge e o cara vai atrás no meio da formatura?

28 de março de 2014 às 20:52 ·

Sobre *Teorema Katherine* (John Green), turma 604

Leitora 84 legal, é um livro q se encaixa perfeitamente com a realidade. É muito amor, entre eles. fala sobre futebol, shopping, amizades....

4 de novembro de 2013 às 22:51 · Editado ·

Sobre *Ela disse, ele disse* (Thalita Rebouças), turma 604

Leitora 118 Eu gosto do livro pois ele é engraçado, divertido e também **ele fala da relação entre o pai e a filha real, é como se fosse a relação que uma garota normal tem com seu pai.**

9 de maio de 2013 às 20:07 · Editado ·

Sobre *Fala sério, pai* (Thalita Rebouças), turma 606

A preponderância do código realista não é apenas um critério de valor, mas de legibilidade. No exemplo abaixo, o recurso à metaficção desnorteou a leitora e, conseqüentemente, a incompreensão tornou-se uma razão para a não fruição:

Leitora 8

8 de maio de 2013 · Rio de Janeiro ·

Eu li o livro O mistério do caderninho preto da ****. Gostei muito do mistério porque não era o que se esperava e sim algo bom. **Minha nota é 9.8 porque ele é um pouco estranho (eles escrevem um livro e nem percebem de que aquilo acontecia com eles mas eles escreviam de algo que acontecia com eles, mas, só foi isso de que eu não gostei).**

Sobre *O mistério do caderninho preto* (Ruth Rocha), turma 602

4. Conhecimento/ Aprendizado

Vários alunos reconhecem como um critério de valor o fato de a narrativa ensinar algo. Rita Felski (2008) também identifica o conhecimento (*knowlwdge*) como uma das dimensões envolvidas na experiência da leitura literária. Segundo ela, uma das motivações para a leitura é a expectativa de conseguir, pela leitura, uma compreensão mais profunda das experiências cotidianas e da vida social. Mas a relação da literatura com o conhecimento sobre o mundo não é apenas de espelhamento: ela pode alargar ou reordenar nossa percepção sobre as coisas. Nos comentários dos alunos, o conhecimento aparece, principalmente, não só sob a forma de espelhamento – daí o realismo como expectativa e critério de valor – como também segundo uma perspectiva mais pragmática/ didática/ moral que a expressa por Felski. Baudelot, Cartier e Detrez (1999) também identificam nos leitores jovens uma tendência a avaliar os livros que leem segundo um uso ético-prático que está associado ao realismo: muitos se recusam a ler “aquilo que não pode ser verdade” e, consequentemente, não “teria utilidade”. Gérard Langlade faz a mesma observação: a implicação do sujeito leitor não especializado no texto literário se assenta “em uma forma de ‘secularização’ da obra – uma apreensão da obra como se ela remetesse ao mundo real –, pois utilizam as mesmas categorias morais, culturais, analíticas, metafísicas que o leitor utiliza habitualmente em sua percepção de mundo”. (LANGLADE, 2013, p. 37).

É bem provável que esse modo de ler tenha influência da experiência escolar, que tem como prática comum explorar “a moral”, “o ensinamento” ou a “mensagem” das obras que são solicitadas aos alunos. Há também a hipótese de que os próprios livros instiguem essa forma de aproximação com o texto. Na categoria anterior há um exemplo quando a leitora diz que o livro “prepara” os jovens para o que vai acontecer em suas vidas. Outros exemplos seguem abaixo.

Leitora 26

17 de setembro de 2013 ·

Li o livro "A garota do Outro lado da Rua" da ****, Ameiii !! O livro é mt Feito veii !! Eu já estava bolada pq todo mundo lia e ninguém me passava, já estava até desistindo de ler o livro, mais dps q eu li, nossa veii é mt boom..

Ele fala de um menino q gostava de uma garota a mt tempo, mais ela mal sabia da existencia dele. Até q um dia eles se perderam no passeio do colégio, e então foi q ele percebeu q ele não gostava dela e sim da Rafaela (a menina que ele gostava) q ele tinha inventado na cabeça dele.. Ele julgou ela pela aparência, só pq ela era bonita por fora ele pensou q ela fosse por dentro tbm, pensou q fosse meiga, delicada, não ligasse para oq as pessoas falassem etc.. Mais ã, ela era exatamente ao contrario, era chata, metida, só se preocupava com oq as pessoas iria achar, mau educada e mau agradecida etc..

Por isso eu AMEIIII O LIVRO.. Ele tem ensinamento e tbm é mt Boom..

Tá aprovado, Recomendo, Podem Ler hahah

Sobre A garota do outro lado da rua (Lycia Barros), turma 602

Leitor 23

4 de maio de 2013 ·

gostei muito do livro o ladrão de raios do **** **porque aprendi muito de mitologia grega**, os personagens são muito legais, e agora estou lendo o segundo livro e espero que seja tão bom quanto o primeiro. Minha nota é 10.

Sobre *O ladrão de raios* (Rick Riordan), turma 602**Leitora 12**

21 de junho de 2013 ·

Bom, eu acabei de ler o livro "Verão Diabólico", da ****...

E eu achei ele muito bom, porque apesar do leitor já saber mais ou menos o final desde a primeira página do livro, o livro incentiva o leitor a tentar descobrir o por que do tal acontecido. (...)

Também gostei muito do fato dele ser um pouco alumiado, porém, meio que real! **Meio que tem uma moral que serve muito bem para o nosso dia-a-dia!**

Sobre *Verão diabólico* (R. L. Stine), turma 602**Leitora 32**

18 de maio de 2013 ·

O livro *Caçadores de Aventuras* retrata uma brincadeira de cinco curumins que se perdem na floresta, passando a noite longe de seus pais, correndo todo tipo de perigo.

Há expectativa em saber se eles conseguirão voltar para a aldeia sem ajuda.

Depois dessa aventura eles nunca mais serão os mesmos.

Gostei muito desse livro porque fala sobre os valores da solidariedade e companheirismo.

Sobre *Caçadores de aventuras* (Daniel Mundukuru), turma 603

Leitora 36 Terminei! É muito bom, conta histórias muito divertidas da Malu (como sempre) **e algumas dá pra "caracterizar" algumas situações de nossa vida e como poderíamos ter lidado com elas, se poderíamos ter sido mais pacientes, mais compreensivas ou até mesmo reagido como a Malu.** Muito bom!

8 de julho de 2013 às 18:45

Sobre *Fala sério, pai* (Thalita Rebouças), turma 603**Leitora 31**

17 de abril de 2013 ·

(...) Na minha opinião, esse é um dos melhores livros da autora. **Fala sobre o bullying de uma forma diferente e criativa. Desse livro você pode tirar várias lições...** Espero que alguém se interesse e goste tanto quanto eu. *Emoticon smile*

Sobre *Tortura cor-de-rosa* (Lycia Barros), turma 603**Leitora 49**

30 de março de 2014 ·

POLLYANNA, é um livro que eu particularmente me emocionei muito, e o que eu mais gostei foi o livro contar a história de uma menina de 11 anos que não tinha pai nem mãe, mas sempre procurava ser feliz, vencendo todas as dificuldades da vida dela. Após ficar órfã foi morar com sua tia, que não a tratava muito bem devido a muitas mágoas em sua vida. Entretanto Pollyanna era uma menina que com sua simpatia conquistava os corações, assim conquistou o coração de sua tia.

Este um livro que na minha opinião mostra que devemos superar nossas dificuldades, esquecer o passado e seguir em frente tentando ao máximo ser feliz para provar que a vida é uma só e não devemos desperdiçá-la.

Sobre *Pollyanna* (Heleonor H. Porter), turma 603**Leitora 64**

16 de junho de 2013 ·

Esse livro conta a história de uma menina que quando pequena ela foi enfeitiçada com o feitiço da obediência. Essa menina sofre várias consequências por causa disso. Romance, traição etc.

O final do livro é bem legal. Serve pra uma lição moral.

Espero que gostem *Emoticon smile*

Sobre *Ella enfeitiçada* (Gail Garson Levine), turma 604

5. Resposta emotiva

Para os adolescentes, um livro bom é aquele que faça com que se emocionem. Suscitar respostas afetivas ou reações físicas (arrepio, riso, choro) é um critério que aparece frequentemente, como mostram também comentários anteriores.

Leitor 41

29 de julho de 2013 ·

Peguei emprestado(Há muito tempo) o livro "O mar de monstros" do ****, e gostei dele tanto como o primeiro, com a diferença de que já tinha me identificado com ele antes mesmo de lê-lo, então não tive receio de não gostar. **Esse livro faz você se emocionar de todos os modos(se foro seu tipo de livro, assim como é o meu).** Me lembro que li o primeiro por curiosidade, e adorei. Ouvi o conselho do Bruno "leia essa série com calma, há muitos fatos interessantes", e estou nesse ritmo até hoje!

Sobre *O mar de monstros* (Rick Riordan), turma 603

Leitora 32

30 de março de 2014

(...) **O livro é muito bom, pois possui momentos de alegria, dor, tristeza, medo, angustia e esperanças que a maioria dos adolescente passa.**

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 603

Leitora 64

19 de abril de 2013

Lola vive com sua avó, que é impedida de ganhar a vida com seus bordados, por ter deixado de enxergar . As duas passam por muitos mistérios a busca de uma água pura que devolveria sua visão. **Um conto de fadas bem legal, cheio de coisas misteriosas e um pouco assustadora, quer dizer, eu me arrepiei um pouco (rsrsrs)** Gostei muito do livro por ser cheio de mistérios mesmo e bem interessante. Espero que vocês queiram ler!! Bjs

Sobre *O livro de Lola* (Lino de Albergaria), turma 604

Leitora 117

10 de setembro de 2013

Bom, dos livros de JG [John Green]que eu já li esse COM CERTEZA foi o melhor... (...) Este livro foi a leitura mais interessante que já fiz, simplesmente **estou impressionada de como os livros(do JG) conseguem me deixar tão curiosa/feliz/interessada/e etc. (...)**

Sobre *Cidades de papel* (John Green), turma 606

Leitora 118

15 de outubro de 2013 ·

Gente, comprei um livro igual ao da ****, na Bienal, para a Paula Pimenta autografar, que o Fazendo Meu Filme 1. Achei interessante botar aqui a minha opinião, pois o livro não pode ser dela, mas é a mesma coisa. Eu achei esse livro o MELHOR que eu já li em toda a minha vida!!! Além de retratar um romance brasileiro, de Belo Horizonte, **você têm seus sentimentos no livro, torce para que tudo dê certo com a Fani. Quando parava de ler, sentia falta daquela emoção dos personagens. (...)**

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 606

Notemos também o tom superlativo em dois dos comentários (reforçado ainda pelas letras capitulares) que aparece também inúmeras outras vezes: o melhor livro, o mais emocionante, meu preferido de todos, o mais perfeito. A resposta emotiva é, de fato, intrínseca à experiência estética, mas, nos produtos do polo do entretenimento, costuma ser manipulada para gerar efeitos preestabelecidos. A demonstração de sentimentos (entre as meninas sobretudo) é um código de partilhamento claro. Quanto maior o exagero, maior a

coesão entre os membros da comunidade, o que também observou Annie Rouxel (2013a) nos diários de leitura de estudantes franceses.

Leitora 51

8 de julho de 2013

Oi gente, eu comprei um livro sábado chamado : A Culpa é Das Estrelas. É difícil eu tentar explicar um livro, (por que eu praticamente não consigo fazer isso, só consigo dar o livro na mão da pessoa e falar 'leia e tire suas próprias conclusões') e eu sei que muita gente da sala já leu ele, e tipo, como eu já acabei de ler eu estava pensando em emprestar aqui na ciranda, mas meu medo é que a pessoa que pegue ele seja uma pessoa descuidada e ACABE estragando o meu livro perfeito/novo, Ou seja, eu esperarei um tempo e depois eu postarei esse livro aqui, estou escrevendo para pedir, NÃO POSTEM ESSE LIVRO!

P.S.: eu não me responsabilizo se um novo oceano for criado com suas lágrimas após essa leitura

P.S.S.: É romance/drama/comédia

[Curtir](#) · [Comentar](#)

(...) **Leitora 51** Falo ou não falo ***? heuheuehueue

8 de julho de 2013 às 17:47 · [Curtir](#)

Leitora 39 Hm... Vamos deixar ela sofrer depois.

8 de julho de 2013 às 17:51 · [Curtir](#) · 1

Leitora 51 nossa que cruel você hahaha

8 de julho de 2013 às 17:51 · [Curtir](#) · 1

Leitora 31 oi??

8 de julho de 2013 às 17:51 · [Curtir](#)

Leitora 31 sofrer pq????

8 de julho de 2013 às 17:52 · [Curtir](#)

Leitora 51 Nada não

8 de julho de 2013 às 17:52 · [Curtir](#)

Leitora 51 é por que acontece uma coisa muito triste

8 de julho de 2013 às 17:52 · [Curtir](#) · 1

Leitora 39 E você vai ser nossa amiguinha de sofrimento...

8 de julho de 2013 às 17:53 · [Curtir](#) · 2 (...)

Leitora 54 Eu consegui ler esse livro em três dias, e antes de conseguir chegar no capítulo 19 (pois é, esse livro marcou tanto a minha vida que eu ainda lembro do capítulo em que criei um oceano no meu quarto) eu já estava chorando desesperada. Foi muito doloroso participar dos momentos em que o Gus estava sofrendo por causa do Câncer. A história estava tão maravilhosa, tão colorida antes de chegar no capítulo 19, que nada mais a minha volta importava. O livro estava tão bom que não senti vontade de largá-lo, mesmo depois de passar pelo capítulo 21 e ler a seguinte frase: "Augustus Waters morreu 8 dias após seu pré-enterro." (**admito que nessa hora eu já tinha soltado o livro e me afogado nas minhas lágrimas**). Esse foi o segundo livro mais perfeito que já li, porque o melhor de todos, e que eu acho que nenhum livro vai conseguir ocupar o lugar dele, é As Vantagens De Ser Invisível.

5 de novembro de 2013 às 18:02 · [Descurtir](#) · 4

Leitora 55 Sabe o Oceano Atlântico? Então, fiz com as minhas lágrimas.

5 de novembro de 2013 às 20:55 · [Curtir](#) · 1

Leitora 34 sabe 70% do planeta?

5 de novembro de 2013 às 21:29 · [Curtir](#) · 1

Leitora 34 então, são minhas lágrimas depois desse livro

5 de novembro de 2013 às 21:30 · [Curtir](#) ·

Sobre A culpa é das estrelas (John Green), turma 603

narrativas de aventura; e em segundo lugar, pelo suspense provocado pelo que virá em seguida, o que é um traço dos gêneros detetivesco, de mistério e de medo. Ou seja: o sucesso das obras do polo de entretenimento que não se encaixam em um gênero específico se deve a uma mescla bem dosada dos elementos mais instigantes dos gêneros prioritariamente de massa: a aventura, o suspense e a narrativa sentimental. São recorrentes nos comentários as ideias de vício, contágio e prisão. Também é comum que os adolescentes se apropriem da ideia do suspense para instigar a leitura dos colegas. Em alguns momentos a fórmula é bem próxima da propaganda, com a qual, aliás, estão familiarizados inclusive por meio dos livros que leem.

Leitora 8

9 de maio de 2013 ·

Esse é um livro que foi como um "rascunho" para o grande filme A Bússola de Ouro. **Ele é emocionante e viciante(a história te "prende" e vc não consegue mais parar de ler). É um livro de suspense e histórias que tem uma misteriosa ligação.**

Curtir · 1 · Compartilhar

Leitor 24 livro muito bom, adorei. **Quando comecei a ler sério esse livro não queria parar de ler, é muito interessante, mistura ação e aventura, junto com um jogo de quebra-cabeça.** Achei nem tão necessário conhecer a bússola de ouro(que é o livro anterior), porém, as vezes é necessário saber pelo menos um pouco do começo da história. Achei ruim só pela parte de que a história não termina nesse livro, tem um 3º que é a continuação

Sobre *A faca sutil* (Phillip Pulman), turma 602

Leitor 41 Beleza. **Só um conselho: Não deixa muita gente da escola ver que você tá lendo porque a maioria só quer acabar com a alegria, até mesmo a ****, e principalmente o pessoal do sétimo e oitavo ano. Se você estiver lendo, não mostra a capa e fala o nome de um livro que você já leu. Sério.**

30 de julho de 2013 às 22:39 · Curtir · 2

Leitora 48 Acabar com a minha alegria? Ashuashuashu whats?

30 de julho de 2013 às 22:41 · Curtir

Leitor 41 contar o livro todo. pelo menos eu não gosto.

31 de julho de 2013 às 13:37 · Curtir · 1

Leitora 48 ah sim, entendi.

31 de julho de 2013 às 13:38 · Curtir

Sobre *O herói perdido* (Rick Riordan), turma 603

Leitora 55

18 de junho de 2013 ·

Amor! Bom, se pudesse descrever o livro em uma palavra seria essa. As páginas contam sobre a vida de Estefânia, oops...Fani! Tem muitos amigos, mais o melhor, o melhor mesmo de todos os seus amigos é Leo, que ama a melhor amiga, mas ela não sabe. **Então Fani começa a amá-lo também. E então o que acontece é...espera, por que eu ainda estou falando? Leia para descobrir o resto do livro! Recomendado para meninas sonhadoras e apaixonadas**

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 603

Leitora 39

16 de abril de 2013 ·

Harry Potter e a Pedra Filosofal é o primeiro livro da maravilhosa saga de Harry Potter que se tornou um clássico. (...)

Desde que eu me entendo por gente eu amo Harry Potter e acho que vale a pena ler toda a série. **Eu gosto desse livro porque é uma história que não é cansativa, muito pelo contrário, é totalmente envolvente.** É o início de uma nova era, um universo alternativo onde **a aventura e o**

mistério predominam e você gosta, até mesmo, dos vilões. Ali você se entrega totalmente, chora e ri, você entra na história e vive uma nova vida. (...)

Sobre *Harry Potter* (J.K. Rowling), turma 603

Leitora 31 Depois de um século aqui estou eu pra dizer que esse livro é simplesmente perfeito, a cada página você sente uma vontade maior de ler, eu já tinha começado a ler a outra série dele, e agora que eu li esse me apaixonei mais pelas histórias porque o autor conta de uma maneira que não te deixa entediado sabe, ele consegue te prender na história e fazer você se ver nela. Amei e já estou indo pro próximo.

1 de agosto de 2013 às 00:00 ·

Sobre *O herói perdido* (Rick Riordan), turma 603

Leitora 53

(...) **O que eu mais gosto do livro é que a história te contagia. Você se sente próximo do personagem a cada página e ao passar dos livros da série você se sente dentro da história.** É uma mistura de mitologia grega com romance, diversão, amizades e batalhas. Um livro perfeito.

[Descurtir](#) · [Parar notificações](#) · [Compartilhar](#) · 17 de abril de 2013

Você, ****, ****, **** e outras 4 pessoas curtiram isso.

Leitora 39 Um livro mais que perfeito.

17 de abril de 2013 às 19:36 · [Curtir](#) · 1

Leitora 31 Eu queria muuuito ler o livro.. Vc me empresta amanhã??

22 de abril de 2013 às 12:57 · [Curtir](#)

Leitora 53 Claro **** Mas amanhã n tem aula, então te empresto quarta, pode ser?

22 de abril de 2013 às 17:05 ·

Leitora 31 é mesmo.. kk' pode ser!!:D

22 de abril de 2013 às 18:45 · [Curtir](#) · 1

Leitora 31 eu A M E I esse livro... como vc disse, ele faz vc sentir o que o personagem esta sentindo, te prende ao livro, e quando vc começa a ler, não consegue parar... muito bom!! vc tem a continuação dele?

29 de abril de 2013 às 20:32 · [Curtir](#)

Leitora 54 Um dos melhores livros que já li, assim que terminei de lê-lo, a curiosidade tomou conta de mim e nao resisti. Mal terminei de ler o primeiro, já comecei a ler o segundo. Eu li e recomendo, graças a você ****, eu estou começando a amar a mitologia grega! Hahahahahahahahahahahahahahaha.

11 de junho de 2013 às 21:59 · [Descurtir](#) · 2

Sobre *O ladrão de raios* (Rick Riordan), turma 603

Leitora 36

30 de março de 2014

(...) **Eu gostei muito do livro por causa do espírito de aventura dos irmãos, pelo fato que a curiosidade imensa deles se tornou uma ação,** porém como imprevistos sempre podem acontecer os dois ficam presos. E cada coisa que aconteceu no livro me deixou presa à história, e os ocorridos na ilha são fantásticos, o jeito em que eles tem que "se virar" lá também.

Sobre *A ilha perdida* (Rick Maria José Dupré), turma 603

Leitora 52

28 de março de 2014

Eu me apaixonei em todos os sentidos por esse livro. Talvez, seja porque ele contradiz tudo que nosso querido Shakespeare nos contou em seu famoso romance, "Romeu e Julieta". **Ou então, porque eu fiquei completamente presa a esse livro e li um capítulo de 10 paginas, mas parecia que era somente uma única. Julieta conseguiu compartilhar comigo todos os seus sentimentos e emoções durante sua narrativa.** E um aviso: não pensem que a utilização da imortalidade da um sentido bobo ao livro. (...)

Bem, acredito que não consegui falar tudo o que eu gostaria sobre esse fantástico livro. Mas, quero deixar claro que sua leitura é maravilhosa e **que em poucos minutos você já está tão envolvido na com o livro e suas paginas que não consegue mais parar de pensar sobre essa incrível historia** contado por Stacey Jay. Enfim, espero que gostem.

Sobre *Julieta imortal* (Stacey Jay), turma 703

Leitora 42 Primeiramente desculpa por ter demorado tanto! Mas não foi por falta de interesse, muito pelo ao contrário! Eu **amei esse livro de todas as maneiras possíveis!** Sei que é clichê

falar que o livro é maravilhoso, mas ele é! **Ele deixa o leitor envolvido com a história e faz com que você queira saber logo o final! E quando terminei o livro queria ler logo o próximo! Então espero que a **** poste A Elite!**

P/S: eu sei que ficou uma porcaria a maneira que eu descrevi ou tentei descrever o que eu achei do livro, mas não liguem!

20 de abril de 2014 às 10:14 ·

Sobre *A seleção* (Kiera Cass), turma 703

Leitor 85

2 de maio de 2013 ·

este livro...Bem vcs já sabem.Faz parte da famosa coleção de harrypotter,escrita pela.genial J.K. Rowling.

Fala sobre seu quarto ano letivo na Escola de Magia e Bruxaria de hogwarts com muitos feitiços a serem aprendidos,poções a serem preparadas e aulas de adivinhação,entre outras,a serem assistidas,porem...**surpreendentes acontecimentos já estão por vir...Vocês nem podem imaginar!!!**

Sobre *Harry Potter* (J.K. Rowling), turma 604

Leitora 64

24 de setembro de 2013 ·

Esse livro é muito bom, a história é realmente muito linda!

É sobre um menino chamado Tistu que sem ele saber ele tem o dedo "verde" (**E eu não vou explicar o porquê se não vai estragar a história toda**) Ele é de uma família com alta classe social e ele aprende o dom dele com o Sr. bigode, o jardineiro. E com isso, ai espalhando seu dom pelo mundo. **E no final acontece uma coisa muitooo linda! Então... Espero que voces gostem e peçam.**

Sobre *O menino do dedo verde* (Maurice Druon), turma 604

Leitora 62 Eu esqueci de comentar esse livro.. mas, então vamos lá! O livro é muitooooooooo legal, **foi o livro que eu realmente tive vontade de ler sem parar (assim como todos os livros da Thalita)**, ele é feito realmente para adolescentes assim como as personagens são. Fala de 4 meninas que foram viajar e nessa viagem elas aprontam e tem várias **surpresas emocionantes** que tem haver com o nosso dia-a-dia. Adorei!

22 de setembro de 2013 às 23:50 ·

Sobre *Tudo por um feriado* (Thalita Rebouças), turma 604

Leitora 87

16 de abril de 2013 ·

O mágico de Oz, conta a história de Dorothy uma simples menina do kansas que logo após o ciclone é levada para terra de Oz ,para voltar para casa ela percorre diversos caminhos para encontrar a cidade das esmeraldas,durante o percurso encontra vários amigos que também precisam de Oz.

É uma verdadeira aventura não só para os personagens,mas também para o leitor!!!

Para mim foi muito bom quando você começa a ler dá vontade de ler mais,é como um filme de suspense você sempre quer saber o que vai acontecer depois.

Sobre *O mágico de Oz* (L. Frank Baum), turma 604

Leitora 108

17 de abril de 2013 ·

Olivia Abbott é uma típica líder de torcida americana, ela se muda para uma pequena e macabra cidade chamada Franklin Grove. A cidade é cheia de góticos misteriosos, prédios velhos, e tem uma ar muito aterrorizante, na escola ela conhece Ivy uma garota gótica cheia de estilo, as duas acabam se aproximando e descobrem que são gêmeas, só que os segredos não acabam por aí.

Eu recomendo a leitura porque é uma leitura que quanto mais lemos,mais vontade dá de ler.Então é uma leitura bem recomendada e espero que vocês gostem dele.

Sobre *Minha irmã vampira* (Sienna Mercer), turma 606

Leitora 113

13 de outubro de 2013 ·

Eu li o livro "Cidades De Papel" da Victória. Simplesmente AMEI, até por que eu adoro os livros do John Green.O livro conta a história de Quentin Margo Roth Spiegelman (que é sua vizinha) que ele ama desde de pequeno, até muito tempo depois quando eles cresceram e ela virou o centro das atenções e ele tinha pouquíssimos amigos(só dois, eu acho). Bem perto do fim do ano Margo aparece na janela de Quentin e convida ele para se vingar de...(leiam o livro pra saber o resto) e essa acaba sendo a melhor noite de todos os tempos, no dia seguinte, Margo não aparece na escola

e seus pais não sabem para onde ela foi e com a ajuda de algumas pistas Quentin e seus amigos vão tentar usar a lógica para encontrá-la...

O livro é super bem pensado e nos deixa cada vez mais curiosas(os), porque sempre que imaginamos um final, acaba sendo outro e assim por diante.

Vale muuuuuuuito apenas ler o livro. *Emoticon wink*

Sobre *Cidades de papel* (John Green), turma 606

Leitora 109

30 de outubro de 2013 ·

Para os fans de Fazendo meu filme, vem aí... Fazendo meu Filme 4. O livro é muito legal para quem gostou do 1, 2 e 3. O livro fala sobre Fani, em seu roteiro inesperado. **Sera que ela fica com Cristian Ferrari ou vai ficar com o seu amor Leonardo Santiago? Isso você só vai descobrir lendo o livro !!!**

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 606

7. Imersão

Arelada à ideia do enredamento está a sensação de imersão no mundo fabulado, a que Rita Felski (2008) chama encantamento (*enchantment*): o estado de absorção tal da atenção do leitor que ele se sente apartado da experiência cotidiana imediata. Geralmente associada à fantasia escapista incentivada pelos produtos da indústria cultural, Felski adverte que esta seria uma das respostas estéticas mais comuns ao texto literário. De fato, a imersão é uma etapa primária de leitura essencial para a criação da ilusão referencial, sem a qual não é possível fruição. Se o mundo ficcional não for percebido “como se” fosse real, se o texto não for capaz de evocar pessoas, coisas, ações, lugares, não haverá resposta emotiva. A este leitor Annie Rouxel (2013a) chama “escapista”: aquele que vê a leitura como evasão de si e da realidade num tempo abolido.

Em vários exemplos anteriores a imersão aparece na ideia de estar “dentro da história”, “vivendo com os personagens” ou tão absorvido pelo enredo que o livro “te tira da realidade e você não se importa com qualquer barulho à sua volta”. O interessante é que, apesar de os adolescentes valorizarem o realismo da representação, a ponto de fazerem-nos sentir imersos em outra realidade, eles parecem ter consciência do caráter escapista das narrativas que leem e por isso mesmo as valorizam:

Leitora 17 Gostei. Apesar de bobo, é bom fugir um pouco da realidade e fingir que os nossos problemas são tipo da Nikki.

16 de outubro de 2013 às 20:58 ·

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 602

Leitora 88

19 de abril de 2013 ·

Genteeee, esse livro é outro bem legal, "Um Cantinho Só Pra Mim" (Ruth Rocha). Eu adorei, tenho certeza que vocês vão amar! Ele conta a história de um menino que fazia muitas coisas, mas reclamava pois não tinha tempo de pensar, pensar assim como agente pensa o tempo todo.. **Quando li o livro entrei no mundo da fantasia e não queria mas sair de lá... As vezes a fantasia nos ensina a lidar com a realidade..**

Sobre *Um cantinho só pra mim* (Ruth Rocha), turma 604

No comentário abaixo, a imersão possibilita que, ao se sentir na pele de alguém diferente, a leitora reformate sua maneira de ver o mundo. É, certamente, uma forma não escapista de imersão e que foge do didatismo antes identificado como principal relação de conhecimento estabelecida com o texto literário:

Leitora 34 Bom, eu posso dizer que esse foi um dos melhores livro que já li. **Ele consegue fazer com que você viva a vida de Charlie, e quando você percebe é como se fosse ele.** Durante a leitura do livro meus pensamentos ficavam a 300km/h, e eu me fazia perguntas como: "será que eu faria dessa maneira?". **E você muda a maneira como ver sua vida, mas só percebe isso quando termina de ler a ultima frase. E você reflete a maneira como trata as outras pessoas, e sempre ficará a dúvida se está certo.**

12 de julho de 2013 às 14:20 ·

Sobre *As vantagens de ser invisível* (Stephen Chbosky), turma 603

8. Rapidez, fluidez e simplicidade

Segundo Colomer (2009), a absorção da atenção é consequência da ênfase na intriga intensa, que se constrói com elementos narrativos suficientemente simples para manterem o leitor ali sem esforço. Por isso não é surpresa que a rapidez, a fluidez e a simplicidade sejam valores prezados pelos adolescentes (mas não necessariamente a extensão da narrativa). Baudelot, Cartier e Detrez (1999) também identificaram a rapidez como um valor prezado pelos adolescentes franceses, sendo que o ritmo de leitura está estritamente associado, nas falas dos entrevistados, à facilidade de leitura, a não ser obrigado a voltar no texto, como nos nossos exemplos:

Leitora 22 **Esse livro o pessoal lê rapido** pq quando vc le esse livro vc não quer parar de ler,vc vai entender isso quando chegar a sua vez e confesso vai valer a pena

12 de agosto de 2013 às 21:03 ·

Sobre *Fazendo meu filme* (Paula Pimenta), turma 602

Leitora 48 **Bati meu recorde, consegui ler em menos de 3hrs!** Achei o livro mt legal, divertido e bem humorado. Como todos os outros da coleção (já li todos) , gostei muito! Mas posso afirmar que as minhas amigas são mais malucas e divertidas do que as da Malu! Hahah

11 de julho de 2013 às 12:56 ·

Sobre *Fala sério, amiga* (Thalita Rebouças), turma 603

leitora 46 So tenho uma coisa para dizer: eu to apaixonada!!! Meu Deus que livro perfeito. No inicio é meio difícil não comparar com Thg [*The hunger games – Jogos vorazes*] por causa dessa historia de castas e que cada casta tem a sua função mas com o tempo você percebe que são livros muito diferentes. **A leitura é bem rápida (li em 4 dias) e eu fiquei muito triste quando cheguei no ultimo capítulo. Vou comprar os outros livros!!!**

26 de fevereiro de 2014 às 20:42 ·

Sobre *A seleção* (Kiera Cass), turma 703

Leitor 43

31 de março de 2014

(...) **Gostei do livro, pois tem uma narrativa clara e objetiva, fácil e boa de ler.**

Sobre *Labirinto de ossos* (Rick Riordan), turma 703

Leitor 50

31 de março de 2014

(...) **Eu gostei muito desse livro pelo caso de ele caracterizar muito bem as palavras algumas coisas até me fizeram refletir bastante, e também porque ele é bem fácil de ler(não é daqueles livros com palavras difíceis)** e ele contém bastante mistérios fazendo você querer mais ainda.

Sobre *Espelho meu* (Edgar J. Hyde), turma 703**Leitora 48** Me empresta ?18 de junho de 2013 às 20:26 · [Curtir](#)**Leitora 55** Claro! Levo amanhã! **Aviso: 326 páginas! Haha**18 de junho de 2013 às 20:27 · [Curtir](#) · 1**Leitora 48** beleza.. tem mts imagens né? hahahahaaha18 de junho de 2013 às 20:27 · [Curtir](#)**Leitora 55o** Nenuuuuuuuuma kkk18 de junho de 2013 às 20:28 · [Curtir](#)**Leitora 48** droga ... hahahahahahahaha18 de junho de 2013 às 20:28 · [Curtir](#)**Leitora 48** mas tudo bem.. pode levar.Sobre *Fazendo meu filme* (Pala Pimenta), turma 603**Leitor 85**

2 de maio de 2013 ·

este livro tem muitas histórias,todas elas falam sobre a selva,hisórias de tirar o folego e historias de chorar.**Este livro é uma leitura fácil e boa!**

Sobre *Contos da selva* (Horácio Quiroga), turma 604**Leitora 78**

1 de novembro de 2013 ·

Boom, eu goostei muuuuito desse livro, tanto que li ele todo em um dia . Eu ri e choorei muito principalmente no final. Gabi e traída pelo seu namorada e fica muuuuito triste mas como esta proximo do carnaval ela arruma as suas malas e parte para Recife onde moram suas primas. La ela reencontra alguns amigos e se apaixona novamente pelo Felipe, mas desta vez complica um pouco a situacao, Felipe tem namorada. Mas eles sentem uma vibracao muuuuito forte um pelo outro desdo primeiro dia que se viram e por Gabi, Felipe termina com a Paty. Mas Gabi agr esta ficando com o Pedro um amg de Felipe. Bom gente e isso eu so posso dizer que no final eu chorei aqui igual uma maluca! Rss

Sobre *Carnaval* (Luiza Trigo), turma 604**Leitora 117**

23 de abril de 2013 às 00:08

Eu gostei muito do livro, li em pouco tempo de tanto que gostei! Eu super recomendo ler este livro, !

Sobre *A palavra não dita* (Walcy Carrasco), turma 606**Leitora 102**

17 de abril de 2013 ·

O nome do livro é "O diário de uma garota nada popular, historias de uma vida nada fabulosa."O livro fala sobre uma menina chamada Nikki que vai para uma nova escola,aí ela conhece duas meninas super legais, um garoto por quem se apaixona e uma patricinha que a ideia. Ela sempre passa por momentos hilários.

Ela sempre quer fazer as coisas de maneira certa, mas toda vez vem alguém e estra os planos dela.

Gostei desse livro porque é uma linguagem fácil de se entender e é uma história que quanto mais lemos mais vontade ler dá.

Quem ler vai gostar.

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 606

Leitor 103

17 de junho de 2013 ·

Li o livro do **Adriano** não era uma vez, gostei deste pois ele além de contar contos que com certeza marcou a infância de todos nós, quando ele conta, ele procura fazer de uma maneira engraçada e diferente dos contos que conhecemos.

Recomendo a todos! **Li em dois dias!** *Emoticon wink*

Sobre *Não era uma vez* (Vários autores), turma 606**Leitora 101**

14 de junho de 2013 ·

Eu li o livro "Querido diário otário, é melhor fingir que isso nunca aconteceu" e gostei.

O livro é o diário de Jamie Kelly.

Gostei dele porque é legal e divertido.

Curtir · 1

Leitora 117 É rápido! Li em meia hora...

14 de junho de 2013 às 21:53 · Curtir · 1

Sobre *Querido diário otário* (Jamie Kelly), turma 606**Leitor 91**

7 de novembro de 2013 ·

Eu li o livro O teorema Katherine da ****, A história gira em torno de Colin Singleton, que estranhamente só namora "Katherines", ele teve 18 namoradas com esse nome mas a 19ª foi traumática que chegou ao ponto de fazer ele largar tudo o que tinha e cair na estrada com seu carro. Nessa viagem ele descobriu seu verdadeiro dom: desenvolver e comprovar a matemática do amor. Nisso a história se desenvolve.

o livro é bem legal e interessante, porém ele é longo....

Você, ****, **** e outras 2 pessoas curtiram isso.

Leitora 120 longo e perfeito

7 de novembro de 2013 às 20:16 · Curtir · 1

Leitora 101 pois é

7 de novembro de 2013 às 20:17 · Curtir · 2

Leitor 112 éééé

13 de novembro de 2013 às 20:45 · Curtir

Sobre *O teorema Katherine* (John Green), turma 606

Dos quatro modos de apreensão do texto literário previstos por Rita Felski (2008) – reconhecimento, conhecimento, encantamento e choque –, apenas este último não conta com exemplos nos comentários dos adolescentes. Segundo a autora, o choque estaria em posição oposta ao encantamento: a ele cabe o desconcerto e o desconforto. Embora apareçam esparsas menções a certa reflexão que as narrativas tenham causado, a experiência principal é a do conforto da identificação e o refúgio no mundo fabulado. A ideia de choque propriamente dito não aparece. Isso é facilmente explicado pela preferência localizada no polo da indústria cultural. Entretanto, algo que chama muito a atenção é a percepção crítica que inúmeros alunos demonstram ao detectar um padrão formal ou temático. Alguns apenas o constatarem, outros o constatarem e o valorizam e outros o criticam

Leitora 14

26 de outubro de 2013 ·

Também li "Diário de uma garota nada popular" e gostei bastante, **além de ser um tanto parecido com outros livros(fazendo meu filme, a garota americana etc..) é um livro bom, que prende sua atenção.** muito bom.

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 602

Leitor 47

14 de maio de 2013 ·

Me desculpem se eu escrever algo óbvio do cotidiano de Greg, mas é porque eu nunca li um livro da série "Diário de um banana". **Ele continua igual como sempre e seu amigo Rowley também, ele continua gostando da mesma garota, a Holly** e está fazendo milhares de coisas absurdas. (...) o livro é pura comédia, não tem suspense, nem terror (é óbvio) e nem ação, apenas uma divertida e chocante comédia de rir e chorar. (...) O livro é ótimo, tem 217 páginas, ou seja, não é recomendado para quem não gosta de um livro com muitas páginas e também para quem não gosta de rir. Eu com certeza recomendo esse livro para as pessoas que não se importam com o número de páginas do livro e que gostam apenas pelo que ele tem de legal e engraçado. Se alguém quiser emprestado me peça que eu levo amanhã, ok?

Sobre *Diário de um banana* (Jeffi Kinney), turma 603**Leitora 62**

Bom, eu adooooooooorei esse livro! ele é super engraçado, fala de uma menina que é nada popular e que tenta de várias maneiras ser popular de uma maneira engraçada e divertida, não tem como não rir lendo! kkk' **É tipo o diário de um banana só que falando dessa menina nada popular..** Tenho certeza que irão adorar como eu ameeeeeeeei <33

22 de setembro de 2013 às 23:45 ·

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 604**Leitora 95**

7 de junho de 2013 ·

É a continuação do óbvio e conta a terrível vida de Gregg H. que como sempre quer se tornar popular mas nunca consegue. Como sempre ele é infelizado por Rodrick, seu irmão mais velho.

Sobre *Diário de um banana* (Jeffi Kinney), turma 606**Leitora 22**

26 de outubro de 2013 ·

Eu li o livro "Diário de uma garota popular" faz muitooo tempo que eu li mas eu esqueci de publicar, desculpa **** **Bom, eu gostei do livro mas eu achei muito parecido com outro livro que eu li dessa coleção. Minha nota é 7, porque praticamente parecia que eu estava lendo o mesmo livro (o outro livro da coleção, o da cor roxo).**

Curtir · · 13

**** curtiu isso.

Leitora 17 Também acho que é tudo parecido, chega a ficar chato...

26 de outubro de 2013 às 18:25 · Curtir · 2

Leitora 22 Também acho

26 de outubro de 2013 às 18:26 · Curtir

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 602**Leitora 7**

17 de agosto de 2013 ·

Terminei (nem tanto) de ler o livro Fala Sério Filha da ** a séculos mais sempre esqueço de falar dele aqui. Bom, eu não gostei do livro. Ele é legal e tudo mais, só que acho que não gostei dele devido ao fato de todos os livros da Thalita da coleção Fala Sério serem sempre a mesma coisa e do mesmo jeito por isso acho que eu enjoiei e eu não consegui nem terminar direito ele.**

Mas enfim, foi isso o que eu achei. Talvez outra pessoa goste dele, mas não foi o meu caso.

Curtir · · 3

Leitora 1 Entendo você... Foi o que aconteceu comigo sobre "A garota americana e "Fazendo meu filme".

17 de agosto de 2013 às 21:05 · Curtir · 1

Sobre *Fala sério, filha* (Thalita Rebouças), turma 602**Leitora 12**

23 de maio de 2013 · Rio de Janeiro ·

Então... eu também tinha lido o livro "Diário de uma garota nada popular" da **** e **pra ser sincera não gostei. Achei muito obvio o final! Acho que todo leitor já sabia o que iria acontecer no final**

da história desde o início! Logo, me desculpe ****, mas minha nota pra esse livro é 0. Eu não gostei, porém, acho que outras meninas da nossa turma gostariam de ler.

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 602

Leitora 113

25 de junho de 2013 ·

Eu estava lendo o livro "O diário da princesa" mas, **eu achei ele meio desinteressante porque os assuntos se repetem muito e, logo a leitura se torna chata.**

Algumas partes do livro são bem legais e engraçadas.

Se você quiser ler é só pedir para a Duda Bombom. Eu não gostei muito desse livro mas, você pode gostar.

Sobre *Diário da princesa* (Meg Cabot), turma 602

Mais interessante ainda é observar que esses adolescentes já introjetaram a diferenciação social dos bens culturais, de forma que tentam, várias vezes, legitimar uma obra de que gostam muito, mas que sabem que não é bem vista do ponto de vista literário. Quem dizer, o “efeito de legitimidade” não aparece nas escolhas que fazem das leituras, mas sim nos argumentos utilizados para legitimá-las. A escola é responsável por esse comportamento, mas não só. Tivemos a oportunidade de verificar em vários momentos como os pressupostos da diferenciação cultural estão enraizados nas interações sociais. A ideia do clichê – exatamente o padrão que caracteriza o polo da indústria cultural e que os adolescentes facilmente identificam – aparece várias vezes na defesa da originalidade das obras frente a um padrão que eles reconhecem como depreciativo:

Leitora 39

12 de fevereiro de 2014

(...) **O livro pode parecer muito "amorzinho", conto de fadas e várias coisas clichês, mas ele só parece mesmo.** É uma leitura tão impressionante! A autora escreve de forma simples, a leitura flui como mágica, ela descreve cada coisa tão bem e criou um enredo fantástico! A cada parágrafo você ânsia por mais e mais, você consegue se sentir como a personagem através de meras palavras. (...)

Sobre *A seleção* (Kiera Cass), turma 703

Leitora 51

28 de março de 2014 ·

Olha, eu juro que o parágrafo aí em cima foi o melhor que eu consegui, mas tudo bem. Eu não vou ficar falando que o livro é bom e blá blá blá, afinal, é do John Green. O motivo de eu mais gostar desse livro é como a história vai se desenvolvendo a partir de um tema base : Um menino prodígio que levou um fora de sua namorada. Ele é UM DOS meus preferidos (sério, essa história é demais) e é claro que eu não deixaria de postar na Ciranda.

Algumas notas para tentar convencer vocês :

- **Para vocês, fangirls (se você não souber o que é isso, procure no Google) de A Culpa é Das Estrelas : esse livro é menos clichê e mais legal.**

- É : O TEOREMA KATHERINE e não O TEOREMA DE/DA KATHERINE

- E pra finalizar : se pronuncia Quéterine. Não venham me pedir dizendo "Caterine" que você será totalmente ignorado. (ou não)

Só isso. *Emoticon smile*

Sobre *O teorema Katherine* (John Green), turma 603

Leitora 120

19 de junho de 2013 ·

Terrível Encanto fala sobre uma garota, Aislinn, que tem o dom de ver criaturas mágicas, dom que é exclusivo á família dela.

(...) Mais uma vez, esse livro também é muito mais do que posso resumir aqui.

Gosto deste livro porque envolve um romance diferente, sem melosidade, no meio de uma interessante ficção.

Sobre *Terrível encanto* (Melissa Marr), turma 606

Outra questão de interesse que emerge dos comentários dos adolescentes é a da relação entre literatura e cinema. Mais especificamente, entre a literatura de entretenimento e o cinema, já que este é um importante produto derivado que faz parte das estratégias de promoção e *marketing* para alavancar a venda dos livros. De fato, é o que costuma acontecer. Basta olhar a lista dos mais vendidos para identificar entre eles as obras que inspiraram os filmes em cartaz concomitantemente (é o caso, no início de 2015, de *Cinquenta tons de cinza*). Além disso, o audiovisual é um apelo irresistível ao público contemporâneo educado pela imagem, não só como estímulo ao consumo e à criação de comunidades de leitores, mas como influência para a literatura, fornecendo a esta elementos a serem aproveitados para a adesão do leitor contemporâneo ao texto: elipse, rapidez da ação, descrição visual dos movimentos e cenas etc. (COLOMER, 2009).

Em termos de educação literária, diz-se que o filme pode ser um estímulo a que o jovem queira ler o livro; já os mais pessimistas acreditam que a cultura audiovisual esteja soterrando a cultura livresca. O que podemos constatar a partir dos dados dos grupos do *facebook* é que, surpreendentemente, a preferência pelo livro suplanta a adesão ao filme. Porém, isso não significa que a corrente pessimista deva ser descreditada. Na verdade, nossa hipótese é a de que esses adolescentes só expressam a preferência pelos livros – e com argumentação coerente – porque já são leitores habituais. Provavelmente, o efeito do livro no leitor não habitual não seja o mesmo, dado que suas competências de leitura serão forçosamente diferentes daqueles que leem frequentemente por prazer. É a mesma lógica da TV, por tanto tempo vista como vilã da leitura. Pesquisas já mostraram (VIEIRA, 1989) que a TV só influencia negativamente nos hábitos leitores de crianças e jovens que não foram estimulados a participar de práticas sociais de leitura.

Leitora 1 eu vi só o filme,bem diferente do q vc descreveu. mais vou querer

30 de abril de 2013 às 21:01 ·

Sobre *O ladrão de raios* (Rick Riordan), turma 602

Leitora 8

5 de agosto de 2013 · Rio de Janeiro ·

*As Crônicas de Nárnia (ALELUIAAAA) de ****

- Gostei muito desse tijolo (no bom sentido) porque vendo o filme vc não percebe nos mínimos detalhes que a história conta.

Sobre *As crônicas de Nárnia* (C.S. Lewis), turma 602

Leitora 8

10 de julho de 2013 ·

Professora aqui está o meu querido Peter Pan.

Quando vi o filme em 2008 eu não o achei tão impactante do que a leitura escrita. Ao iniciar a leitura eu achava o Peter uma pessoa muuuuuuuito diferente pq ele é muito metido, arrogante, não tinha noção do perigo e eu não entendia o porque dá memória dele ser PÉSSIMA. O final do livro me deixou de QUEIXO CAIDO pq o que ele fez com a Wendy mostra que ele é egoísta e não pensa nos outros. (...)

Leitora 3

8 de agosto de 2013 ·

Já li o livro "Peter Pan" da ****. **Adorei o livro, porque tem bastantes detalhes (que na minha opinião, deviam conter no filme)** e não é aquele livro difícil de entender. E o final é bem diferente do filme. Adorei o livro, nota 10 (***** estrelinhas)

Sobre *Peter Pan* (James Barrie), turma 602**Leitor 23**

16 de abril de 2013 ·

Pra quem viu o filme Jogos Vorazes esse livro é muito maneiro e é a continuação dos fatos contados no filme e a quantidades de coisas que descobrimos que não contaram no filme é enorme. E a história é incrível por ser contada pela personagem principal, e por ser uma mistura de ação com romance.

Sobre *Em chamas* (Suzanne Collins), turma 602**Leitora 46**

26 de junho de 2013 ·

Oi gente! **Alguém já assistiu o filme: A invenção de Hugo Cabret? Se você gostou do filme vai adorar o livro! (...)**

Leitora 49 HAAAAA EU ACABEI DE PEDIR EM PRESTADO ESSE LIVRO PARA MINHA IRMÃ E EU VOU COMEÇAR A LER

26 de junho de 2013 às 14:53 · [Curtir](#)**Leitora 49** e também já vi o filme26 de junho de 2013 às 14:54 · [Curtir](#)**Leitora 46** Nunca vi o filme. Kkk quero ver!26 de junho de 2013 às 14:56 · [Curtir](#)**Leitor 50** ja li e vi o filme26 de junho de 2013 às 15:04 · [Curtir](#)**Leitora 36** Quero muuuuuuuuuito ver o filme!Sobre *A invenção de Hugo Cabret* (Brian Selznick), turma 603

Leitor 24 acabei de ler esse livro do André. Gostei pois fala a história dos primeiros filmes. Não tenho outras palavras para o descrever, não foi o melhor livro que eu li, porém ele é bom, e interessante.

Apesar de o filme estar quase a cópia legítima dessa história

2 de novembro de 2013 às 18:46 ·

Sobre *A invenção de Hugo Cabret* (Brian Selznick), turma 602

A invenção de Hugo Cabret (Brian Selznick) merece um comentário à parte por conta da qualidade estética. Pode servir de alerta para os riscos que corremos quando negamos o polo da indústria cultural em bloco. O autor faz dialogar imagens com texto verbal de maneira engenhosa, assim como o são as pistas que ele vai guardando ao longo da narrativa para envolver o leitor na trama. O jogo com a nossa percepção "cinematográfica" do mundo tornou o livro único. O personagem central é órfão como Harry Potter e tem responsabilidades de adultos (é ele quem mantém o relógio central da estação de trem de Paris Funcionando). A fantasia não é compensatória e fica por conta do belo diálogo com o cinema de que é feita a narrativa. Esta foi uma das raras vezes em que a visibilidade comercial e a qualidade literária

se encontraram de forma plenamente satisfatória. Parece que o caminho do livro no Brasil foi posterior ao filme, de forma que este é uma referência mais marcante para os alunos.

Leitora 36 Bom, eu peguei emprestado o livro porque gostei do filme "Let it Shine" e queria ver o que a história tinha a ver com ele. E descobri que o livro é uma história de tempos atrás recontada por Walcyr Carrasco. É bem legal e fácil de ler, principalmente para quem gosta de poesia. Concorro Sarah, eu também gostei muito do fato de Cirano ajudar o amigo mesmo estando apaixonado por Roxane, sua melhor amiga.

9 de agosto de 2013 às 20:37 ·

Sobre *O menino narigudo* (Walcyr Carrasco), turma 603

Leitora 42

28 de março de 2014

A "A Volta ao Mundo em 80 Dias" fala sobre um inglês pacato, que sempre cumpre a mesma rotina. (...) Com todos o achando maluco, ele parte em sua aventura na verdade com um propósito maior que apenas uma aposta, (que obviamente não irei contar). O livro é fácil de se ler e já te surpreende com a primeira revelação! Mas o que mais gostei nele realmente foi a capa! **E achei muito melhor que o filme! (Como todos os livros que viram filmes!).**

Sobre *A volta ao mundo em oitenta dias* (Julio Verne - adaptado), turma 703

Leitor 29

6 de outubro de 2013 ·

Esse livro é muito legal ele é volume unico. Como vocês ou alguns de vocês já devem ter visto o filme "As crônicas de narnia" **esse livro é a mesma história mas eu acho na minha opinião que é mais legal.**

Sobre *As crônicas de Nárnia* (C.S. Lewis), turma 602

Leitor 27

1 de maio de 2013 ·

estou postando os livros para quem é ligado a magia e gosta das historias do Harry Potter.**muitos devem ter assistido aos filmes da série, por isso a postagem.eu gosto dos livros que tem filmes baseados sobre eles,pois trazem mais informação e você pode ler e reler a quele trecho que você não entendeu do filme.**

Sobre *Harry Potter* (J.K. Rowling), turma 603

Leitor 24

18 de junho de 2013 às 20:00 ·

só pra saber, ñ gostei do filme a bússola de ouro (...)

Leitor 24 livro muito bom, adorei. Quando comecei a ler sério esse livro não queria parar de ler, é muito interessante, mistura ação e aventura, junto com um jogo de quebra-cabeça. Achei nem tão necessário conhecer a bussola de ouro(que é o livro anterior), porém, as vezes é necessário saber pelo menos um pouco do começo da história. Achei ruim só pela parte de que a história não termina nesse livro, tem um 3º que é a continuação

Sobre *A faca sutil* (Phillip Pulmman), turma 602

Leitora 53 Eu já li o livro e vi o filme, lhes digo: Gostei muito da versão gravada. Claro, o livro é gigante(várias informações em cada página) e não dá para ser fiel a tudo em 2 horas de filme, tem sempre que ocorrer alguns ajustes aqui e ali, mas o filme deixa a mesma mensagem, a mesma emoção que o livro. O que realmente me decepcionou foi na versão dublada colocarem **A Morte com voz masculina. Muita mongolisse da equipe de dublagem fazer isso.**

Sobre *A menina que roubava livros* (Markus Zusak), turma 703

Leitor 91

18 de junho de 2013 ·

eu li o livro da **** (harry potter), gostei bastante, pois sempre gostei das aventuras dele....**o livro não e exatamente como o filme, mas mesmo assim ele e mt legal!**

Emoticon wink

Sobre *Harry Potter* (J.K. Rowling), turma 606

Leitora 108

18 de junho de 2013 ·

Neste Livro contém duas histórias: Alice no país das maravilhas e através do espelho.

As duas são muito boas. Conta as aventuras da Alice que tem no filme e mais um pouco. Tem imagens lindas também!!! É instigante, divertida, inusitada e profunda, Não iram se arrepender!

OBS: Contém 315 páginas mas que você lê em 1 minuto (cada página, é claro!)

Sobre *Alice no país das maravilhas e através do espelho*. (Lewis Carroll), turma 606

Além dos comentários espontâneos sobre o assunto, um aluno da turma 602 criou uma enquete no grupo para saber de que livros que geraram filmes seus colegas gostavam mais. *Percy Jackson* ganhou a disputa com *Crepúsculo* e *Harry Potter* e em nenhum comentário preferiu-se o filme ao livro.

Também é necessário destacar que, diferentemente do que se presume sobre as competências de leitura dos aficionados por literatura de entretenimento, os adolescentes surpreendem com uma incipiente, mas presente, capacidade de análise formal, ou seja, dão mostras de que se formam, também, leitores estéticos. Sabemos que as instituições nas quais nos movimentamos fornecem-nos as categorias de compreensão necessárias à interpretação de um texto. Sabemos também que os sentidos, produtos das circunstâncias sociais e institucionais, nunca são produtos individuais, antes pertencem à comunidade interpretativa. Portanto, não só a escola é fornecedora de instrumentos de interpretação, metalinguagem e códigos de valoração (embora seu papel seja preponderante), mas também as outras comunidades às quais os adolescentes pertencem, especialmente as virtuais, cumprem esse papel. Eles aprendem, uns com os outros, a ler e interpretar.

Leitor 41

26 de março de 2014 ·

(...) Eu achei o livro maravilhoso, tudo nele propaga ao leitor uma grande surpresa, fiquei impressionado com a astúcia de Hugo (principalmente se comparada à minha), **o uso das imagens foi uma estratégia ótima, não só pela beleza dos desenhos com também contribui para a dinâmica da história**, houveram surpresas como em quase todos os livros que eu já li, mas em todos os livros há um modo diferente de contar essas surpresas e esse é particularmente incrível, a ÚNICA, repito, ÚNICA coisa que eu gostaria de mudar na história é que Hugo poderia ter namorado com... (acho melhor não falar, quem ler vai entender).

Sobre *A invenção de Hugo Cabret* (Brian Selznick), turma 703

Leitora 8

5 de agosto de 2013 ·

(...) O livro é muitooooooooooooo hilário e **o enredo é bem trabalhado mas o final não é surpreendente, eu sempre desconfiei desde o início**. Tirando esse pequeno furo, o livro em si é uma comédia.

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 602

Leitora 64

20 de agosto de 2013 ·

Bom, eu espero que vocês gostem, porquê EU adorei!! Então, esse livro é muito bom pois tem tudo a ver com essas meninas que não são populares(No caso, eu). **Eu achei muito engraçado, pois é**

super atual, com linguagem que atualizada, ironias(Hahahaha) Então eu acho que uma garota legal e divertida vai gostar rsrs!

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 604

Leitora 113

2 de maio de 2013 ·

Eu estava lendo o livro "Diário de uma garota nada popular", mas **eu parei de ler porque as palavras se repetem de mais e logo a leitura se torna chata.**

Sobre *Diário de uma garota nada popular* (Rachel Rennée Russell), turma 606

Leitora 120

7 de novembro de 2013 ·

Eu li Alice No País das Maravilhas & Alice Através Do Espelho da Maria e adorei!

Gostei bastante principalmente porque 1- a história é a original, do jeito que Lewis Carroll a criou! 2- **a linguagem formal, pelo menos para mim, deixa um pouco mais interessante, pq tem palavras que eu nunca tinha lido ou escutado antes!** E 3- São duas histórias em um livro só!

As imagens que estão nelas também são super interessantes, diferentes!

Alice No País das Maravilhas todos já conhecem, mas me interessei bastante Alice Através Do Espelho, que eu nunca tinha escutado a história antes! Fala sobre uma menina, Alice, que atravessa um espelho e vai parar num mundo completamente maluco, com objetos falando e várias outras coisas, passando por várias aventuras! Recomendando a todos!

Sobre *Alice no país das maravilhas e através do espelho*. (Lewis Carroll), turma 606

A interação entre os membros da comunidade virtual revela que os códigos de interpretação aprendidos e autorizados na outra comunidade que é a sala de aula acabam sendo levados para este outro grupo, o que não deixa de ser uma forma de constatar a não esterilidade do trabalho em sala de aula, onde os alunos são (ou deveriam ser) instrumentalizados para ler melhor qualquer texto:

Leitor 58

29 de março de 2014 · Editado

(...)

O livro é inspirado no poema épico do século XIX "Childe Roland à Torre Negra chegou". É um livro ótimo, repleto de mistérios e conflitos que jogam o leitor para dentro da história.

No começo pode parecer muito confuso, porém aos poucos as dúvidas vão sendo respondidas. O primeiro volume é descrito pelo próprio Stephen King como o mais cansativo, porém não deixa de ser ótimo.

Se alguém quiser esse livro, por favor, leia a introdução do livro, porque é muito boa.

PS: Uma coisa que se percebe na capa, é que o nome do autor, é maior e mais chamativo que o nome do livro e da série, como nós já vimos no Sherlock.

Sobre *O pistoleiro* (Stephen King), turma 703

Leitor 57

31 de março de 2014 ·

O livro conta a historia de dois irmãos que vão de ferias para a casa do primo no meio da fazenda acostumados com a vida na cidade eles pensam que a fazenda e muito chata mais chegando lá eles percebem que não e bem dessa forma. eu gostei muito do livro porque ele e uma mistura de terror, suspense e comédia **esse livro não tem somente uma historia você pode ler a historia de diferentes pontos de vista como o dos irmãos da cidade ou do primo da fazenda.**

ele causa um pouco de medo e também te dar vontade de rir e o livro ideal para pré-adolescentes

Sobre *A maldição do coronel Mazico* (Ana Paula Corradini), turma 703

Leitora 54

17 de abril de 2013 ·

O nome do livro é " As MAIS",ele fala sobre quatro amigas:Mari,Aninha,Ingrid e Susana.Elas estudam no Centro Educacional Machado,mais conhecido como CEM.

A Mari é a que paga mais micos diante da escola toda.

A Aninha é a mais inteligente.

Ingrid é a romântica.

E Ingrid é a atleta mas tem um sério prolema em matemática.

Eu gostei desse livro porque é uma linguagem verbal e não-verbal e é fácil de entender. E quem quiser ele vai gostar bastante dele.

Sobre *As mais* (Patrícia Barboza), turma 603

Os dados recolhidos nos grupos de discussão desestabilizam várias das nossas crenças, como a de que os adolescentes não leem. Eles leem, e muito, mas suas preferências estão no polo do entretenimento, desprezado pela escola. A partir dessa constatação, a maior surpresa talvez seja perceber, por meio das interações ocorridas nos grupos, que o consumo das obras do polo da indústria cultural é um fator de agregação entre os alunos em torno do livro, o que os leva a ler mais e a socializar mais suas leituras. O fato de essas interações ocorrerem muito menos na turma oriunda da rede pública se explica justamente pela menor presença dessas obras, o que nos leva a repensar nossas atitudes em relação à produção massificada. A turma em que há presença ostensiva das novidades comerciais e cuja origem é a rede privada apresenta não só as discussões mais interessantes sobre os livros como os comentários mais desenvolvidos e críticos. Isso reafirma as conclusões de Baudelot, Cartier e Detrez (1999) – com as quais concorda também Colomer (2009) – de que a paixão por um gênero (no nosso caso, o *Chick lit*, o *crossover* ou a fantasia) é mais efetiva na formação de um itinerário leitor que a leitura esporádica de obras, ainda que canônicas – o que joga por terra nossa crença de que mais vale a leitura de poucos livros bons que a leitura de muitos livros banais.

Se acrescentarmos ainda o dado de que é na turma cuja origem é a escola pública que está o maior número de clássicos, a questão se torna ainda mais delicada. Quer dizer, a maior presença de clássicos não mobilizou a participação dos alunos, o que significa dizer que a mera presença de obras reconhecidamente legitimadas pela qualidade estética não é garantia de sucesso na formação de leitores porque não chegam a formar comunidades de leitores espontâneas em torno delas. Isso não significa que devamos chegar à conclusão de que a escola deva se ocupar, então, do polo da indústria cultural. Até porque é ainda Colomer (2009) quem verifica que os leitores que adquirem habilidade para ler textos de características muito simples, apesar da extensão, podem se tornar leitores frequentes, mas restringindo-se a gêneros que oferecem o mesmo nível de facilidade, de forma que ler textos fáceis permite que se continue lendo textos fáceis, mas não implica necessariamente o progresso em direção a leituras mais elaboradas, a não ser que haja estímulo de uma comunidade de leitores, que pode ou não ser a escola, permitindo a troca de experiências e a construção coletiva de competências.

Outra questão muito importante e igualmente surpreendente é o fato de que a leitura extensiva de um mesmo gênero se mostrou extremamente eficaz para o reconhecimento, por parte dos adolescentes, de padrões formais e temáticos que, a certa altura, os fez se sentirem desinteressados pelas obras. Isso também abala a nossa convicção de que a leitura de narrativas de entretenimento necessariamente aliena os jovens ou os impede de apreciar obras de qualidade. Se queremos que nossos alunos apreciem a quebra do horizonte de expectativas, a invenção, a pesquisa estética como valores, eles devem, primeiramente, reconhecer o padrão a ser quebrado. Portanto, mais eficaz que a fala do professor enaltecendo determinada novidade formal, é a própria experiência de leitura dos jovens, que lhes permite entrar em contato com clichês e convenções. No entanto, o professor tem que estar preparado para oferecer obras que satisfaçam a necessidade do jovem pela novidade quando sua afeição por determinado gênero se esgotar. Também por isso a leitura de obras do polo da indústria cultural é importante, pois as habilidades e competências desenvolvidas para ler textos simples, sem grandes torneios formais, fazem com que os adolescentes se tornem leitores frequentes. Em sentido oposto, a dificuldade encontrada na construção de sentidos afasta o jovem da leitura e o faz sentir incapaz. Daí o papel, mais uma vez, a ser desempenhado pelo professor: favorecer a leitura de textos fáceis, para que se construa um painel de referências formais e temáticas, mas estar atento a indicações de leituras mais elaboradas que desafiem o leitor e permitam que essas habilidades e competências de leitura progridam. Ler muitos livros é importante para se construir um quadro de referências e tornar possível o julgamento das obras segundo a convenção e a ruptura. Aliás, o desafio pode ser prazeroso (e não apenas um empecilho à leitura), desde que o professor esteja atento a isso.

Mais um ponto a ser considerado: mais de uma vez os alunos se sentiram motivados a ir em busca de determinado livro por conta de outros produtos da indústria cultural, nomeadamente o cinema e os quadrinhos. Foi o caso com *Peter Pan* e *Alice no país das maravilhas*. Portanto, esta é mais uma razão para não renegarmos a cultura de massa de antemão, já que esta é responsável por divulgar personagens e enredos do polo da legitimação que incitam a curiosidades dos jovens. Pudemos constatar também que, quase que invariavelmente, o caminho feito do filme ao livro dá larga vantagem a este último, o que novamente desestabiliza nossas crenças sobre a geração do audiovisual.

Outra lição a ser aprendida pelo professor: não devemos julgar toda a produção do polo do entretenimento em bloco, pois há importantes diferenças e graus de qualidade entre as obras. Há, claro, um grupo de baixíssima qualidade, tanto no nível formal (e não só por conta do emprego de convenções, clichês e recursos simplistas, mas também pela linguagem

referencial, coloquial e sem nenhuma preocupação estética), quanto no nível temático, especialmente pela ideologia conservadora transmitida. É, de fato, preocupante que boa parte das preferências dos adolescentes seja justamente por essas obras, mas não adianta a vociferação do professor contra elas. Se observarmos, inclusive, as manifestações emotivas das adolescentes, sobretudo, em torno dessas obras, não há como a razão do professor surtir qualquer tipo de efeito. Pelo contrário: vai ter efeito reverso, estimulando-as a procurá-las com ainda mais afinco, pois são estas obras as únicas que “as compreendem”. Não podemos desprezar as respostas emotivas desses adolescentes às obras que leem, pois esta projeção da subjetividade é essencial no estabelecimento de relações afetivas com a leitura. Esta se torna frequentemente, especialmente nesta fase da vida, um território pessoal com que os adolescentes mantêm fortes vínculos emocionais (COLOMER, 2009). Mas, é claro, não podemos deixar de nos perguntar sobre os efeitos da ideologia conservadora veiculada nos jovens e estarmos atentos e prontos a discutir e oferecer opções – sem menosprezar a experiência que trazem para a sala de aula. Aliás, se acessarmos o nosso próprio itinerário de leitura, perceberemos facilmente a presença da literatura de consumo na nossa formação. É possível, porém, que façamos questão de esquecer isso.

O que muitos professores negligenciam, por desconhecimento, é que também há obras de qualidade no polo do entretenimento. Mesmo entre as obras que repetem padrões – e não esqueçamos que uma boa repetição de padrões é critério de qualidade nesse polo – também há opções bem mais atraentes do ponto de vista formal e temática que a *Chick lit*, por exemplo. Além disso, por mais que várias dessas obras possam ser consideradas previsíveis ou ingênuas do ponto de vista adulto, na perspectiva do adolescente elas podem ser responsáveis por inúmeras reflexões sobre si mesmos e sobre o mundo, como ficou claro nos comentários sobre *A culpa é das estrelas* e *As vantagens de ser invisível*, por exemplo.

É possível ainda verificar nos comentários dos alunos tentativas de uma incipiente análise formal que não pode ser desprezada, pois sinaliza o progresso de uma leitura estética em formação. Os adolescentes observam o ponto de vista narrativo, a linguagem, as ilustrações. Isso pode estar evidenciando o papel importante que a escola desempenha na construção de leitores, pois que os adolescentes deixam entrever certa metalinguagem e certa postura em relação ao texto que foram interiorizadas a partir da exposição frequente à comunidade interpretativa que é a sala de aula. É muito interessante observar que certos saberes construídos naquele mesmo ano letivo eram utilizados como instrumento para ler os livros de escolha autônoma. Isso mostra que as competências de leitura estão em construção e, por mais criticada que seja a escola no que diz respeito à sua forma de abordar o texto

literário, esta segue sendo importantíssima na construção do gosto e do instrumental interpretativo dos indivíduos. As práticas culturais posteriores certamente são influenciadas por ela, para bem ou para o mal.

Mas as comunidades de leitores formadas nos grupos virtuais também são muito importantes, se pensarmos na inclinação gregária dos adolescentes. O pertencimento a um grupo, como lembra Dionísio (2000), implica a integração da linguagem e do comportamento dos indivíduos como uma espécie de cartão de identidade que define papéis a assumir na interação social. No interior das comunidades de leitores, a linguagem e a visão de mundo é compartilhada e afinada, e é o partilhamento desses códigos que permite a recepção dos textos. Por isso é tão homogêneo o rol de critérios empregados por eles nos grupos para validar as obras que gostam de ler: entretenimento; identificação e projeção; realismo; conhecimento/ aprendizado; resposta emotiva; enredamento; imersão; rapidez, fluência e simplicidade. Ou seja: as subjetividades múltiplas instigadas pelo texto literário não impedem o compartilhamento de sentidos.

Logo, se, por um lado, a escola sanciona atitudes e modos de ler que se refletem nos comentários, por outro, o fato de os critérios empregados pelos adolescentes serem bem diferentes dos preconizados pela escola demonstram que as comunidades espontâneas de leitores também têm importante papel a cumprir na formação do hábito e do gosto e na construção de códigos de interpretação. No caso dos grupos virtuais, não é difícil ver que, pela negociação de opiniões, cada membro forma sua própria opinião e, além disso, os mecanismos de interpretação acabam sendo expostos e partilhados entre eles. Por isso a importância de rever estratégias para fomentar a interação no grupo em que as discussões quase não ocorreram – no caso, o grupo proveniente da rede pública: porque as comunidades de leitores estimulam a adesão afetiva aos livros e porque a leitura cooperativa favorece o desenvolvimento de estratégias interpretativas. Podemos destacar, ainda, as observações de Baudelot, Cartier e Detrez (1999) de que os destinos escolares dos indivíduos costumam estar selados já no sexto ano (neste caso, há equivalência com o sistema brasileiro), além do que há uma constância, ao longo dos quatro anos do *lycée* (nosso segundo segmento do Ensino Fundamental), na frequência de leitura dos estudantes (não há mudanças significativas de não leitores em leitores e vice-versa). José Morais (1983) também observa o mesmo, considerando pesquisas diferentes ao redor do mundo: a regra é que o bom leitor assim se defina já no primeiro ano do Ensino Fundamental. Cerca de 80 % dos maus leitores, segundo o autor, permanecem maus leitores ao fim do primeiro segmento. Portanto, é necessário que a escola,

diante desses dados, pense em estratégias para os grupos de estudantes em defasagem em relação às práticas sociais de leitura.

A exposição dos critérios prezados pelos adolescentes nos dá uma outra lição: a etapa primária de leitura, que envolve a aproximação afetiva com o livro, a identificação com os personagens e a ilusão referencial, é importantíssima e não pode ser negligenciada. Estratégias de afastamento e leitura crítica devem ser iniciadas nessa etapa do ensino, mas a leitura literária não é só processamento cognitivo, mas afetivo. Ignorar isso pode ser perigoso porque é por meio desse primeiro acercamento mais ingênuo à obra que todo leitor, mesmo o especializado, se engaja na leitura. Por isso, é possível partir da experiência do aluno para se chegar a outras leituras.

As crises de leitura anunciadas no início do capítulo devem ser, portanto, colocadas em perspectiva, pelo menos no contexto pesquisado. Primeiro, porque, quantitativamente, os adolescentes leem bastante. Qualitativamente, pode ser que suas preferências possam alarmar setores mais conservadores, mas os dados mostram que mesmo a leitura de entretenimento traz benefícios para a formação leitora. Assim, assumindo que o reconhecimento e oferecimento de obras de qualidade são tarefas imprescindíveis do professor, e acreditando que o desconhecimento por parte do jovem do acervo premiado e incensado criticamente afeta a recepção das obras – e não o fato de serem de antemão difíceis ou desinteressantes –, pretendemos submeter as obras dos escritores contemporâneos ao risco da leitura do adolescente, esperando com isso constatar que, ao contrário do que dizem as produções culturais de massa feitas para os jovens, estes podem apreciar o não padrão, o não clichê, e se reconhecerem também naqueles personagens que não são seus espelhos perfeitos.

5. AS OBRAS E SEUS DUPLOS DESTINATÁRIOS

O leitor que eu imagino quer que o livro seja ele, o próprio leitor, e escreve nas beiradas das páginas o que o livro quis dizer e sobretudo o que não quis dizer – este leitor que eu imagino não tem escrúpulos e muito menos medo de rabiscar o livro para poder assim ficar e existir dentro do livro e fazer de uma palavra, de uma frase, de uma página, ao menos uma parte do seu modo de ser.

Jorge Miguel Marinho⁵²

Se não ler a primeira vez como se não fosse um especialista – isto é, se não ler com admiração e espanto – o teórico enquadra o texto numa estrutura sem deixar que a sua singularidade o afete; daí, não o compreende de verdade. Se, na segunda leitura, não ler com todo o seu instrumental teórico, o especialista deixa de sê-lo e permanece preso na primeira opinião, sem desenvolvê-la nem sofisticá-la.

Gustavo Bernardo⁵³

A construção de um panorama das referências prévias dos jovens em relação aos gêneros e autores mais lidos, bem como a organização dos critérios empregados por esses leitores para selecionar e avaliar positivamente as obras que procuram espontaneamente, são importantes para que possamos compreender se (e como) as obras escolhidas para compor o *corpus* desta pesquisa frustram o seu horizonte de expectativas. Como partimos do pressuposto de que as narrativas legitimadas em questão apelam a dois leitores diferentes, passíveis de serem identificados pela estrutura textual – o jovem em formação e o crítico literário –, entendemos que seria necessário, primeiramente, compreender os perfis dos leitores que se disporiam a resenhar as narrativas do *corpus* – daí a importância da análise de dados do capítulo anterior. A recepção individual das obras legitimadas será melhor compreendida, pois, se tivermos como horizonte o perfil do jovem leitor antes delineado. É esse perfil que, provavelmente, nos esclarecerá a respeito da resposta emotiva e cognitiva dos adolescentes diante das narrativas de Jorge Miguel Marinho e Gustavo Bernardo.

O propósito deste capítulo é apresentar a leitura feita do ponto de vista da crítica literária e a leitura feita por jovens para quem as narrativas foram pensadas – pelo autor e/ou pelo editor. Como lembra Annie Rouxel (2013a), a leitura experiente não é asséptica, embora, por força da profissão e do meio acadêmico, sejamos instados – como lamenta uma estudante universitária em depoimento analisado pela pesquisadora francesa – a perder, na recepção de uma obra, aquela primeira atitude de leitura que desperta emoções e sensações. Tentaremos, pois, encontrar o difícil equilíbrio entre formas de ler, esforçando-nos, porém, na primeira

⁵² In: *A convite das palavras: motivações para ler, escrever e criar*. São Paulo: Biruta, 2009, p. 148.

⁵³ In: *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004, p. 115.

leitura, em nos concentrarmos nos complexos de controle dos textos, identificáveis na superfície textual e paratextual, como forma de nos acercarmos de uma ou mais hipóteses sobre a estrutura de apelo das narrativas. Preferimos falar em hipótese para não cairmos nas armadilhas dos detratores da Teoria do Efeito, que criticam o fato de o leitor ideal pressuposto pela estrutura de apelo do texto se equiparar ao crítico. Esta primeira leitura quer ser, pois, uma contribuição para a fortuna crítica dos dois autores em tela.

As segundas leituras são fruto de resenhas escritas por adolescentes majoritariamente do Ensino Fundamental II, de séries e idades diversas, que participaram das cirandas de 2013/2014 – registradas nos grupos virtuais de discussão do *facebook*, atividade descrita no capítulo anterior – ou de cirandas anteriores. A leitura dos livros foi espontânea e não contribuía para nota. Claro que, ao receber um livro emprestado pela professora, é possível que o jovem leitor tenha se sentido impelido a não criticar negativamente o livro, sendo influenciado pelo “efeito de legitimidade”. Além disso, tendo sido uma atividade voluntária, os leitores serão provavelmente aqueles com práticas de leitura consolidadas e participação ativa nas cirandas, o que certamente influirá na qualidade das resenhas, no sentido do aprofundamento da análise. Mas esses riscos são inerentes à própria natureza da pesquisa e também à prática pedagógica, já que o objetivo das cirandas não é ser uma atividade obrigatória. A intenção é que os estudantes possam ser contagiados aos poucos pelos demais membros da comunidade leitora.

Contribuiu a nosso favor o fato de os alunos estarem acostumados à prática de resenhar livros lidos, por conta da participação nas cirandas. A resenha se mostrou um instrumento adequado de análise por conta das características inerentes ao gênero. Tanto o resumo de conteúdo (que dá pistas sobre a compreensão global da obra) quanto a exposição da opinião (que permite ao leitor se posicionar crítica e subjetivamente) permitem-nos acessar elementos indicadores da recepção desses leitores, servindo de material para pesarmos em que medida e de que maneira o leitor previsto pela estrutura encontra eco no leitor real. Estamos preocupados, assim, neste momento, com a recepção individual, e não com a recepção da comunidade de leitores, pois interessa-nos perceber como leitores modelos reais (adulto e jovens) reagem aos percursos apresentados pelo texto.

5.1 JORGE MIGUEL MARINHO

Respirou devagar e com cuidado: crescer dói. Respirou muito devagar e com cuidado. Tornar-se dói.

Clarice Lispector⁵⁴

É um autor especializado em literatura juvenil, com incursões esporádicas no campo adulto. Uma visita à sua página na internet (www.casadojorge.com.br) nos mostra que ele não nega o rótulo, já que separa suas publicações em três categorias: “Leitor adulto mas nem tanto”, “Leitor-criança-e-jovem” e “Só lendo”, sendo que nesta última constam livros comercializados como juvenis, de que é exemplo *Lis no peito: um livro que pede perdão* (2005), publicado por uma editora dedicada exclusivamente à produção literária infantil e juvenil. Como de praxe, o autor coloca em discussão a questão do rótulo, contradizendo-se, mas pela contradição assumindo a especificidade do trabalho que faz:

Escrever literatura infanto-juvenil tem para mim a mesma motivação que escrever qualquer outro tipo de literatura. Não se trata de uma escrita com traços tão marcados que se ofereça como exercício distinto do meu compromisso com o trabalho de escritor: socializar com o mundo a minha modesta história individual na tentativa de tornar matéria coletiva o pouco que posso perceber da experiência única de viver. Portanto, palavras para o mundo que, na imprevisibilidade das relações entre o que se escreve e quem lê, podem transitar e transcender os limites de idade, história individual ou lugar. Alguém já disse que um bom texto juvenil é um texto que os jovens gostam de ler e, não por acaso, os menos jovens também. De qualquer forma, ao menos para mim, há um ganho inestimável nesse tipo de criação: na medida em que escrever para jovens é realização um pouco mais condicionada pela presença de um leitor específico, há mais empenho do escritor em fazer da expressividade literária fato comum, comunicação. Isto evidentemente sem abrir mão da singularidade desse tipo específico de criação.⁵⁵

Jorge Miguel Marinho foi professor da Escola Básica por muitos anos e tem mestrado em Letras pela USP, o que o coloca na posição privilegiada de um escritor que teve contato direto com seu público-alvo e, além disso, tem conhecimento especializado em teoria e crítica literária. Coordena oficinas de criação literária, é roteirista e ator. Sua primeira publicação, *Escarceu dos corpos*, data de 1984 e saiu na antológica coleção “Cantadas literárias”, da editora Brasiliense. Nos mais de trinta anos de atividade literária que sucederam a essa primeira publicação, tem colecionado prêmios importantes. Costuma trabalhar com o que se considera normalmente os clichês da literatura juvenil: protagonista adolescente; temas

⁵⁴ In: *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 214.

⁵⁵ Em entrevista a Jorge Vasconcelos para o site da Ática. Disponível em <http://www.casadojorge.com.br/olho/textos/jorge.htm>. Acesso em 01 jun. 2015.

relacionados ao corpo, à identidade, ao questionamento da autoridade, às relações amorosas; linguagem coloquial; mediação narrativa com foco no adolescente. No entanto, as convenções formais e temáticas não impedem um projeto ficcional consistente e de qualidade, que transforma o mais do mesmo em narrativas originais e de alta voltagem estética. A abordagem temática é mesmo um diferencial. Sem fazer concessões à violência e à sexualidade, Jorge Miguel Marinho não se exime de tratar de assuntos considerados polêmicos (pelos adultos). O respeito ao leitor permite que esses temas compareçam de forma explícita e, ainda assim, sem conotação moralista ou didática.

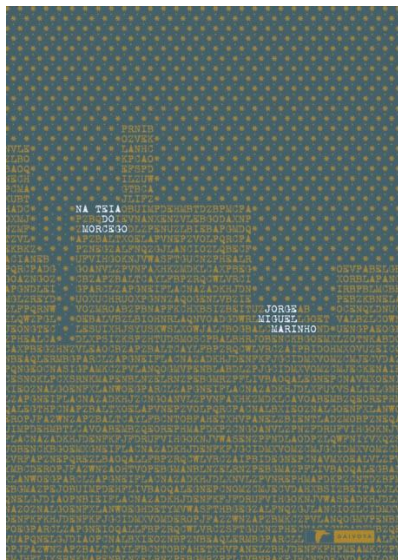
O itinerário pessoal da formação leitora do autor é muito peculiar e podemos dizer que se reflete na sua escrita:

No meu caso, ninguém me contou histórias, não havia livros em casa, meus pais mal sabiam ler e aquela biblioteca escolar nunca existiu. Não houve clássicos na minha infância e a *classe* que me recebeu muito bem veio de um pai caminhoneiro e de uma mãe alegre e asmática que pensavam nos livros com respeito, mas muito depois da garimpagem do arroz com feijão. (MARINHO, 2009, p. 25)

Talvez por isso a leitura seja uma temática recorrente em suas narrativas, assim como o diálogo com os clássicos que ele afirma não ter conhecido na primeira juventude. É possível que, reconhecendo a importância das obras consagradas em seu percurso de leitor – que começou com a leitura de *Os padres também amam*, de Adelaide Carraro –, ele tente antecipar esse encontro para o leitor de suas obras. Jorge Miguel Marinho não despreza a importância das narrativas “apelativas, de sacanagem mesmo” (MARINHO, 2009, p. 26) tiveram para na sua formação leitora tardia, pois atendiam a suas necessidades imediatas, mas faz questão de mostrar como, a partir da formação do hábito, a frequência de leitura o levou a obras mais densas que afinaram seu olhar para o mundo, “depura[ndo] o gosto enquanto permanência.” (MARINHO, 2009, p. 31) Esse percurso tão particular talvez seja a força motriz de uma escrita que, se se preocupa com os meios de expressão e com o diálogo com a tradição, não negligencia o emprego consciente de estratégias que visam, segundo a imagem mais recorrente do autor quando aborda a leitura, “iscar” o jovem leitor.

5.1.1 Na teia do morcego (2012)⁵⁶

5.1.1.1 Primeira leitura



Publicado em 2012, *Na teia do morcego* chama a atenção imediatamente pela ousadia na parte gráfica. O simples folhear do livro revela uma plethora de cores e formas que lembram um jogo, o que pode captar imediatamente o interesse do leitor do século XXI, afeito a imagens e ao império do lúdico. Mas a exploração dos recursos gráficos não é apenas uma isca para o leitor sedento por entretenimento: eles têm uma funcionalidade importante na narrativa e contribuem para complexificá-la. Jorge Miguel Marinho soube aproveitar a familiaridade do jovem com o não verbal, e também com a fragmentação e a

não linearidade das informações próprias dos meios de comunicação de que se utilizam, para dinamizar a narrativa e trazer o leitor para dentro da obra.

Há uma inovação importante na estrutura narrativa de *Na teia do morcego*. Nesta obra, a instância mediadora do relato está praticamente ausente. Só há breves incursões de um narrador em terceira pessoa que aparece no início de cada uma das quatro partes em que se divide a narrativa. Seu papel é fazer uma espécie de introdução aos fatos que vão se seguir e possibilitar uma tênue costura entre esses quatro blocos em que se divide o texto, de modo a organizar o material ficcional e a leitura.

Várias são as estratégias para elidir o narrador em outros momentos, como a abundante utilização de diálogos, mas o recurso que mais chama a atenção é a colagem de gêneros (cartas, e-mails, atas de condomínio, notícia de jornal, panfleto de *show*, obituário, conversa telefônica etc) que se sucedem uns aos outros, constituindo assim um verdadeiro inventário de pistas que devem ser seguidas pelo leitor na busca ativa de sentido. A obra literária ganha, dessa forma, características de um quebra-cabeça que deve ser montado pelo leitor, como pode ser visto nos exemplos de gêneros encaixados a seguir:

⁵⁶ Finalista Prêmio Jabuti 2013 - Projeto Gráfico |Altamente Recomendável FNLIJ 2013 , Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil |Catálogo Feira de Bolonha FNLIJ 2013 , Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil | HOW Your Best Work 2012
Capa e projeto gráfico: Casa Rex

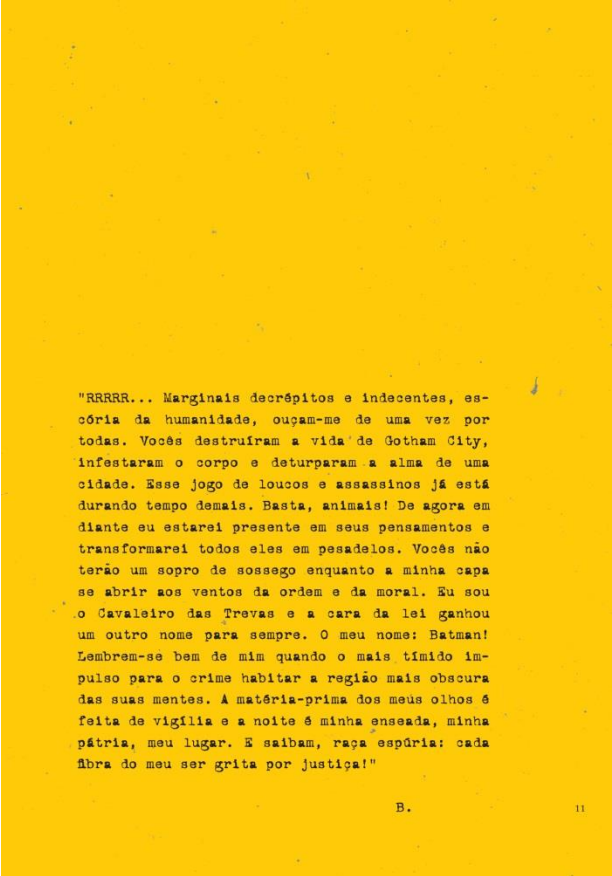


Figura 1: Página de diário

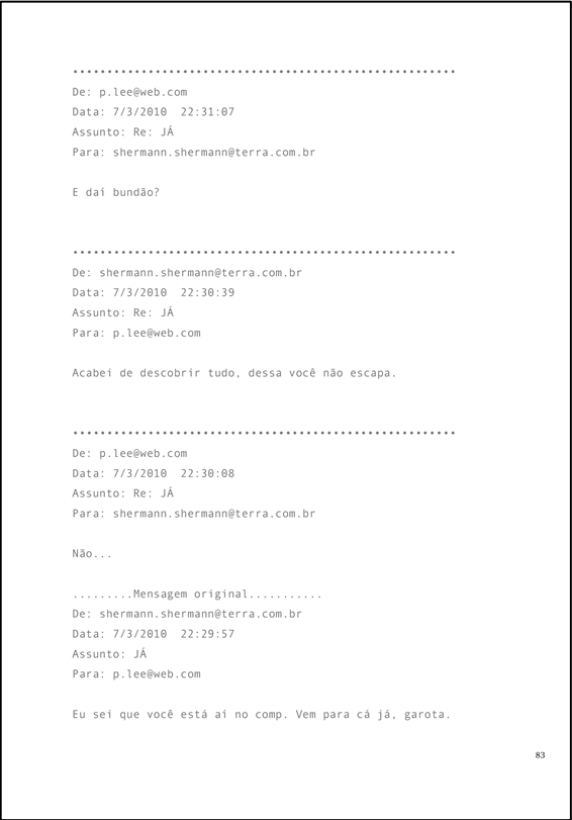


Figura 2: Conversa por e-mail



Figura 3: Página de jornal

O sistema de perspectividade previsto por Iser (1996) como característica da organização interna do texto narrativo ganha, na obra questão, uma radicalidade ímpar, já que a passagem de um ponto de vista para outro se dá de forma abrupta com a mudança de gênero textual a cada página ou grupo de páginas. Ao mesmo tempo, porém, em que os “espaços em branco” que marcam as conexões entre os segmentos textuais se multiplicam e se intensificam, obrigando o leitor a fazer associações o tempo todo entre as informações dispersas em cada fragmento, as características gráficas empregadas servem de estratégias de compensação para guiar o jovem na leitura. Com a mudança de cor da página, do tipo e tamanho da fonte e com o arranjo dos elementos textuais na página, a fim de simular o gênero textual real, tal como circula no mundo social, o leitor é informado de que o ponto de vista mudou e por isso deve desautomatizar a leitura que vinha fazendo até então. Dessa forma, sinalizadas as mudanças na perspectivação narrativa, o jovem pode se sentir menos desorientado pela falta de um narrador onisciente que organiza e controla o material ficcional. A dinâmica de tema e horizonte a ser levada a cabo pelo leitor, nesse caso, tende a ser mais intensa, pois o foco de sua atenção muda freneticamente, algumas vezes de uma página a outra. O jovem se vê, assim, no centro de um agudo conflito de perspectivas do qual deve

tomar parte. O autoritarismo do narrador onisciente está ausente e o vazio deixado por ele convida o leitor a assumir a responsabilidade pela construção dos sentidos.

Não é por acaso, portanto, que a obra apresente características do gênero narrativo policial, já que “Ler é armar-se de lupa, cachimbo e chapéu, como um Sherlock, e sair atrás das pistas que, evidentes ou sutis, verdadeiras ou falsas, o texto vai deixando pelo caminho.” (CARNEIRO, 1997, p. 69) O uso da narrativa policial como um dos modelos prévios para a elaboração de *Na teia do morcego* é funcional, por um lado, porque, sendo um gênero clássico da literatura de entretenimento, suas estratégias para provocar efeitos de suspense e enredamento na trama costumam agradar ao leitor jovem em formação, especialmente por conta do envolvimento com o enredo, ou seja, com o nível primeiro de adesão ao texto ficcional. Por outro lado, seu aproveitamento demonstra uma espécie de radicalização dos princípios que regem a leitura, segundo a perspectiva teórica que utilizamos neste trabalho: o leitor é o detetive que seguirá as pistas (marcas da superfície textual, ou seja, os complexos de controle) para desvendar o crime (o sentido do que lê). Para isso, levanta hipóteses a partir dessas pistas, que vão sendo confirmadas ou refutadas, e então reformuladas, de modo a construir um todo coerente. O processo é semelhante à observação e dedução dos detetives dos romances policiais:

Para Peirce, esse processo tem um nome: abdução. Simplificando um pouco, abdução consiste em ler os signos buscando levantar todas as hipóteses possíveis de interpretação e, depois, optar pela(s) mais pertinente(s). O trabalho do semiótico - e, completando, a atitude de todo leitor - se aproxima do trabalho do detetive na medida em que ambos lidam diretamente com signos, buscam respostas e têm consciência de que o mundo-texto que leem não é uno, mas plural. (CARNEIRO, 1997, p. 72)

Assim, não é exagero afirmar que *Na teia do morcego* é também uma teoria da leitura ficcionalizada. O leitor jovem pode não perceber isso, mas as exigências que o texto lhe impõe obrigam-no a uma participação ativa na busca de sentidos que coloca em movimento os pressupostos sobre o mecanismo da leitura segundo uma perspectiva pragmática, ou seja, aquela que considera a relação dos signos com os seus usuários.

O enredo se baseia na busca de solução para um crime: quem matou Abigail Aparecida Chaud, a vizinha inconveniente que bisbilhotava a vida alheia com uma luneta? Um dos principais suspeitos é o personagem identificado como Batman, que anda aterrorizando a região central da cidade de São Paulo, ao procurar fazer justiça com as próprias mãos. Este é um mistério adicional que colabora ainda mais para enredar o leitor na teia narrativa: o personagem em questão é realmente o Batman das histórias em quadrinhos,

que saiu de Gotham City e foi parar em outra metrópole violenta e sombria, ou é apenas um impostor? Como qualquer narrativa policial, o leitor se depara com informações desencontradas, falsas pistas, personagens dúbios e pouco confiáveis. A diferença, no entanto, em relação ao modelo tradicional, é que o leitor deve colher essas informações contidas nos vários gêneros textuais que, organizados de maneira intencional, vão fornecendo os elementos necessários para a recomposição, na mente do leitor, do fio narrativo.

É necessário, porém, ressaltar que, como toda narrativa policial, o desfecho de *Na teia do morcego* apresenta um culpado para o crime; o desfecho não é aberto, apesar do convite insistente para que o leitor vá tirando suas próprias conclusões ao longo da leitura. Por um lado, o jogo empreendido é o mesmo dos enredos policiais, já que a solução do crime é inusitada e tem por objetivo surpreender o leitor. Faz parte das regras do gênero que o leitor seja guiado a aventar suspeitos plausíveis, mas deve ter suas expectativas quebradas no fim para que o impacto seja maior. O desfecho da narrativa lembra, inclusive, o desfecho do precursor do gênero, *Assassinatos na rua Morgue*, de Edgar Allan Poe. Por outro lado, o desfecho amarrado, coerente, decisivo permite que o jovem se sinta menos à deriva diante de uma narrativa tão fragmentada, o que também pode ser visto como uma estratégia de compensação.

Na teia do morcego é um claro exemplo do que Therezinha Barbieri (2003) chamou de “ficção impura”, por permitir a entrada de elementos pertencentes a outros contextos semióticos que saturam a sociedade contemporânea, como o cinema, a televisão, o jornal e a propaganda. O mosaico de textos em que se estrutura a obra em questão dissolve a fronteira entre imagem e narrativa de forma a criar uma experiência visual de leitura. Nas palavras do autor, seu desafio foi “tornar a palavra imagem”, fazendo desta técnica narrativa. O autor pretendeu, segundo seu próprio depoimento, aproximar sua narrativa literária de uma história em quadrinhos, no sentido de que “o traço sequencial, conciso e dinâmico” (MARINHO, 2012, texto digital) próprio da combinação da linguagem verbal e não verbal pudesse ser utilizado literariamente para colocar o leitor no centro dos acontecimentos, sem a mediação do narrador, para que a “trama” acontecesse diante de seus olhos, “como se a Literatura estivesse dentro da vida: nos becos da cidade, nos quartos dos personagens, nos diários, na próxima esquina, e em todo e qualquer lugar” (MARINHO, 2012, texto digital). É isso que confere à narrativa o sentimento de urgência, de presentificação, que poderia ser vista como mais uma marca da produção ficcional contemporânea. (RESENDE, 2007) No entanto, é necessário salientar que, apesar do uso esteticamente produtivo das histórias em quadrinhos na elaboração da narrativa, a obra permanece sendo literatura no sentido estrito do termo, de

forma que os “quadros feitos de palavras” não permitem uma leitura tão instantânea e dinâmica quanto a que é possível no HQ. O esforço exigido do leitor é maior que um rápido passar de olhos, especialmente no diário de Batman, que ocupa dezenas de páginas, assim como a transcrição da fita cassete gravada por Herman Hesse, seu fiel escudeiro. A intenção, pois, não é se passar por um HQ, mas fazer literatura a partir de suas características.

O emprego dos quadrinhos como segundo modelo prévio (além da narrativa policial) para a elaboração da narrativa é reveladora da tendência pós-moderna ao simulacro. Os quadrinhos são o filtro por meio do qual passa o real antes de se tornar literatura. Cada gênero inserido na moldura ficcional, identificado por suas peculiaridades gráficas, pode ser visto como um quadro que, colocado ao lado do seguinte, recria a estrutura de uma história em quadrinhos. A narrativa literária se torna, pois, um simulacro na medida em que representa uma realidade já mediada por outro meio semiótico: a narrativa representa os quadrinhos que representam (ou simulam?) a realidade empírica.

A apropriação de um ícone da sociedade de consumo como personagem e de (mais) um gênero típico da cultura de massa nos mostra que, na literatura juvenil, assim como tem acontecido na literatura adulta contemporânea, a absorção de recursos midiáticos na construção do texto faz romperem-se as fronteiras entre a chamada alta literatura e a literatura de mercado. Além disso, é mais um recurso que busca a adesão do leitor ao texto, fazendo uso de suas referências culturais, ao mesmo tempo em que permite maior experimentação formal.

A questão da influência do mercado na produção literária contemporânea nos interessa ainda porque pode nos ajudar a refletir sobre as razões que levaram o autor a relançar, em outra editora, sob outro título, com novíssimo projeto gráfico e algumas modificações de conteúdo, uma obra publicada e premiada dezesseis anos antes. *Na teia do morcego* é uma versão atualizada de outra obra do autor, *O cavaleiro da tristíssima figura* (1996), ganhador, em 1997, do 9º troféu HQ Mix na categoria “Adaptação para outro veículo”. As mudanças no projeto gráfico são muito ilustrativas das mudanças ocorridas nas duas últimas décadas no mercado da ficção juvenil. Não só o setor se sofisticou – pois já vinha se profissionalizando desde a década de setenta – como abriu um espaço relevante para a incorporação do *design* à narrativa.

Podemos supor que o relançamento da obra pode ter tido como motivação a tentativa de reinserir a obra no mercado (ou porque sua circulação não foi satisfatória, por conta de entraves na divulgação ou na distribuição, ou porque a editora devolveu os direitos autorais ao escritor), tendo em vista todas as potencialidades que guardava em relação ao aproveitamento de estratégias que podem atrair o jovem leitor (o gênero detetivesco, o uso dos quadrinhos, as

características gráficas). Independentemente das razões que levaram ao relançamento, o fato é que a opção de publicar novamente o livro deu ao autor a possibilidade de refinar a escrita e mudar a concepção do projeto gráfico, sendo que este último é essencial em uma obra que tem por princípio a utilização dos quadrinhos como modelo narrativo. No processo de revisão da escrita e reelaboração gráfica, é possível percebermos modificações importantes, que eventualmente podem ser vistas em termos de perdas e ganhos, e que afetam a maneira como os sentidos do texto serão construídos.

Em relação ao projeto gráfico, por exemplo, a mudança revela duas maneiras distintas de interpretar a intenção do autor de tornar a palavra imagem, como se a narrativa fosse uma história em quadrinhos. Em *O cavaleiro da tristíssima figura*, o trabalho foi totalmente voltado para o aproveitamento dos traços gráficos das histórias em quadrinhos de super-heróis. A capa do livro remete claramente ao gênero e poderia ser tomado facilmente por uma *graphic novel*. No interior do livro, há a manutenção dos traços formais próprios de cada gênero para dar realmente a ideia de colagem. Assim, visualmente, é fácil perceber a sucessão de cartas, atas, filipetas de divulgação etc, mas tudo está em preto e branco. Além disso, há ilustrações de personagens e objetos, também em preto e branco, “decorando” os fragmentos de texto, sem interferir de fato no andamento narrativo.

Já em *Na teia do morcego*, o projeto gráfico se ateu à ideia da palavra formando literalmente imagens, de modo que é possível distinguir, por exemplo, logo na capa, uma cidade composta de letras sob um céu estrelado de asteriscos, como as imagens no interior do livro. Há uso funcional da cor, distinguindo diferentes partes do texto. Os gêneros textuais também mantêm suas características formais, sendo que agora comparecem e-mails e conversas em bate-papo *online*, ausentes na versão de 1996. E, diferentemente da primeira publicação, não há qualquer ilustração mais referencial de pessoas ou objetos para adornar o texto, nem o aproveitamento dos traços próprios dos quadrinhos. Parece então que a tentativa tenha sido a de tornar a segunda versão mais sugestiva. É o princípio de composição dos quadrinhos que é utilizado na narrativa e no projeto gráfico (a sequenciação de quadros, que no caso são os fragmentos de texto), e não meramente os traços da ilustração. Talvez o objetivo tenha sido, como afirmou uma leitora na internet, fazer um “HQ de palavras”⁵⁷.

⁵⁷ Resenha disponível em: <http://www.arquivopassional.com/2012/09/resenha-na-teia-do-morcego-de-jorge.html>

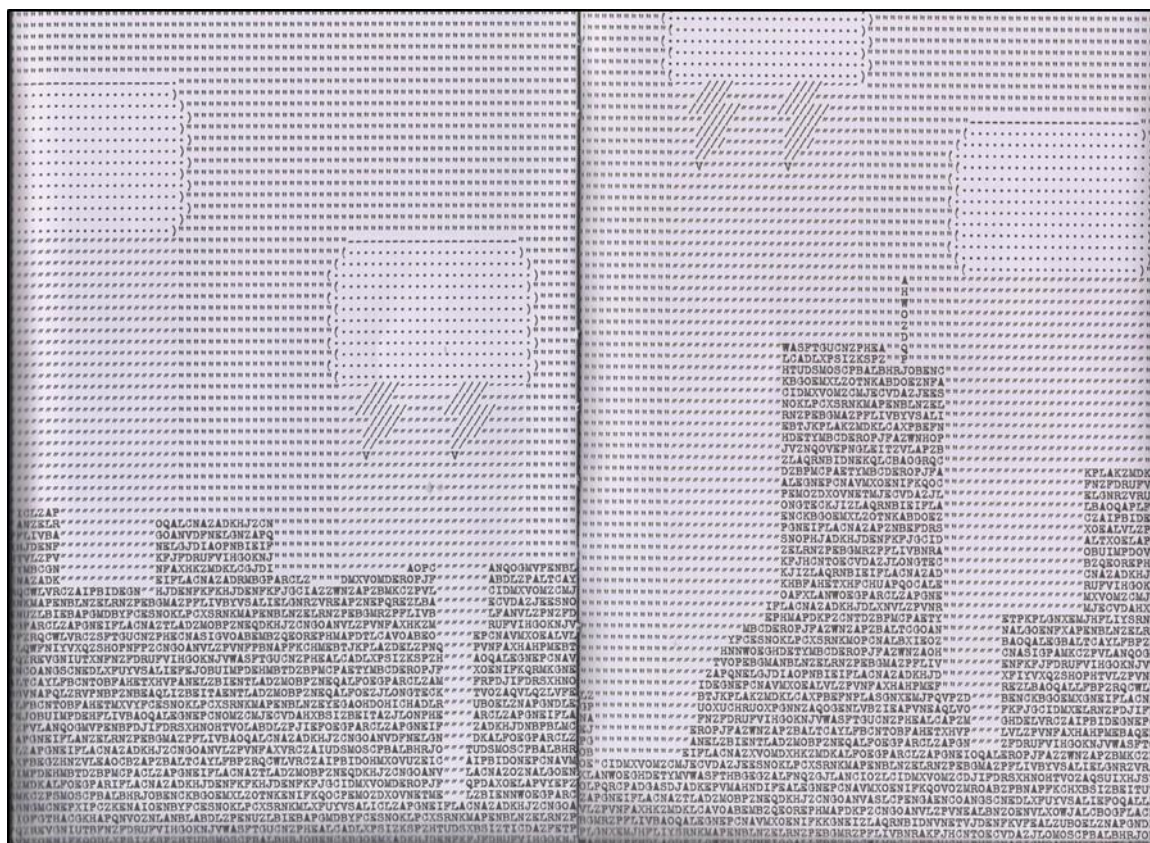


Figura 4: Ambientação narrativa por meio de imagem

Em relação ao conteúdo, há modificações consideráveis de vocabulário para atender às expectativas do jovem leitor do século XXI, atualizando-se as gírias e expressões, além de outros ajustes relativos ao refinamento do projeto de dizer do autor (sintaxe, pontuação, vocabulário). Merece destaque, no entanto, a mudança do título, que consideramos uma das perdas decorrentes do processo de reelaboração da obra. Neste caso, a alteração teve um resultado oposto ao conseguido pelo projeto gráfico repaginado. Embora *O cavaleiro da tristíssima figura* possa não ser um título considerado atraente ao jovem, especialmente se comparado ao título novo, que implica referências mais evidentes, embora não explícitas, a personagens conhecidos da cultura de massa, o novo título oblitera a relação intertextual que consideramos chave para a fruição da obra: aquela estabelecida com a obra *Dom Quixote*. A expressão “o cavaleiro da tristíssima figura” remete diretamente ao cavaleiro andante do clássico de Cervantes, que, como sabemos, é um personagem cuja característica essencial é não saber distinguir entre a realidade circundante e os produtos do seu imaginário. Há clara aproximação entre os dois personagens na construção deste Batman perdido em São Paulo. A famosa passagem em que Dom Quixote luta com moinhos de vento tomando-os por gigantes ecoa em *Na teia do morcego*:

Mas eu só ficava grilado mesmo quando o Morcegão perdia o controle e entrava em alfa. Você imagina ele na praça Princesa Isabel chamando a estátua do Duque de Caxias de Rã's Al Ghul e atirando dardo na pata do cavalo pra ele descer. “Não congela não, covarde, come here”, ele gritava pro alto e não se tocava. O pessoal fazia uma rodinha e rolava de rir. (TM, p. 115)

Esta é a fala de Herman Hesse (mais uma referência intertextual à literatura legitimada), o jovem que faz as vezes dos condescendentes Robin/Sancho Pança: “Que vergonha do cacete, bicho, não dava pra encarar. (...) E eu..., eu ficava de bobeira ali com ele, não tinha coragem de me mandar, meu.” (TM, p. 115) São várias as passagens em que fica patente o comportamento alucinatório de Batman – para desespero de Herman Hesse –, o que comprova sua identidade quixotesca e é responsável, como no clássico, por passagens cômicas: ele confunde uma velha de chapéu em um cinema com o líder de uma facção nazista e tenta rasgar a tela para encontrar marginais infiltrados⁵⁸; também destrói a televisão de seu parceiro ao tomar o apresentador de TV Sílvio Santos por um de seus rivais, Coringa.

Há inúmeras outras referências a autores consagrados, além de Cervantes, a serem recuperadas ao longo da narrativa. Muitas vezes essas referências aparecem não apenas na mera citação de um nome, mas na reapropriação de trechos de suas obras, sem explicitação da fonte: “Todas as cartas de amor são ridículas – já li isso estas palavras em algum lugar e concordo com elas” (TM, p. 128). Há momentos até em que não há sequer menção a algum tipo de relação intertextual, como quando Batman desabafa usando as palavras de Clarice Lispector: “Felicidade é pouco, o que sinto não tem nome”. (TM, p. 148) Pode-se reivindicar que o jovem leitor em formação não reconheça nem desfrute dessas referências. Mesmo que isso não aconteça, as palavras são lançadas e, quem sabe, absorvidas. E não nos esqueçamos do outro leitor, o adulto, a quem esse texto também se destina e a quem pede aceitação. Além do mais, como o próprio Batman afirma, não é possível escrever fora das relações intertextuais: “Talvez estas palavras não sejam minhas – a gente não sabe de onde elas vêm quando se escreve movido por forte emoção. Que importa – na arte, tudo que é meu pertence ao outro e tudo que é do outro pertence a mim. Insisto e assino embaixo com B”. (TM, p. 162)

Mas há uma passagem em que a relação intertextual com *Dom Quixote* é explícita:

Não estou sonhando dentro do sonho, meu sonho se tornou tão real. Talvez eu tenha um pouco do Dom Quixote de Cervantes com aquela sua Triste Figura, mas sou mais triste que ele, meu sonho ou pesadelo é bem maior. Eu sou o Cavaleiro da Figura mais Triste desse mundo, o próprio Cidadão Tristeza como as pessoas me chamam (...). (TM, p. 160)

⁵⁸ No filme *Dom Quixote de Orson Welles* é possível encontrar uma cena muito parecida. Gustavo Bernardo (2010) entende que a sala de cinema substitui o teatro de marionetes do texto original.

Esta é a fala do próprio Batman em seu diário. Além de podermos observar o trabalho meticuloso com a linguagem – a dicção deste personagem se afasta sobremaneira da dicção do personagem citado anteriormente, Herman Hesse –, o trecho nos dá ensejo de comentar algo que nos parece ser essencial no projeto ficcional da obra. *Na teia do morcego* deixa de ser um mosaico visualmente interessante de gêneros e apenas literatura de entretenimento quando aposta no aprofundamento do perfil psicológico de Batman. Só os recursos propriamente literários poderiam dar conta da complexidade do personagem e permitir que a narrativa não se tornasse uma mera reprodução ou imitação de recursos visuais. A captação do interior do personagem, de suas angústias, medos e frustrações, não seria possível, em profundidade, por meio apenas dos balões de pensamento dos HQs, por exemplo. Ainda é privilégio da escrita literária a possibilidade de acesso à vida interior dos indivíduos, algo que pode ser apenas sugerido por recursos imagéticos. (SCHOLLHAMMER, 2011).

Por isso, não nos parece aleatória a escolha por um diário íntimo – que ocupa uma parte considerável da obra – como meio de apresentar o personagem, muito menos é acidental que a maioria dos acréscimos de conteúdo de uma edição a outra tenha sido feita justamente neste diário. Essas modificações afinam ainda mais a construção do perfil psicológico de Batman, cujas inquietações, fundadas em um questionamento agudo sobre sua identidade, podem encontrar eco no jovem que lê: “Quem sou eu senão um desenho animado que todos admiram dentro de uma tela, mas nem sequer sonham em tocar? Pior que fui eu mesmo que escolhi a minha própria máscara. Ela está tão grudada no rosto que, sem a máscara, não sou ninguém”. (TM, p. 138)

O diário, como vimos no levantamento do horizonte de expectativas do leitor, é uma estratégia comum nas narrativas juvenis, pois que o tom de confiança que daí emana deixa o leitor mais confortável para se sentir adentrando a intimidade do personagem, que não por acaso tende a ser um espelho seu. Neste caso, porém, é interessante observar que este diário não pertence a um adolescente, apesar de o comportamento do personagem assemelhar-se ao de um. Assim, embora o protagonista não esteja na faixa de idade do leitor jovem implícito, seu comportamento marcado pela crise o aproxima potencialmente do leitor jovem. Está presente no diário um sentimento de inadequação e deslocamento que impele o personagem a colocar no papel suas angústias e questionamentos. E é exatamente isso que vemos no “diário superíntimo de Batman”: uma tentativa angustiada de encontrar seu lugar no mundo, o que, no seu caso, significa saber que estatuto tem sua existência: ele é um ser “real”, pertencente ao mesmo nível ficcional que os outros personagens, moradores de São Paulo? Ou ele é uma “ficção”, saída dos quadrinhos, pertencendo, portanto, a outro meio semiótico? Claro que esta

crise existencial é bem específica e inusitada, mas não deixa de ser uma forma de tematizar a própria crise existencial do leitor jovem pressuposto pela obra. Até porque uma das dimensões da crise pessoal do super-herói tem a ver com o fato de ele não se sentir livre para tomar suas próprias decisões, já que é um personagem inventado por alguém:

Robin está momentaneamente morto porque as pessoas decidiram que eu devia permanecer só. Quando lembro que os outros traçaram nosso destino, eu fico irado que é a minha raiva maior. Também não é para menos. Já nasci com a minha história esquadrihada num folhetim qualquer. Uma revista com começo, meio e fim. Um labirinto, porém previsível.

Mas aqueles que fizeram de mim um Cavaleiro Solitário não sabem, não mesmo. O que eles não sabem é que a vida é elástica, abre e fecha todos os dias (...) (TM, p. 130).

É possível que o adolescente veja sua própria ânsia de liberdade ressoar aqui. Da mesma forma que Batman se sente “preso nos retângulos de uma página que um cartunista qualquer desenhou definitivamente” (TM, p.164), o jovem leitor se vê no impasse de se sentir motivado a se diferenciar e se distanciar dos pais, mas ao mesmo tempo depender deles de alguma forma (emocional ou financeiramente). O adolescente ainda tem sua vida determinada pelos adultos que o cercam, mas ensaia trilhar seu próprio caminho. É a situação de entrelugar que gera a identificação de Batman com o adolescente:

To be or not to be, that is the question. Talvez não ser uma coisa nem outra, ficar sempre no meio termo, talvez permanecer neste eterno lugar intermediário seja a minha verdadeira natureza. Qualquer coisa como ser não sendo e sendo não ser. Credo, como eu ando confuso! (TM, 158-159)

Sentir que “a vida é elástica” e preenhe de possibilidades é o que de melhor carrega juventude e o que alimenta a nostalgia dos adultos, de vida “esquadrihada” e “previsível”. A busca de Batman é a busca de quem se lança na vida atrás daquilo que o torna único. E não é desprezível que essa busca se dê por meio da escrita.

Uma questão interessante, imposta pelo diário e por outras formas de narrativas confessionais, é seu estatuto inicial de obra privada, ou seja, não destinada, a princípio, a um público leitor. O diário autêntico, diz-nos Picard (1981), é redigido exclusivamente para uso de quem o escreve. É um dos únicos gêneros em que é possível percebermos não só a identidade entre autor empírico e narrador, mas também entre narrador e leitor. Por isso, lhe faltaria a condição básica da literatura: comunicação intersubjetiva. Ao tornarem-se literatura – ou seja, passarem a fazer parte de um circuito de produção, circulação, consumo –, os diários começam a apresentar como característica significativa o fato de se organizarem em torno de uma consciência que transmite sua percepção da realidade como se não fosse

literatura. O diário ficcional simula a ausência de um público leitor e pode se aproveitar disso para liberar seus protagonistas para uma exposição mais livre de ideias e sentimentos. No caso das narrativas juvenis em tom confessional, isso significa não ser repreendido, nem mal compreendido, pelos adultos. Tabus, dúvidas e inquietações de toda ordem podem emergir sem constrangimentos. Por outro lado, essa livre expressão de ideias é apenas simulada, pois que a narrativa visa à publicação e à leitura do público adolescente. Batman está absolutamente ciente disto, o que já é um índice sutil de metaficção: “Todos que se confessam com palavras secretas buscam desesperadamente a cumplicidade de alguém. Só que se revelam com óculos escuros como quem chora e quer chamar mais atenção por trás das lentes”. (TM, p. 128) Seu diário busca a cumplicidade de um igual, o jovem do leitor.

O processo de identificação estimulado pelo texto se dá, portanto, a partir de Batman, que neste caso funciona duplamente como herói: na perspectiva de sua identidade na cultura de massa e na perspectiva da estrutura narrativa. Se recorrermos aos padrões de identificação elencados por Jauss (1982) e explicitados no capítulo 3, talvez possamos aventar a hipótese de que Batman estaria propenso a gerar, curiosamente, uma identificação simpatética, apesar de o personagem ser um super-herói, e não uma identificação admirativa. O que diferencia as duas é fato de esta ser gerada por um personagem “melhor” que o leitor, enquanto que aquela é gerada por um personagem que está “no mesmo nível” do leitor. Em tese, sendo o protagonista portador de qualidades que o afastam do indivíduo comum, a identificação deveria ser – como aconteceria provavelmente se o super-herói estivesse em seu habitat natural, os meios de comunicação de massa – admirativa: Batman incorporaria um ideal a seguir. Quando invade a literatura, porém, ele ganha espaço para expor sua subjetividade, o que o torna um indivíduo frágil, indeciso, cheio de dúvidas e questões sobre seu estar no mundo. Ele se torna, pois, um homem comum e semelhante ao leitor, passível de provocar sua simpatia. O leitor pode se identificar com este herói imperfeito, de qualidades medianas, através de cujas atitudes ele poderá compreender determinadas situações humanas e ser estimulado a tomar decisões de ordem moral. No caso da narrativa em questão, dada a complexidade da construção psicológica de Batman e o multiperspectivismo de que é objeto por conta dos diversos olhares que os personagens pousam sobre ele, a tomada de decisões por parte do leitor é bastante dificultada.

É possível, ainda, que o deslocamento de seu conhecido heroísmo possa gerar uma identificação catártica, já que a quebra da expectativa do leitor em relação à sua invencibilidade é capaz de permitir um distanciamento crítico que leve à reflexão sobre os limites do que seja, de fato, ser um herói na vida real. Batman é um indivíduo assolado por

uma “melancolia no olhar” e uma angústia existencial aguda. Ainda que ele seja conhecido como o mais humano dos super-heróis, o fato de todos os seus atos serem questionados, ora pela violência empreendida, ora por serem fruto de sua imaginação, colocam-no em uma posição muito vulnerável diante dos olhos tanto do leitor quanto dos personagens, não só porque seu heroísmo está fragilizado, mas também porque o choque de perspectivas que acontece o tempo todo na narrativa não permite que se tenha uma visão acabada sobre sua personalidade. Assim, colocando-se no lugar do herói que sofre, o leitor tem três alternativas: sentir-se como ele e vivenciar sua dor como se fosse sua (identificação associativa); sentir a dor do personagem e compadecer-se dele, preservando sua identidade (identificação simpatética); ou viver a vida do personagem preservando sua própria identidade e ainda formando um julgamento sobre seu comportamento (identificação catártica).

A identificação irônica só seria gerada no leitor que reconhecesse a fratura na ilusão referencial, de que falaremos em breve. Este é o padrão de interação próprio da quebra de convenções, segundo Jauss (1982). É o tipo de identificação que retira o receptor de uma situação de inadvertência e o estimula não só à reflexão moral, como a identificação catártica, mas também à reflexão estética. Jauss admite os riscos de ser este um tipo de identificação que coloca à prova a própria experiência estética, na medida em que a experimentação em alta voltagem pode desinteressar o leitor ao colocar empecilhos para os padrões de identificação mais primários, ligados à afetividade. É este um risco que *Na teia do morcego* corre, embora as estratégias empregadas tentem dar conta de diferentes aproximações possíveis do leitor ao texto.

O fato de Batman ser um herói falho, desmedido, violento (de acordo com determinada perspectiva) é um gancho importante para discutirmos a questão das restrições temáticas em narrativas juvenis. Aliás, não há nenhum personagem virtuoso em *Na teia do morcego*. Todos os personagens, na sua maioria adultos, apresentam comportamento repreensível (mentem, roubam, enganam, traem). Além disso, prostitutas, garotas de programa, agiotas, travestis povoam o bairro da Consolação e fazem emergir a temática do sexo, das drogas e da violência como elementos imprescindíveis para a caracterização do ambiente narrativo. Ou seja, a perspectiva protecionista foi afastada pelo ficcionista, de que é prova o comportamento justiceiro do protagonista no início da narrativa. Suas atitudes não são nem um pouco dignas de admiração, já que ele é agressivo ao fazer o que considera justiça: varrer da cidade quem está à margem da sociedade. O problema é quem ele supostamente ataca: traficantes e agiotas, mas também prostitutas e travestis, o que demonstra uma

personalidade moralista e preconceituosa, que, inclusive, é admitida por ele e observada por outros personagens:

Vocês não terão um sopro de sossego enquanto a minha capa se abrir aos ventos da ordem e da moral. Eu sou o cavaleiro das trevas e a cara da lei ganhou um outro nome para sempre. O meu nome: Batman! (TM, p. 11)

Um dia a Abigail me mostrou um poema anônimo escrito para ela e acabou esquecendo no sofá. Eu já li várias vezes os versos (aliás, de muito mal gosto) e tenho a certeza de que o autor daquelas baboseiras literárias é o tal Batman. Tive a oportunidade de ouvir umas duas ou três vezes esse pobre coitado, figura simplesmente patética (...). Fiquei impressionada com estas imagens e o seu jeito de profeta de esquina dizendo moralismos baratos que pareciam palavras saindo da boca de um ventríloquo. (TM, p. 44)

Acontece que, no início da narrativa, quando suas ações violentas são descritas, os pontos de vista expressos são todos de terceiros, personagens que não tiveram contato direto com Batman, como ilustram as notícias divulgadas a seu respeito:

As opiniões divergem. (...) O policial João Paulo das Neves, 34, que ontem fazia ronda no local atrás dos meninos de rua, alegou ter sido agredido pelo mascarado e deu entrada no Hospital das Clínicas com duas fraturas expostas. “Ele me afanou uma tremenda grana e distribuiu pros trombadinhas que vão gastar tudo no crack”, disse o policial chorando aos berros.

A prostituta Rosineide Tadeu da Silva, 27, o travesti Lady Laura, 29, e o homossexual Juliano Demarco da Cunha, 33, conhecido como Cuscuz do Céu, faziam michê nos muros do Cemitério da Consolação e também sofreram com os abusos do Homem Morcego. (...) Os três declararam que foram logo sendo desarmados, ficando expostos à violência da cidade sem o porte de suas navalhas e giletes. Depois acabaram levando tapas, empurrões e puxões de orelha, tiveram de ouvir também um sermão por cerca de uma hora numa língua estranha que eles julgam ser uma mistura de italiano e inglês. (TM, p. 32)

Quando lemos outra personagem se manifestar contra a “elasticidade semântica da mídia”, começamos a notar que o jogo com o multiperspectivismo é mais intrincado do que parecia a princípio. Batman passa a ser acusado da morte de Aparecida Chaud, conhecida por seu comportamento dissoluto, e os moradores do “Luz del fuego” se dividem entre a condenação e a comiseração para com o Cidadão Tristeza. Em contraste com os relatos jornalísticos, que o retratam como justiceiro implacável, há a opinião de vários outros personagens, em especial aqueles que tiveram contato mais direto com o herói:

Que é isso, homem! O Batman é amigo dos fracos e oprimidos. Até das vagabundas, como era o caso dessa Abigail. (TM, p. 27 – Rosaly)

Tá certo que eu não ia muito com a cara dela nem o Batman. Agora essa de matar, té-logo! Que loucura, meu, o Morcegão nunca ia entrar numa dessa. Nem pensar. Como é que ele falava mesmo? Ahhhh!... Se os seres humanos pudessem se amar uns aos outros como os cães... é, cães, é isso mesmo..., daí o mundo seria um

paraíso. Tá ligado na filosofia dele? Então? Como é que um cara desses vai sair por aí matando? (TM, p. 104- Herman Hess)

E houve agressão? Ele tentou empurrar você como aconteceu com aquela moça do prédio aqui da frente que foi brutalmente assassinada? (ISKA, ISKA, ISKA!) Claro que não! Eu que chamei ele pra entrar. (...) Mas que papo mais besta, ô cara. O Cavaleiro das Trevas é a maior doçura. (...) Ele cortou e pintou as minhas unhas com esmalte azul, fez uma tatuagem bem pequeninha de uma asa na minha nuca e ela está aqui até hoje. Depois beijou minha mão, enxugou os meus olhos com uma capa tão iluminada que até explodiu a lâmpada da cozinha e então ele me disse: “Eu te ofereço todas as minhas vitórias de hoje, minha adorada Talia.” Depois atirou aquele batgancho pro alto e mergulhou fundo na noite. (TM, p. 60-61 – Peggy Lee, garota de programa)

O último trecho é ainda mais um exemplo da alucinação de Batman, já que Talia é seu par romântico do mundo dos gibis.

Os vários pontos de vista dos personagens sobre o Homem-morcego, além de seu próprio depoimento no diário, fornecem ao leitor uma visão multifacetada da realidade ficcional e humanizam o herói. É por conta do multiperspectivismo que entendemos que ele é vítima de sua fama e do peso do trauma de infância que carrega, que certamente contribuem para as alucinações que o atormentam. O impostor violento e delirante do início da narrativa vai aos poucos expondo sua vida interior, suas razões pessoais, e possibilitando a compaixão dos leitores:

Permaneço sempre à margem da vida. Um marginal perseguindo marginais. (TM, p. 139)

Parto qualquer dia desses, está decidido. Depois, nada mais terrível do que seguir um roteiro, não acredito mais em destino. Já fui ativista, populista, fascista, psicodélico, kitsch, macho, fresco e tudo o mais que exigiram de mim. Cheguei até a enfrentar cowboys do velho oeste e lutar contra seres alienígenas do espaço sideral. Arretez, monsieur Hasard. Hoje sou apenas eu um pouco mais dentro do meu rancor. Um rancor que me faz arrebentar as bancas de jornais, odiar todos os editores e rasgar o passado destruindo páginas e páginas de gibi. (TM, p. 163)

Podia ter tomado essa atitude antes, mas devia sentir um prazer assassino de ficar preservando em todas as pessoas o assassino que vive diariamente em cada um. É esse meu sentimento de justiça exagerado que me faz tão injusto às vezes, sou humano como você. (TM, p. 243)

É claro que os pontos de vista conflitantes enquanto representação da multiplicidade do próprio real é algo a ser atualizado pelo leitor. Diferentemente do desfecho conclusivo quanto à morte de Abigail, que serve de estratégia de compensação para a pletora de pistas fornecidas ao longo do texto, não há em momento algum qualquer tipo de síntese sobre o caráter de Batman, nem sua crise identitária se resolve, deixando o leitor tão à deriva quanto o personagem, o que contraria a antiga premissa protecionista da literatura juvenil. Justamente por isso talvez se possa questionar o fato de que a ausência dessa síntese pode confundir o

leitor e levá-lo, por exemplo, a interpretar certas atitudes condenáveis como louváveis. No caso da ficção destinada a jovens, esta é uma preocupação coerente, mas que esbarra na questão dos limites da manipulação do conteúdo por parte dos adultos segundo o que eles entendem como moralmente adequado ao leitor em formação. Jorge Miguel Marinho corre o risco da condenação da narrativa por parte dos mediadores adultos e não faz concessões, deixando ao leitor, para bem ou para o mal, a responsabilidade pelo julgamento dos atos do protagonista.

Uma chave de leitura importante para a leitura global da obra, que depende da complexa construção da personalidade de Batman, está na epígrafe da narrativa:

“Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,
não cantaremos o ódio porque este não existe,
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro.”
#édeBatmanouDrummond? (TM, p. 14)

Referências *pop* e não literárias se mesclam aqui e em outros momentos às já mencionadas referências a autores consagrados (referências *pop* também não facilmente recuperadas por qualquer jovem do século XXI, como a que é feita a Raul Seixas), formando uma colcha intertextual que pode emperrar a leitura ou estimular a curiosidade do leitor. A brincadeira acima com a citação dos versos de Drummond sinaliza para o mote temático da narrativa e para o embaralhamento das fronteiras entre o texto gerador e o texto gerado no jogo das influências literárias.

O medo é o tema principal da narrativa, não só o medo da violência, onipresente no cenário urbano escolhido, mas o medo constitutivo do ser humano diante da aventura da vida. Batman é um personagem que, por sua condição existencial muito particular, está mais vulnerável aos questionamentos acerca da existência. Sua solidão num mundo que lhe é hostil o faz mais retraído e reflexivo. Ele mesmo verbaliza isso:

Ontem à noite quase estrangulei um ladrão de automóveis. Num certo momento tive um desejo incontrolável de morder e sugar a sua jugular. Sei que não faria isso, não fiz. Por estranho que pareça, vi nos olhos dele o medo de toda a cidade. Meu também. Dentro dos olhos dele não pude deixar de ver o meu medo de sempre, medo que eu sinto desde antes de nascer... Gotham City estava no seu olhar. Hoje não sei mais se essa luta contra a desordem que pode até ser uma desordem da sala, um móvel fora do lugar, vem de um antigo sentimento de vingança. Talvez seja um modo de combater este medo que ainda existe forte em mim e deve ser minha força maior. (TM, p. 138)

A angústia do personagem ainda tem o agravante de ser eterna: ele carrega “o destino de um herói de histórias em quadrinhos nascido para nunca morrer”:

Eu sou uma prova da imortalidade e não há nenhuma vantagem nisso. Ao menos para mim. É um terror sentir a morte no corpo sabendo que a morte nunca virá. Feliz aquele que morre todos os dias um pouco e encontra um absoluto no simples fato de viver. São tão humanas estas sensações, ainda mais numa quarta-feira mais nublada ainda e que se tornou hoje a minha paisagem interior. (TM, p. 162)

O recurso ao diário como veículo para expressar “sua paisagem interior” importa ainda porque coloca Batman na condição de ficcionista. Em vários momentos o personagem se põe no lugar de alguém que busca na arte um meio de expressão e acaba por discutir a própria natureza da ficção:

Às vezes ou quase sempre sinto, por dentro da minha capa e atrás da minha máscara, que enfrento os desafios e os perigos da noite em busca da aventura de criar. Sou movido por fantasias como um mágico que faz truques para iludir os outros e se iludir. Algo em mim diz que tenho vocação para algum tipo de arte... Pode ser. Por que não? Todos têm. Mas isto não é o bastante. Não mesmo. Por enquanto vou continuar escrevendo este diário. Provisoriamente me confesso e preencho um vazio. Ao menos eu imagino, e a imaginação é meu porto seguro e minha perdição. (TM, p. 129)

É possível perceber ainda que os acréscimos ao diário – em relação a *O cavaleiro da tristíssima figura* – em grande medida enfatizam uma questão que nos leva de volta a Dom Quixote: os limites entre o real e o ficcional. O Batman de *Na teia do morcego* também quer criar algo, por meio da pintura ou da escrita. Por isso, continuamente vêm à tona reflexões sobre o processo criativo que elabora mundos possíveis a partir de dados do real, o que insere a obra em uma tradição de ruptura, se assim se pode dizer, instaurada justamente por Dom Quixote. A obra de Cervantes pode ser considerada a precursora do romance moderno, porque imprime o exercício crítico no ato da criação, inaugurando assim, antes do nascimento do termo, a metaficção.

Este é um procedimento não só recorrente como fundamental na narrativa de Jorge Miguel Marinho. Batman se sabe personagem – “O que havia na imaginação do homem que me inventou e aqui no Brasil me tornou um personagem fora das histórias em quadrinhos, nessa manhã de domingo tão real?” (TM, p. 140) – e é justamente a consciência de ser “escrito por alguém”, determinando sua vida, como vimos antes, que o coloca em crise diante da existência: “Tudo o que sou é o que as pessoas imaginam. Sou apenas uma sequência de estampas onde alguém reflete e faz com que eu me veja no seu olhar. Sou como um lago e um olho que se projetam simultaneamente, um herói espelhado nos olhos dos outros.” (TM, p. 155).

Pode ser produtivo pensar mais detidamente na “manhã de domingo tão real” a que o personagem faz menção, pois, na verdade, seu referencial de real já é uma ficção – a narrativa ficcional em que ele, personagem dos quadrinhos, está inserido. Instaure-se assim um verdadeiro curto-circuito entre os dois meios semióticos que ilumina a questão da própria ficcionalidade do texto literário. A relação intertextual com *Dom Quixote* se mostra, assim, altamente produtiva, na medida em que é nesta referência que está a chave de leitura da obra.

Dom Quixote é um personagem que ilustra bem o leitor ingênuo, aquele que é vítima da “ilusão referencial” (BARTHES, 1984) que certos tipos de textos visam a promover. Tal expressão foi largamente difundida a partir do final da década de sessenta para dar conta dos estudos relativos à autorreferencialidade do texto literário. Barthes, na posição diametralmente oposta daqueles que acreditavam ser possível uma correspondência perfeita entre literatura e real, desqualifica a referencialidade extraliterária como parâmetro para avaliação/ interpretação da obra por acreditar que a pretensão do projeto literário realista *stricto sensu* de dissimular sua qualidade de construção linguística levaria o leitor a tomar o ficcional pelo real, tornando-se vítima de uma ilusão ou, como enfatiza Compagnon (2006), de uma alucinação, pois o leitor perceberia o inexistente como se fosse real.

Claro que Dom Quixote é uma caricatura; a hipótese alucinatória de Barthes, criticada por Compagnon por ser excessiva (afinal, o autor nos adverte, tal hipótese só se aplicaria aos raríssimos exemplos de indivíduos não iniciados no mundo ficcional), é uma forma de levar à discussão certo tipo de literatura e certo tipo de leitor que acreditam ser possível ao discurso ficcional, como um espelho, duplicar o real, por conta de uma pretensa transparência da língua. As estratégias de apagamento do signo por trás do referente, no entanto, apenas cria a ilusão da presença do objeto e dissimula o estatuto de artifício do discurso apresentado. O que Cervantes faz, séculos antes da querela entre a “ilusão referencial” e a “autorreferencialidade”, é uma verdadeira teoria sobre a natureza ficcional do texto literário. Dom quixote é um personagem que não reconhece o estatuto de fingimento da literatura; mas, ironicamente, a narrativa em que está inserido busca, o tempo todo, por meio de inúmeras estratégias, quebrar a ilusão referencial.

Batman, assim como Quixote, também pode ser acusado de estar sofrendo uma crise alucinatória. Aliás, é por isso que afirma que a imaginação, para ele, é uma perdição. Os demais personagens da narrativa, a princípio, o encaram como um impostor, dado o absurdo de considerá-lo “real”, sendo um personagem dos quadrinhos. O “herói”, então, só pode ser alguém que pensa que é o Batman. Mas a alucinação, neste caso, não seria causada pelo excesso de leitura literária (como acontece a Quixote e seus romances de cavalaria). O que

leva o personagem a, supostamente, tomar a ficção por verdade, é a sua exposição exagerada aos meios de comunicação de massa, principalmente a TV e os quadrinhos.

Na elaboração da narrativa, a imagem é tomada como referente, não o real. Pode-se então falar de simulacro na produção literária contemporânea na medida em que esta não se busca representar o real, mas uma visão do real filtrada por outro meio semiótico. Isso fica claro em *Na teia do morcego* quando interpretamos a ausência do narrador, a colagem de gêneros textuais que devem ser lidos “quadro a quadro”, os diálogos representando balões, a profusão de cores e formas como reapropriações dos quadrinhos. O leitor tem acesso aos fatos narrativos não por um narrador, mas por meio de uma perspectiva “quadrinizada” da vida, como se esta fosse um grande HQ.

Jorge Miguel Marinho se utiliza então do simulacro como forma de crítica. A ficção literária, aquela engajada em um projeto de escrita, ainda é um dos poucos refúgios não colonizados pela pré-fabricação de imagens, por isso, a imagem de Batman “alucinado” ou “hipnotizado” é lentamente desconstruída no texto para dar lugar a uma reflexão contundente sobre a natureza do literário. Apesar de, a princípio, como vimos anteriormente, ele ser visto pelos demais personagens como impostor, todos, em algum momento, entram em contato com suas lágrimas pretas de nanquim, o que aponta para o curto-circuito entre sistemas semióticos distintos e ressalta o estatuto ficcional de ambos.

A condição de fingimento do texto, assim, não aparece só no discurso do personagem, que se compreende enquanto ser ficcional, mas se manifesta como elemento da narrativa, borrando, em primeira instância, os limites entre dois meios semióticos distintos e, conseqüentemente, os limites entre o que é verdadeiro e falso na literatura. Não é possível, pois, condenar Batman por confundir o real com um simulacro, porque ele próprio não existe, como também não existem os outros personagens... No nível empírico, evidentemente. Reforçando o caráter de fingimento do texto, Jorge Miguel Marinho tira o leitor de seu lugar de conforto e o instrui no pacto ficcional. O leitor que Jorge Miguel Marinho quer estimular e solicitar é capaz de mobilizar operações complexas de inferência textual e estabelecimento de relações intertextuais com uma gama enorme de textos prévios, principalmente literários. É também um leitor que se compraz com o jogo empreendido com os limites entre a ficção e o real. Isso não significa que a narrativa não possa ser fruída também ou somente no nível do enredo policialesco e do jogo de quebra-cabeças, bem como no nível primeiro da identificação gerada com o protagonista. O *double coding* convida todos os leitores à leitura, embora nem todos a façam da mesma forma. Além disso, é uma obra com instruções de leitura que pode servir de alargamento das competências leitoras dos jovens em formação.

Imaginamos que os recursos de apelo visual podem ser componentes atraentes para o jovem leitor, mas esperamos que, ao aceitar engajar-se na leitura, ele encontre mais que mero entretenimento, mas, principalmente, uma escrita envolvente, um projeto ficcional interessante e uma maneira de sobreviver.⁵⁹

5.1.1.2 Leituras dos adolescentes ⁶⁰

a) Leitor 1⁶¹ (nono ano) – *Na teia do morcego*

Na teia do morcego é um livro escrito por Jorge Miguel Marinho. Nesta narrativa, Jorge conta sobre um herói que vaga espalhando a justiça pelas ruas de São Paulo, apelidado de cidadão tristeza ou até de Batman. Não se sabe se o herói do livro é realmente o Batman das histórias em quadrinhos, porém é bem possível. O novo herói é uma pessoa sem identidade e que faz a justiça com as próprias mãos, chamado de psicopata por algumas pessoas e tratado como um criminoso pela polícia.

A trama do livro gira em torno da morte de Abigail Aparecida Chaud e as diversas investigações sobre sua morte e um possível assassinato. Em alguns momentos, você viverá até momentos íntimos do herói, estes momentos são muito legais e empolgantes.

O livro escrito quase todo com reportagens, e-mails, telefonemas e etc. e muitos diálogos. Um fato interessante é o uso de onomatopéias, fazendo referencia aos quadrinhos do homem-morcego. O livro tem páginas muito coloridas, isso se deve ao fato do autor realmente querer retratar reportagens, e-mails e afins como se eles estivessem “colados” no papel.

A história realmente vai te prendendo do inicio ao fim, você sente vontade de saber o que vai acontecer ao herói ou aos outros personagens, isto aliado aos diálogos e as “colagens” de reportagens e etc. torna o livro nada enjoativo. O livro apresenta arte ASCII em sua capa e nos intervalos entre os capítulos, muito bem feitas e bonitas.

O livro também possui alguns problemas, alguns trechos são bem confusos, com furos em certas partes onde o herói se comunica com outras pessoas sem explicação de como ele conseguiu estabelecer esse contato, e certas partes nos momentos que você vive acontecimentos íntimos do herói, porém não é nada que afete a trama do livro. O livro também tem um final não muito bom, devido a eu ter achado o desfecho do caso de Abigail um pouco clichê, mas creio que isso varie de pessoa para pessoa. Apesar disto, é uma leitura muito boa, mais ainda para quem é fã do Cavaleiro das Trevas e gosta de histórias alternativas.

⁵⁹ “Por que será que as pessoas sonham? Talvez por necessidade de sobreviver. Todo mundo precisa inventar histórias, criar muitas fábulas, lendas também, jogar fantasias no ar, sonhar, sonhar e sonhar para entrar em outra dimensão... se não enlouquece.” (BATMAN apud MARINHO, 2012, p. 132).

⁶⁰ Optamos, como no capítulo anterior, por não consertar os eventuais problemas de modalidade escrita na norma culta para não comprometer a autenticidade dos textos. Neste caso, porém, os textos foram digitados (diferentemente das interações no *facebook*, que foram copiadas do ambiente virtual diretamente para o *word*), pois foram recebidos de forma manuscrita na maioria das vezes. Nos anexos os textos originais poderão ser consultados e confrontados com as versões aqui reproduzidas.

⁶¹ Este leitor não teve participação registrada em atividades de troca espontânea de livros. Foi nosso aluno no sétimo ano em 2011. Estudava em escola privada antes.

b) Leitora 2⁶² (oitavo ano) – O cavaleiro da tristíssima figura

O livro narra a vida dos moradores do Edifício Luz Del Fuego, onde muitas coisas acontecem. Um misterioso assassinato acontece e agita a vida de todos. A vítima? Abigail Bauer, conhecida por ter um grande interesse em bisbilhotar a vida alheia. Como a maioria dos casos, há alguns suspeitos. Um deles é Batman, o herói dos quadrinhos que vem atormentando a vida dos moradores, com suas aparições repentinas e todos os segredos que o cerca. Será ele o assassino de Abigail? Se sim, quais foram seus motivos? Nesse livro, as possibilidades são muitas.

A minha opinião sobre o livro é que a história tem um conteúdo interessante, mas que o autor não soube explorá-lo da melhor maneira. O método usado por ele, foi "narrar" a história por meio das conversas de telefone, cartas, documentos e artigos de jornais. Com isso, não existia exatamente um narrador e, por isso, muitas vezes não ficou claro quem estava falando/pensando aquilo no momento. Por isso, eu acho que se o autor tivesse optado por narrar essa história através de um narrador observador ou personagem, a leitura seria menos confusa e cansativa.

c) Leitora 3⁶³ (sétimo ano) – Na teia do morcego

Quem matou Abigail Chaud?

Será que é o mesmo Batman, aquele dos filmes e quadrinhos?

Essas são algumas das perguntas que questionam a mente de quem lê Na teia do morcego, de Jorge Miguel Marinho, um livro repleto de suspense e uma pitada de humor.

O Batman que a maioria de nós já ouviu falar, é o protagonista da trama mas, o foco da narrativa é voltado para resolver um crime.

Abigail Chaud aparentemente se suicidou, se jogando da sacada de seu apartamento no 13º andar.

Mas teria sido mesmo suicídio?

Quando pistas indicam um possível homicídio, a investigação começa e ao decorrer das páginas, descobrimos que quase todos os moradores do prédio, onde Abigail mora, teriam motivo para matá-la.

Como descobrir o verdadeiro culpado?

Com uma diagramação impecável, mergulhamos na mente, nas verdades e nas mentiras de cada um dos envolvidos.

Você se surpreenderá com cada página desse livro.

⁶² Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2012, quando participou da ciranda de livros e registrou suas leituras na rede social *Skoob*. Permanece usando a referida rede até hoje. Na sua “estante virtual” constam 14 ocorrências de obras do polo do entretenimento, sendo 9 *crossovers* (de 3 autoras diferentes), 6 narrativas juvenis *stricto sensu* estrangeiras e 3 narrativas homologadas pela escola. Há 4 ocorrências de narrativas juvenis clássicas e 10 ocorrências de livros obrigatórios, pedidos pela instituição ao longo de três anos, ou emprestados pela professora. Participava ativamente da ciranda, postando livros, pedindo emprestado e comentando.

⁶³ Perfil da leitora: oriunda de escola pública. Foi nossa aluna no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 12 ocorrências de obras do polo do entretenimento, sendo a maioria (10) *crossovers* estrangeiros. Há uma ocorrência de narrativa juvenil clássica e uma LIJ nacional homologada. 3 livros foram emprestados pela professora e 1 era de leitura obrigatória. Participava ativamente da ciranda, principalmente pegando livros emprestados e voltando à rede para comentá-los.

5.1.1.3 Comentários

O primeiro aspecto que chama atenção na comparação entre as leituras é o fato de a obra não ter gerado identificação em nenhum dos três leitores adolescentes. Nossa hipótese era a de que a construção ficcional do personagem Batman, tal qual apresentada em seu diário íntimo, pudesse encontrar eco na subjetividade dos leitores. A propósito, apenas um leitor fez menção ao diário, considerando os *“momentos íntimos”* ali narrados *“legais e empolgantes”*, embora os tenha visto como excessivos: *“não é nada que afete a trama do livro”*. Foi uma crítica negativa, que evidencia que o diário íntimo foi encarado como uma interferência desnecessária ao enredo propriamente dito, mostrando seu envolvimento evidente com a superfície da efabulação. É o que leva a elogiar o livro, observando nele os traços formais que promovem o seu enredamento: *“A história realmente vai te prendendo do início ao fim, você sente vontade de saber o que vai acontecer ao herói ou aos outros personagens, isto aliado aos diálogos e as ‘colagens’ de reportagens e etc. torna o livro nada enjoativo”*.

Todos os três leitores se mostram envolvidos, em diferentes graus, com a trama, deixando claro que a leitura que fizeram se ateve mais propriamente ao nível do enredo: a segunda leitora menciona *“um conteúdo interessante”* e resume a trama policial; a segunda leitora também procede ao resumo e elogia o *“suspense”* e a *“pitada de humor”* – foi a única, aliás, a notar esse elemento, primordial para as várias ironias que constroem a narrativa.

Nenhum deles comentou sobre a intertextualidade com *Dom Quixote* – muito provavelmente porque não era uma referência prévia, de modo que a menção ao cavaleiro andante não foi suficiente para estimular uma leitura comparativa ou a curiosidade em relação ao clássico –, nem perceberam consistentemente a leitura crítica subjacente aos simulacros da sociedade de consumo, à teoria da ficção, ao multiperspectivismo ou à construção problemática da figura do herói. A terceira leitora e o primeiro leitor levantaram brevemente a questão dos limites entre o real e o ficcional, sendo que este também insinuou que sua interpretação sobre a personalidade de Batman se aproxima da previsão do texto: *“Não se sabe se o herói do livro é realmente o Batman das histórias em quadrinhos, porém é bem possível. O novo herói é uma pessoa sem identidade e que faz a justiça com as próprias mãos, chamado de psicopata por algumas pessoas e tratado como um criminoso pela polícia.”* A segunda leitora se referiu ao herói apenas no nível da trama policial, sem identificar qualquer ambiguidade na sua representação, demonstrando que a quebra da ilusão referencial não foi percebida.

Entretanto, o mesmo leitor demonstra dificuldade de construção de sentido diante da estrutura de perspectividade complexa do texto, embora a tenha identificado perfeitamente. Isso fica bastante claro no seu comentário: *“alguns trechos são bem confusos, com furos em certas partes onde o herói se comunica com outras pessoas sem explicação de como ele conseguiu estabelecer esse contato”*. Sua incompreensão do recurso fez com que este fosse percebido como gerador de inverossimilhança. O multiperspectivismo, a propósito, foi um empecilho à compreensão de todos os três leitores: a segunda leitora, com uma acuidade impressionante, fazendo uso claro da metalinguagem aprendida na escola e mostrando-se instrumentalizada teoricamente, considera a narrativa *“confusa e cansativa”* e identifica o problema na falta de um narrador observador ou personagem, ou seja, na falta de um elemento organizador das múltiplas perspectivas, que pudesse deixar claro *“quem estava falando/pensando aquilo no momento”*. A leitora ignora, portanto, a narração em primeira pessoa do diário íntimo, que toma uma parte considerável da obra, insinuando que ela o tenha visto, como o primeiro leitor, como um apêndice que não interferiu no todo.

A terceira leitora menciona *en passant* a questão da perspectividade – *“mergulhamos na mente, nas verdades e nas mentiras de cada um dos envolvidos”* – e, embora não explicita qualquer dificuldade de compreensão, a própria estrutura de seu texto denuncia o envolvimento mais epidérmico na trama: usando a estratégia retórica de fazer perguntas mobilizadoras, ela recria a atmosfera detetivesca na narrativa lida. A segunda leitora também o fez, mas conseguiu aprofundar melhor sua análise apropriando-se de uma leitura mais estética.

Dois leitores elogiam a parte gráfica – *“diagramação impecável”* –, sendo que um deles não só enaltece a beleza em si, como demonstra conhecimento atualizado sobre o assunto e tenta vislumbrar a funcionalidade narrativa dos recursos gráficos: *“O livro apresenta arte ASCII em sua capa e nos intervalos entre os capítulos, muito bem feitas e bonitas.”*; *“Um fato interessante é o uso de onomatopéias, fazendo referencia aos quadrinhos do homem-morcego. O livro tem páginas muito coloridas, isso se deve ao fato do autor realmente querer retratar reportagens, e-mails e afins como se eles estivessem ‘colados’ no papel.”* A única leitora que não comentou sobre o projeto gráfico foi a que leu a primeira versão, em preto em branco. O projeto gráfico, de fato, pode ser um potencial atrativo para que o jovem se acerque da obra.

Não há nenhum comentário sobre a violência ou o sexo presentes no texto, o que nos leva a duas hipóteses: ou os adolescentes se sentiram envergonhados em mencioná-los em um

texto que a professora leria, ou estes elementos não chamaram atenção, já que compunham a atmosfera necessária à trama.

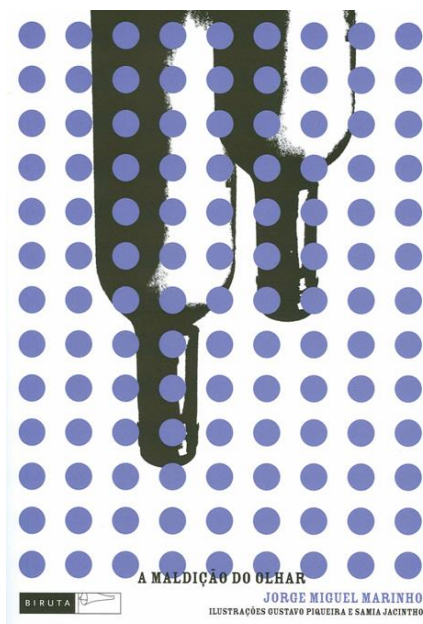
Interessa-nos observar que, apesar das leituras críticas mais profundas não terem sido acessadas, isso não rechaça a leitura estética. Ao contrário, principalmente o primeiro e o segundo leitores demonstram estarem todo o tempo atentos à forma como geradora de sentido, o que confere consistência às análises que fazem. É possível que o nível de escolaridade seja um fator diferenciador nesse caso, já que a análise mais detida é a de um aluno do nono ano, enquanto a leitura mais presa à trama é a da leitora do sétimo ano. É este aluno também quem critica o desfecho por ser “*clichê*”, embora não o tenhamos visto da mesma forma. É possível que ele seja um leitor assíduo do gênero policial a ponto de ter conseguido prever o final, ou simplesmente não tenha gostado da solução.

Os critérios de imersão, rapidez e simplicidade também não compareceram, provavelmente porque a estrutura de perspectividade impôs desafios à leitura, o que, ainda assim, não impediu que o enredamento e o entretenimento estivessem presentes. Os resumos atestam uma compreensão global da narrativa em conformidade com a previsão textual, embora tenham se atido à superfície.

Nenhum deles mostrou que se projetou subjetivamente no texto, o que pode ter acontecido pela natureza da trama, voltada para o suspense e o encadeamento de ações. Como o diário íntimo de Batman foi visto como “intruso”, o processo de identificação não ocorreu. O único leitor que mencionou o diário não se mostrou simpático ao herói, impondo distância em relação a ele: “*você viverá até momentos íntimos do herói*”. Por isso, é mais fácil observarmos elementos sobre as competências de leitura dos jovens do que sobre suas apropriações singulares da narrativa. Assim, um dos elementos mais valorizados pela leitura especializada, o aprofundamento psicológico de Batman, foi praticamente ignorado pelos adolescentes, assim como uma questão cara à primeira leitura, qual seja a da relação intertextual com *Dom Quixote*. Estamos diante, de fato, de expectativas de leitura muito diferentes, embora não excludentes.

5.1.2 A maldição do olhar (2008)⁶⁴

5.1.2.1 Primeira leitura



A maldição do olhar (2008) tem como protagonista um vampiro adolescente que vive a crise de identidade considerada típica da idade e, solitário e angustiado, tenta compreender o seu lugar no mundo contemporâneo, retratado como hostil, fútil e refratário às diferenças – assim como o entorno de Batman na obra precedente. No entanto, o projeto gráfico não dá pistas óbvias ao leitor sobre essa temática; só retrospectivamente é que se pode relacionar o *design* ao texto verbal – o que, em termos de estratégia comercial, é um risco. Além disso, o conteúdo da narrativa é crítico, além de cifrado, e difere bastante do

conservadorismo temático dos livros de vampiros de maior apelo no mercado. Além de ter de lidar com as mudanças corporais e com os dilemas de sua sexualidade, o adolescente vive em um mundo em que os vampiros viraram a caça e não são mais temidos. Eles são perseguidos porque movimentam, à revelia, uma indústria clandestina da longevidade: matar um vampiro e ter algo proveniente dele (olho, cabelo, unha) faz com as pessoas rejuvenesçam e adiem os sinais do tempo no corpo. Qualquer semelhança com a contemporaneidade não é mera coincidência. Para completar o drama do protagonista, este se sente o tempo todo vigiado e perseguido, como a pressentir que será a próxima vítima dos humanos. O que vai ajudar o adolescente em seu momento de crise é o encontro com a Alice, a personagem de Lewis Carroll, que vai parar dentro do espelho do seu quarto.

Comparativamente a *Na teia do morcego*, tem-se também aqui um protagonista que concentra características psicológicas potencialmente atrativas para o leitor jovem, sendo que, neste caso, a faixa etária do personagem coincide com a do leitor. Nesse sentido, a escolha por um vampiro para figurar como protagonista se mostrou muito produtiva esteticamente. É evidente o fascínio que essa figura mitológica exerce sobre os indivíduos, mas principalmente sobre os jovens, como comprova o recente sucesso comercial de narrativas cujas tramas envolvem esses seres das trevas – na verdade, é notável como, de tempos em tempos,

⁶⁴ Catálogo Bolonha FNLIJ 2009, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil | HOW International Design Awards 2010 | Gold 2010 (print), Creativity International Awards | Design Annual 50 2009, Communication Arts Awards.

Capa e projeto gráfico: Rex Design; Ilustrações: Gustavo Piqueira e Samia Jacintho

podemos verificar a retomada da temática vampiresca na literatura e na cultura de massa. Ainda que se possa argumentar que o mito tenha sido adulterado para se conformar às fórmulas das narrativas, verbais ou visuais, consumíveis, algum rastro de seu conjunto original de características ainda resiste e seduz leitores. Isso porque, tendo origem nas dobras míticas do tempo, o arquétipo do vampiro conjuga inúmeros aspectos relacionados à condição humana: a morte, o sexo, o poder, o mal. (MELTON, 1995)

Em relação à adolescência propriamente dita, são vários os elementos que estabelecem uma relação metafórica interessante entre os indivíduos que estão nessa fase da vida e os vampiros. O psicanalista Contardo Calligaris apresenta um argumento bastante convincente a esse respeito:

Há uma longa lista de razões pelas quais um humano, e sobretudo um adolescente, poderia gostar de ser vampiro, mas a mais óbvia é que os vampiros conseguem crescer, acumular experiência, viver intensamente a eternidade inteira, tudo isso sem ser escravos de um corpo que, além de mortal, é sempre, por assim dizer, excessivo – um pouco asqueroso. (CALLIGARIS, 2008, texto digital)

Em outras palavras, ao adolescente interessa projetar-se em uma figura que não precisa encarar modificações físicas incontrolláveis, que são justamente a fonte da maioria de suas angústias, não só por conta da necessidade de ter reconfigurada a imagem corporal que tem de si, mas também porque, a reboque das transformações físicas, as psíquicas e cognitivas se anunciam e insinuam que o projeto de vida adulta, independente, não pode ser mais adiado. A imortalidade do vampiro pode ser lida, pois, simbolicamente, como uma recusa de envelhecer, de encarar o amadurecimento e a assunção de responsabilidades para com a própria vida, já que, embora anseiem por isso, podem temer a nova realidade. Além disso, os vampiros contemporâneos, desde Anne Rice, são figuras extremamente sedutoras, desejadas e autoconfiantes, o que certamente podem ser características que facilitem a projeção de adolescentes inseguros e ansiosos, especialmente no que diz respeito a seus corpos e às relações amorosas e sexuais que desejam empreender.

Vampiros também são “[s]ímbolo da intrusão da morte e do além-túmulo por vias dissimuladas e brutais dentro de um universo que o exclui”, por isso “o vampiro representa a inquietação que nasce de uma ruptura da ordem, de uma fissura, de um deslocamento, de uma contradição.” (LECOUTEUX, 2005, p. 15). São párias, banidos da ordem do mundo, pois encarnam um padrão alternativo de vida que se choca com a sociedade, o que pode remeter tanto à tendência à introspecção a ao isolamento de muitos adolescentes, quanto ao potencial subversivo da juventude – isso no quadro da adolescência ocidental, segundo o qual a adolescência é interpretada segundo o prisma da crise.

Em *A maldição do olhar*, a construção ficcional de Alexandre Karloff, o protagonista, baralha as referências do universo mítico-literário dos vampiros com as características de certo adolescente-tipo: deslocado, solitário, introspectivo. Assim, Alê, como é chamado pelos mais íntimos (que segundo o protagonista, são bem poucos), é descrito como um adolescente com graves problemas de pele e que, por isso, nunca foi à praia: tem alergia ao sol e vive protegido por um casaco, mesmo no calor, ou recluso no seu quarto. Mesmo à noite, não tem vontade de sair, muito menos de voar – ou seja, recusa sua tradição. Tem “dois caninos no ponto”, mas nunca sabe o que deve morder (MO, p. 14). Quer dizer, o corpo atingiu a maturidade física, mas isso não significa necessariamente amadurecimento psíquico. Alê está confuso, afirma não saber direito quem é, e esta indecisão reforça tanto a condição de entrelugar da adolescência – emparedada pela infância e pela fase adulta – quanto remete à natureza do próprio vampiro, que se apresenta como um ser ambíguo, um morto-vivo que habita os umbrais entre dois mundos, não sendo aceito por nenhum deles.

A realidade dos vampiros descrita em *A maldição do olhar*, entretanto, embora seja resultado de um trabalho cuidadoso com a costura dos elementos simbólicos conhecidos, apropria-se deles a seu modo, como, aliás, qualquer outra narrativa, literária ou não, que tenha se baseado no mito. No caso da narrativa brasileira, há duas modificações importantes em relação à tradição mais conhecida: Alê foi mordido aos cinco anos de idade e não ficou estacionado na infância; continuou crescendo até a adolescência. Não fica claro no texto por que o jovem vampiro é diferente dos demais proscritos, mas há pistas. Seu pai, inconformado com sua falta de engajamento nas práticas vampírescas, imagina que Alê deva ser de outra natureza, pertencer a uma nova geração. Isso porque ele foi mordido pela madrasta, alguém que já não apresenta as mesmas características de seu predador:

É que a madrasta de Alê também não sabia exatamente o que ela era. Embora tivesse sido mordida por José Régio [pai de Alê], não apresentava o menos sintoma de vampirismo, a não ser a pele alvíssima causada mais por uma anemia profunda. Nem ela mesma entendia se era uma vampira de fato. Afinal não sentia atração pela eternidade, o luar não aguçava os seus ímpetos mais eróticos e o sol podia tocar poro por poro do seu corpo sem deixar sinal. (MO, p. 46)

Ela também pode ver seu reflexo no espelho, ao contrário de Alê. Parece então estar havendo uma espécie de mutação entre os vampiros que tem afetado suas características primordiais. Talvez essa mutação seja decorrente do novo contexto social que os vampiros têm de enfrentar na narrativa de Jorge Miguel Marinho: de seres temidos e caçadores implacáveis, eles passaram a presa fácil e alvo do preconceito e do deboche dos mortais. É interessante observar nesse sentido que a recusa em envelhecer, na realidade e na ficção, não é

então uma exclusividade do adolescente. Nem mesmo a crise de identidade: Elza, a madrastra de Alê, “também não sabia exatamente quem ela era” (MO, p. 46). A metáfora do vampiro é ainda produtiva na narrativa, pois, por meio dela, uma crítica social é apresentada. O microcosmo ficcional retrata uma época “em que caçar vampiros para rejuvenescer com suas enzimas, proteínas e embriões ou simplesmente para acabar com o tédio era uma obsessão na vida dos mortais”. (MO, p. 29). Por um lado, a crítica recai sobre a idealização da juventude, a ser conquistada a qualquer preço, o que representaria a face atraente dos vampiros (e dos adolescentes):

Antigamente minha família escondia os nossos segredos porque o perigo era outro. Hoje em dia não sabemos bem como agir. Mudamos muito, muito mesmo. A última vez que saímos à noite, com os olhos injetados de vermelho e uma fome de várias gerações, as pessoas começaram a rir. De uns tempos para cá criamos o hábito de jogar água benta no pescoço, beber extrato de alho quando não usamos uma réstia seca no tornozelo. Até mesmo carregar um punhal de prata ou uma estaca com ponta afiadíssima. É que em cada esquina estamos sujeitos à maldição dos mortais. Vivo com medo de ser atacado por um deles, dobrar uma esquina e dar de encontro com um aboca aberta me esperando. (MO, p. 16)

Observamos na passagem acima a total inversão de sentido dos conhecidos símbolos do universo dos vampiros: água benta, réstia de alho, estaca, antes armas utilizadas contra eles, passam a ser utilizadas para a sua proteção. E nesse ponto fica evidente um conflito de gerações: os vampiros recém-transformados se adequam de bom grado às novas normas de segurança, enquanto os mais antigos têm dificuldade em aceitar as mudanças:

Antes de tomar a condução para casa, entrou numa igreja e encheu quatro garrafinhas de água benta a pedido de sua mulher. O velho vampiro não acreditava nos efeitos protetores do líquido salgado devido a sua cultura milenar. Também não entendia nem queria saber como aquelas gotas podiam escorrer pela sua testa sem queimar a pele e não deixando o menor sinal de fumaça ou calor. Para não perder completamente a rebeldia de um morto-vivo, sempre entregava a encomenda para Elza simulando uma atitude demoníaca:
 “Aí está o seu mijo dos céus”.
 E ela corrigia o marido com ar de papisa na porta do templo:
 “São outros tempo, Zé, e ninguém pode dizer que desta água não beberá”. (MO, . 33)

Por outro lado, a crítica recai sobre a intolerância – sob a forma da violência – reservada aos que não se ajustam aos padrões impostos pela sociedade. Mais uma vez, qualquer semelhança com a realidade não é mera coincidência:

O seu temor vinha da onda de assassinatos que toda semana trazia um ou dois vampiros desconhecidos para as primeiras páginas dos jornais. Os corpos apareciam irreconhecíveis, a cabeça tosada, parte da pele do rosto e os dentes arrancados, quase sempre faltando as unhas dos pés e das mãos. (MO, p. 34)

Mas, se muitos matavam os vampiros por uma sede de imortalidade, tantos outros atacavam as criaturas, agora tão diurnas, por um impulso incontrollável de extermínio. Odiavam as diferenças e os mortos vivos eram uma minoria perigosa porque podiam se alastrar. (MO, p. 45)

Nesse mundo invertido, em que mortais se comportam como vampiros, à semelhança do nosso, em que adultos se comportam como adolescentes, estando destronadas as referências que antes garantiam identificações estáveis, o indivíduo contemporâneo se vê à deriva, sem pontos de ancoragem em que se fixar. A crise da autoridade, no campo social e simbólico, é a principal consequência da “adolescência” da sociedade e está devidamente representada na narrativa ficcional de Jorge Miguel Marinho. Não é por acaso que seja a figura do pai, representante máximo da autoridade na família, microcosmo da sociedade, organizada segundo princípios patriarcais, o principal alvo da visada crítica do autor, coroando o rol de inversões que constrói o texto:

Meu pai é mais distante, parece a eternidade chegando ao fim. Está doente e meio corcunda de tanto colar estampilha, bater carimbo, grampear pilhas e pilhas de papéis. Diz que não espera mais nada desta vida, a não ser se aposentar para poder morrer numa aldeia da Hungria, onde nasceu há 312 anos. É um chantagista sem maldade. Joga essas coisas na minha cara quando estou lendo na cama como se eu... fosse o culpado do mal que pesa sobre nós. (MO, p. 16)

A descrição de José Régio feita pelo filho é reiterada pelo ponto de vista do narrador onisciente e pelo ponto de vista de outros personagens, como o próprio José Régio e Elza, a madrastra:

Enquanto ele tomava uma sopa fria, travosa e cheia de ilhas de gordura, mal percebia que os cabelos caíam aos tufos pelas costas, as feições se comprimiam no rosto enrugado, os dedos não conseguiam segurar as migalhas de pão. Achou melhor não roer a costela de vaca porque os dentes balançavam na boca. (MO, p. 49 – perspectiva do narrador e de José Régio)

Algumas pessoas se aproximavam para socorrê-lo, mas logo davam as costas. Percebiam o formato pontudo das orelhas, a lividez quase marmórea da testa, o olhar enviesado com uma remela nojenta e a parte branca injetada de amarelo. Um outro mostrava no estalar dos dedos ou nos punhos fechados a raiva contida e a disposição para um segundo chute. Continuavam o caminho meio indecisos se voltavam em turma, aproveitando a oportunidade para um massacre impessoal. (MO, p. 30 – perspectiva do senso comum, dos mortais)

Era difícil viver desconfiando do marido, mas ultimamente ele tinha dado de fazer coisas muito esquisitas. Até de passar as noites dentro de um velho baú. Atitude patética para um vampiro imundo, com a barriga flácida de beber sangria e o peito sempre carregado de rancor. (MO, p. 74 – perspectiva de Elza)

A perda dos dentes é ilustrativa do esvaziamento da autoridade do patriarca e sua descrição física não remete em nada aos conhecidos poderes de sedução dos vampiros. Além

disso, seu dia a dia burocrático está longe de lembrar a vida de luxúria e aventuras noturnas dos famosos seres das trevas.

Os exemplos acima interessam ainda porque nos dão a oportunidade de abordar o esquema de perspectividade da narrativa, que difere bastante da primeira obra analisada. Nesta, a mudança de perspectiva era sinalizada pelas características formais dos gêneros encaixados, o que servia de estratégia de compensação para que o leitor se orientasse na narrativa. Além disso, os vazios e pontos de indeterminação eram decorrentes justamente da colagem de gêneros e também da ausência organizadora de um narrador e da falta de linearidade entre os fatos. O multiperspectivismo, assim, provocava conflitos entre os pontos de vista que só poderiam ser solucionados pelo próprio leitor.

No caso de *A maldição do olhar*, a mudança de ponto de vista não está marcada no texto. Além disso, os vazios e pontos de indeterminação se devem, a princípio, à negação das referências comuns e conhecidas sobre os vampiros. Ao recortar elementos da tradição cultural (mítica, literária, midiática) e recombina-las no interior do texto para criar um mundo ficcional particular, o autor exige do leitor um esforço de compreensão diferente: não há necessidade de reconstituir os fatos narrados porque eles são dispostos de forma linear; o foco aqui é na ruptura com um repertório prévio, que deve ser encarado sob outro olhar, já que seus elementos foram não só deslocados, mas invertidos em relação a sua origem. É necessário um esforço do leitor no estabelecimento da coerência (verossimilhança) interna da narrativa, já que nem todas as relações estão evidentes na superfície textual e o trabalho de reapropriação dos elementos do real, por si só, impõe vazios a serem preenchidos pelo leitor, pois não é possível explicitar todas as novas relações que passam a ser estabelecidas entre os elementos recombina-dos. Além disso, o recorte e a combinação, dando origem a universo ficcional inusitado, exige do leitor que este olhe retroativamente para a sua realidade a partir de outra perspectiva: o mundo contemporâneo é apresentado a ele por meio de metáforas e, assim, ele tem a chance de desautomatizar o seu saber sobre este mundo, pois é convidado a enfrentar, por meio da ficção, as mesmas questões de sua realidade, como a violência contra o diferente.

Dessa forma, os vazios e pontos de indeterminação também se multiplicam na narrativa por conta da alta voltagem simbólica do texto, como teremos a chance de explicitar posteriormente. Os sentidos variam diante da costura de símbolos associados ao vampiro e essa isotopia fornece caminhos interpretativos diferenciados a seguir devido à natureza metafórica dos elementos escolhidos. Assim, a linearidade da narrativa – em oposição ao que vimos em *Na teia do morcego* –, bem como a presença ostensiva do narrador onisciente – que se reveza uma ou outra vez com a narração em primeira pessoa de Alê em seu diário e se

mostra permeável ao ponto de vista dos outros personagens – funcionam como estratégias de compensação para o leitor, dado que o esforço de compreensão deverá estar concentrado na construção de sentidos possíveis para a teia simbólica que é o texto.

O fato de esse narrador ser permeável ao ponto de vista dos personagens não é um complicador para a leitura, já que, diferentemente de *Na teia do morcego*, não há multiperspectivismo contraditório. As passagens da obra supracitadas deixam isso claro: José Régio é visto como um fracassado não importa por qual prisma é encarado. Apenas duas visões de mundo se chocam, pois são elas que dão forma ao tema principal da narrativa: o ponto de vista dos mortais e o ponto de vista dos vampiros, sendo que o autor implícito não deixa dúvidas sobre sua crítica em relação ao primeiro. A estrutura de tema e horizonte, nesse caso, é menos cambiante, o que permite que o leitor se concentre em outros aspectos do texto.

Mesmo a inserção das passagens do diário de Alê, alterando a mediação narrativa, não chega a interromper de forma significativa o esquema de perspectividade:

O papel, a capa, o espiral não eram propriamente de um diário. [...] lembravam mais um lugar de confissões. Talvez o sacrário onde ele anotava pequenos e grandes mistérios, na solidão do seu quarto em total silêncio. Por sinal, um cômodo bastante discreto para quem gostava tanto de rock e filmes de terror. (MO, p. 13)

Meu nome é Alexandre Karloff, Alê para os íntimos, que ultimamente são tão poucos. Neste momento mesmo eu não me lembro de ninguém, a não ser desta página que é meu esconderijo. Talvez um lugar mais secreto do que os nossos antigos caixões. (MO, p. 24)

Os trechos reiteram o papel desempenhado pelo diário nas narrativas juvenis, como vimos em *Na teia do morcego*: servir de ponte para a cumplicidade e a identificação entre personagem e leitor e de veículo para a exposição da intimidade supostamente inconfessável do protagonista. Não são muitas as inserções do diário na narrativa, pois aos poucos, como veremos, o mergulho interior do protagonista ganhará outra forma, cifrada e inusitada.

Embora o destronamento do pai seja bastante representativo do mundo invertido criado por Jorge Miguel Marinho – o pai, aliás, morre a certa altura, vítima da onda de assassinatos, sem causar grande comoção no filho ou na madrasta – o questionamento da autoridade aparece também em relação à madrasta, cuja caracterização passa longe do modelo maternal conservador esperado especialmente em obras destinadas a crianças e jovens:

Mas ela, que se chama Elza e já foi a mulher mais desejada deste lugar, ainda tem unhas longas, o olhar penetrante e a luminosidade na testa que é a marca dos imortais. É alta, quase esquelética e muito bonita. Tem o rosto sofrido e olheiras de tanto trabalhar todas as noites num motel de estrada vendendo preservativos, cigarros e bombons. (MO, p. 15)

Quem a descreve assim é o próprio enteado, com quem a personagem estabelece uma relação extremamente ambígua. É impossível aqui não fazermos referência à teoria psicanalítica da adolescência, já que é evidente o tema do incesto, ainda que a madrasta seja uma mãe postiça – o que pode ser até uma estratégia de amenização do tabu. Alê descreve sua madrasta como mulher, não como mãe, e chega a afirmar: “Eu já sonhei com ela numa noite de lua cheia igual a esta. Nós dois dormindo na mesma cama, eu largado e ela sugando com o maior carinho a minha jugular.” (MO, p.15). Elza, por sua vez, demonstra uma superproteção nada convencional para com o enteado, observada por José Régio:

[...] concluiu que os cuidados de Elza com o filho eram exagerados. Não se incomodava com um possível caso de incesto na família, natural na tradição dos vampiros. Apenas se sentia abandonado e sem energias com a decadência física, não conseguindo se revigorar no colo ainda quente e macio da mulher. Sobre tudo se ela continuasse vivendo em função do rapaz. (MO, p. 49)

Mais uma vez, um elemento próprio do universo simbólico dos vampiros, neste caso o incesto, é trazido à tona para iluminar um aspecto da adolescência. Em termos psicanalíticos, a adolescência seria o momento crucial de afrouxamento de laços com a família como forma de intensificar a barreira do incesto, exigência cultural da vida em sociedade⁶⁵.

Não podemos esquecer que, em *A maldição do olhar*, foi a madrasta quem mordeu Alê, aos cinco anos de idade, introduzindo-o ao mundo dos proscritos:

“Você é mesmo uma tonta, Elza”.
 “Olha lá como fala comigo, eu sou sua mãe.”
 “Só porque me deu uma mordidinha.”
 “E as sujeiras que eu limpei de você, as noites que passei acordada?”
 Isso, joga na cara, ô sanguessuga!”
 Não usa essa palavra aqui dentro de casa, seu amaldiçoado!”
 “Eu sou mesmo, vocês é que me fizeram assim.”
 E quem é que podia saber que a vida ia dar nisto?” (MO, p. 58)

Além da evidente perda da autoridade parental evidenciada na discussão acima, em que o adolescente se dirige à madrasta em termos desrespeitosos, o trecho ilumina toda a ambiguidade devotada ao verbo “morder” na narrativa, que, além de remeter ao evidente ritual de iniciação dos indivíduos ao mundo dos vampiros, substitui metonimicamente o ato sexual: “Tem dia em que eu surpreendo a minha madrasta olhando os meus lábios muito pensativa. Ela é muito mais que uma mãe pra mim e parece preocupada com a primeira

⁶⁵ Ver Aberastury e Knobel (1988); Becker (1985); Freud (1996).

mordida que a qualquer hora eu vou ter que dar”. (MO, p. 15) A primeira mordida é um rito de passagem duplo, remetendo à identidade de Alê enquanto vampiro e enquanto adulto.

O vampirismo, em sua expressão literária e cinematográfica, é eminentemente sexual. Há um imaginário erótico e um componente de sedução no ataque do vampiro que não podem ser negados, mas que, por meio da metáfora, torna a transgressão aceitável e assimilável, apaziguando no adolescente a angústia referente às transformações de seus caracteres sexuais e ao uso que agora pode fazer deles. Segundo Aida e Maciel (1986), os vampiros só têm acesso às vítimas quando estas deixam portas ou janelas abertas, o que implica, mais que descuido da vítima, sua cumplicidade, quer dizer, o desejo inconfessável de sofrer o ataque. O sexo cercado de interditos ao adolescente, embora seu corpo insista em afirmar o contrário, ganharia, pois, uma válvula de escape metafórica na ficção. Em *A maldição do olhar*, a sexualidade exacerbada dos vampiros se confunde com as descobertas que Alê faz sobre seu próprio corpo:

O vampiro estava ansioso, intrigado com os últimos acontecimentos, sentindo um certo vazio. Acontece que era lua cheia e o clima abafado provocava no rapaz uma salivação no céu da boca, medos e prazeres desconhecidos, ondas de calor em toda a coluna vertebral. Essas sensações corriam pelas costas, esquentavam o meio das pernas. De repente, tornavam a língua grossa, pastosa, às vezes meio dura. O pior era que ultimamente ele vinha sofrendo reações desse tipo em outras luas. Mesmo nas noites mais escuras o vampiro chegava a rasgar o pijama enquanto dormia e acordava com o sexo excitado para um céu cheio de estrelas. (MO, p. 13)

No trecho, fica evidente a preponderância da oralidade como substituta da atividade sexual: a língua se comporta como o órgão sexual masculino. A temática da sexualidade se complexifica ainda na narrativa na medida em que a questão das transformações físicas e psíquicas é tratada também na perspectiva da construção da identidade de gênero do protagonista:

Nunca mordi ninguém. Se eu mordi, foi mais ou menos. Só para tranquilizar meu pai, que encarnou com tudo em mim. Ele não descansa de jeito nenhum enquanto eu não der a primeira mordida. Está velho, cansado de trabalhar num cartório colando selos 12 horas por dia. Quase não fala, perdeu todos os poderes, não consegue nem hipnotizar as galinhas. Mas ainda espera com aqueles olhos míopes e os dentes cobertos de nicotina, que eu seja alguma coisa na vida o mais depressa possível. Tem que ser bem rápido, porque estamos sumindo a cada dia. (MO, p. 14)

Estão contrapostos, no trecho acima, a pressão da heteronormatividade, segundo um padrão sexista, para que Alê assuma a identidade de gênero esperada pelo pai, e o questionamento desse padrão, já que José Régio está destronado de seu antigo posto de poder, que ocupava pelo sexo, pela identidade de gênero, pela tradição que representava. A narrativa se ocupa da descoberta e assunção da sexualidade como elementos cruciais na formação da

personalidade do indivíduo que atravessa a adolescência. A homossexualidade possível de Alê, que aparecerá insinuada de forma ora mais explícita, ora elíptica, torna-se, pois, o eixo temático chave da narrativa:

Mas Elza olhou com naturalidade os novos trejeitos de Alê e chegou a achar atraente que um corpo tão másculo deixasse escapar de vez em quando uns cacoetes bastante sensuais. Deduziu que era mudança da idade, nada de anormal. Apenas ficou preocupada porque vivia numa época de caça às bruxas e aqueles modos meio delicados do enteado podiam chamar muita atenção. (MO, p. 63)

Novamente, qualquer semelhança com a realidade contemporânea não é mera coincidência: ao mesmo tempo em que assistimos a mudanças de ordem progressista na sociedade, na esfera comportamental, social e política, na mesma medida crescem movimentos de rechaço e ódio aos considerados diferentes. Outros personagens são bem menos compreensivos que a madrasta:

A faxineira, que se chamava Rita e tinha um olho de vidro desde mocinha, não dizia nada. Mas pensava nos três filhos machos que trabalhavam em fábricas para tirar algum prazer daquela situação:
 “Eu sempre achei esta família estranha e este maricas nunca me enganou.”
 E José Régio se pôs a destruir os livros do filho com muita convicção:
 “É nisso que dá leitura demais.” (MO, p. 63)

Como podemos ver, o escopo temático da obra não tem nada de conservador e toca em assuntos considerados tabus principalmente na produção voltada a jovens: descoberta da (homo)sexualidade, incesto, violência, crise da autoridade (familiar, religiosa). A apropriação do mito do vampiro, nesse sentido, acabou se tornando uma estratégia para o estabelecimento do “respeito ao leitor”, no sentido conferido por Delbrassine (2006), pois a forma cifrada de tratar as questões do real serve de contraponto para a exposição dos temas espinhosos – os quais, além do mais, são alvo da curiosidade adolescente.

O livro caminha na contramão das tendências homogeneizantes do mercado em termos de conteúdo e forma, mas, curiosamente, foi a própria relação com mercado que permitiu que a obra fosse posta de novo em circulação e a partir de pressupostos sobre o jovem leitor e a leitura bem diferentes daqueles que nortearam a primeira publicação, em 1993. A reedição da obra por outra editora, quinze anos depois da primeira publicação, deu ao escritor a chance de modificar alguns elementos do texto propriamente dito, afinando seu projeto de dizer e redimensionando suas possíveis interpretações. Há inúmeros ajustes no plano “micro”, no nível da sintaxe, do léxico, da pontuação e da paragrafação que depuram a escrita. Mas há uma mudança importante que afeta a construção dos sentidos e certamente não foi controlada

pelo corpo editorial, mas pelo autor: o nome do protagonista. Na primeira edição, o personagem principal atendia pelo apelido de Guengo, que era um substantivo aparentemente sem relação com o conteúdo ficcional. Na edição de 2008, o nome foi modificado para Alê, mudança que jogou uma luz na ambiguidade primordial do texto, relativa à identidade de gênero do jovem. Alê é redução de Alice, a personagem de Lewis Carroll que vai parar no espelho do vampiro adolescente e com ele enceta uma relação inusitada. A presença do espelho certamente não é aleatória. Ao mesmo tempo em que remete ao clássico com a qual dialogará esteticamente, é também um componente importante da mitologia dos vampiros, além de ser representativo do embate do adolescente com sua autoimagem. O espelho concentra, assim, diversas possibilidades de sentido que formam uma intrincada teia simbólica, tornando-se o elemento estrutural que dará forma ao eixo temático da narrativa.

“Espelho” e “especular” têm o mesmo radical. O ato de colocar-se diante do espelho não revela só o que está visível, na superfície; olhar para a própria imagem é também especular sobre si mesmo, investigar sua identidade. A questão da autoimagem, e da imagem que se quer passar aos outros, ganha contornos muito peculiares durante a adolescência porque, nesta fase, o indivíduo se vê passivo diante de intensas transformações fisiológicas que não consegue controlar. A identidade antes construída e assentada em um esquema corporal infantil tem que ser reformulada a partir de um trabalho árduo de reorganização física e psíquica. Por isso o adolescente geralmente é muito sensível à sua imagem corporal e tende a ser suscetível a problemas de baixa autoestima.

O fato de Alê não ter sua imagem refletida no espelho (por ser um vampiro) é, pois, bastante funcional na economia da narrativa. Não só é um elemento responsável por adensar a angústia do personagem – que, não bastasse estar passando por inúmeras transformações corporais incontroláveis, não as pode contemplar da mesma forma que os adolescentes “normais” –, como também permite a inserção no texto, de forma sutil e simbólica, da temática da homossexualidade. Além de todos os problemas que necessita enfrentar em seu processo de individuação – a relação conflituosa com a família e o sentimento de inadequação social –, Alê deve também encarar o doloroso processo de construção de sua identidade de gênero em uma sociedade preconceituosa, tirânica e violenta. Quando o personagem se olha no espelho, não é o seu reflexo que ele vê, mas a imagem de uma menina, Alice, a personagem de Carroll. Sequer essa relação intertextual é casual, dado que uma das questões principais tematizadas pelo clássico inglês é justamente o da construção da identidade e o sentido do estar no mundo. O tempo todo Alice é confrontada com convenções de toda sorte –

sociais, comportamentais, linguísticas – e levada a desautomatizar sua percepção da realidade para repensar o seu lugar no mundo.

Com Alice, Alê iniciará um relacionamento ambíguo, mas também inevitável e essencial. Afinal, se é Alice quem o jovem vampiro vê quando se olha no espelho, e não a sua própria imagem, ela é o outro ou o mesmo? A ambiguidade se instala no texto de diversas formas, como nos títulos dos capítulos, às vezes mais explícitos ao leitor (“Ele ou ela?”), outras vezes menos (“O tombo de narciso”).

Há um percurso lento e progressivo do rapaz em direção à consciência corporal e assunção de seus desejos, que passa necessariamente pelo corpo de Alice. A primeira vez que ele a vê no espelho a ambiguidade se instaura:

Escancarou a porta e teve a impressão de ver a sua imagem refletida no espelho pela primeira vez. Colou o rosto a ele buscando uma identidade muito pouco familiar, Em seguida recuou dois passos para se ver melhor. Estranhou a falta de barba, o tamanho dos cabelos e sobretudo os pequenos seios de Alice que provocavam nele um desejo irresistível de se tocar. Tudo aconteceu muito rápido e, antes que ela pudesse dizer uma palavra, ele trancou a porta num gesto de medo e atração. Saiu imediatamente do quarto supondo que fugia da imagem de seu retrato mais íntimo ou de seu corpo astral. Passou vários dias calado, evitou abrir a porta do guarda-roupa, foi recortando a sua imagem com olhos fechados em busca de um perfil. (MO, p. 62)

Esta primeira experiência é significativa porque ele ainda não trava contato direto com Alice. Ele apenas tem a impressão de se ver e estranha o corpo feminino que se lhe mostra. O gesto de medo e atração é significativo porque ilustra a natureza ambígua do desejo sexual: algo atraente, mas cercado de interditos. No caso do desejo homossexual, multipliquem-se os interditos. Também é bastante revelador que Alê veja a imagem de uma menina como “seu retrato íntimo”, ou seja, sua identidade de gênero. O desejo irresistível de se tocar remete a uma experiência autoerótica que poderia ser movida por um desejo heterossexual, mas não é o que se confirma em seguida:

Às vezes se sentia uma menina frágil, com os cabelos longos e ligeiramente anelados, o peito macio exibindo dois pompons. Para espanto da família e de uma faxineira que limpava a casa duas vezes por mês, ele deu de jogar uma cabeleira invisível para trás dos ombros e fechar a camisa até o pescoço, igual a uma virgem cheia de pudor. (MO, p. 62)

A experiência de se entrever pela primeira vez perturba o rapaz, que, “para não ficar mais confuso, resolveu abrir a porta do guarda-roupa e enfrentar de vez a misteriosa proximidade do olhar.” (MO, p. 63) É então que ele finalmente encara Alice. Neste momento inicial, a marca é o estranhamento e a recusa:

“Eu pensei que tivesse um rosto no espelho...”
 “Mas ainda não tem”.
 “Então não sou eu”.
 “Acho muita pretensão da sua parte confundir o meu rosto com essa sua cara aí!”
 “Mais uma estupidez dessas e eu tranco a porta.”
 “Não faça isso, por favor!”
 “Faço.”
 “Mas eu sofro de claustrofobia e preciso de luz.”
 “É incrível como somos o contrário um do outro”.
 “Talvez as duas metades de um espelho”.
 “Mas eu não posso me ver aqui de fora.”
 “E nem eu aqui de dentro.”
 (...)

“O que você está fazendo aí dentro?”
 “Esperando você me tirar daqui.”
 (...)

Alê trancou a porta num movimento agressivo. Estava confuso e ao mesmo tempo ofendido com a petulância de uma garota que podia ser simples ilusão de ótica. Mas Alice permanecia ali dentro do guarda-roupa viva e de corpo inteiro. Real.
 (...)

Resolveu abrir mais uma vez a porta do móvel e encarar a imagem que parecia parte dele.
 “Quem é você afinal?”
 “Meu nome é Alice e eu estou muito atrasada.”
 “Atrasada para quê?”
 “Para a vida, é claro, porque estou sempre mais à frente ou mais atrás.”
 “Agora chega de jogar com as palavras e me diga onde você está!”
 “No fundo do espelho e tenho pouco tempo para sair.”
 “É só eu quebrar o espelho e você se livra dele?”
 “Você é mais cego do que um morcego mesmo!”
 “Olha lá como fala comigo!”
 “É que eu estou nua na sua frente e você não me vê.”
 “Mas como eu posso tocar no seu corpo se entre nós existe uma parede?”
 “O que existe dentro de um espelho nunca está próximo nem distante de ninguém.”
 “Mas você está diante de mim.”
 “E muito mais longe do que você pode imaginar.”
 “E o que eu posso fazer?”
 “Vem logo me buscar! (MO, p. 64-65)”

Além da recusa e da confusão inicial (“Então não sou eu”; “Alê trancou a porta num movimento agressivo.”), salta aos olhos a sugestão de que Alice é, de fato, o retrato íntimo de Alê que este ainda não assumiu para si mesmo. A imagem de seu eu interior preso no fundo do guarda-roupa, ou seja, escondido nas dobras do inconsciente do rapaz (“[...] muito mais longe do que você possa imaginar.”), é muito significativa desse processo de autodescoberta. Alice “precisa de luz” e está “atrasada para a vida”, esperando Alê tirá-la do fundo do espelho, quer dizer, esperando que o jovem assuma para si mesmo que sua identidade de gênero não é masculina. Mas ele não entendeu ainda que a questão não será resolvida com a quebra do espelho que separa os dois, mas com a sua incursão para dentro do espelho, para dentro de si mesmo.

Essa imagem do eu interior inacessível é reiterada em passagens anteriores, que só passam a ser revestidas desse sentido em uma releitura:

De vez em quando [Alice] ouvia ruídos no quarto com muita dificuldade porque, com a porta fechada, ela ficava duplamente exilada do mundo. E assim o espelho apenas refletia a profundidade infinita dos escuros – o escuro dele mesmo e o escuro de um guarda-roupa trancado.

(...)

Afinal não devia haver coisa mais insuportável na existência do que ficar de costas para a vida sabendo que a realidade acontecia em frente de um móvel trancado sem que ela pudesse espiar. Além do mais, enquanto a porta permanecesse fechada, ela estava condenada a viver no limiar do sono e da vigília, naquela prisão horrível em que Alice podia ser tudo e ninguém. Gritou: “Me tirem daqui!” (MO, p.41)

A metáfora gasta e carregada de sentidos pejorativos, empregada cotidianamente para se referir ao ato de alguém assumir sua identidade homossexual, é aqui ressignificada – e de forma tão sutil, que pode passar completamente despercebida pelos leitores mais desavisados. “Sair do armário” – expressão coerentemente não explicitada no texto – está relacionado à ideia de sair do escuro, de passar finalmente a ser alguém, plenamente, sem dar as costas para a vida. A conotação é a da liberdade conquistada.

Mas essa liberdade é o resultado de um processo bem lento de mergulho interior. Quando, enfim, Alê aceita ajudar Alice, esta lhe explica que isso só será possível quando finalmente conseguir se enxergar no espelho. As primeiras tentativas revelam uma percepção ainda vaga:

Alê estava para bater a porta quando viu refletido nos olhos de Alice o esboço do seu corpo e também o dela completamente nu. Era uma nudez dupla porque as lentes apenas mostravam o traçado de um corpo de um homem sem roupas, um corpo vazio. Não tinha o que pudesse ser a estampa de dentro, era um corpo riscado a giz. Não podia saber a cor dos olhos, a ossatura das faces, o volume das carnes da boca ou o molde do nariz. Olhava para o corpo e não encontrava os pelos do peito, o recorte do umbigo, as veias dos braços, das pernas e dos pés. Os óculos mostravam uma silhueta vagamente sugerida por um desenho de luz. Nada mais do que uma estrutura oca.

Entretanto, agora sim, era a primeira vez que o vampiro podia vagamente se ver. Permaneceu calado, ao mesmo tempo assustado e atraído por aquela projeção que surgia com os primeiros sinais de uma matriz. Sentiu um calor no estômago, apertou o peito, o pescoço e o rosto como se quisesse moldar as partes interiores. (MO, p. 66)

Aos poucos, o corpo do rapaz vai tomando forma por meio da imagem de Alice e entende, cada vez mais, que precisava dos olhos dela para “conservar sua imagem”:

Depois de algum tempo, provavelmente umas três horas, Alice conhecia mais o rosto do vampiro do que o seu. Com a passagem dos dias o vampiro enquadrava o seu perfil luminoso na fisionomia da garota e, na falta de uma imagem sua no espelho, adotou provisoriamente os traços de Alice como seu rosto exterior. Ela descrevia cada detalhe e pedia para ele repetir. Descobriu uma pinta atrás da orelha,

a marca de um tombo nas costas, um ligeiro desnível entre o testículo direito e o esquerdo que foi motivo para uma gargalhada invertida no encontro frente a frente de duas bocas. (MO, p. 72)

E, então, finalmente, o vampiro consegue enxergar seu corpo, depois do beijo selado entre os dois na transparência do vidro: “(...) refletido no espelho, não cansava de se olhar”. (MO, p.82) E foi essa autocontemplação inebriada que fez o vampiro perder o equilíbrio e tombar meio corpo “dentro do espelho escuro e vazio”. (MO, p. 83). O capítulo em que a cena é narrada tem o sugestivo título de “Um tombo de Narciso”. Mas Alê só invade o espelho totalmente em busca de si mesmo quando ele percebe que Alice está se transformando em mármore. E isso acontece no final do processo do estabelecimento de sua autoimagem no espelho: quanto mais autoconfiante e vigoroso Alê ficava com a descoberta de seu corpo, mais Alice definhava do outro lado do espelho, talvez porque o vampiro precisasse cada vez menos da garota para enxergar a si mesmo. É interessante observar que, dentro do espelho, para salvar Alice, Alê dá sua primeira mordida:

O vampiro abraçou Alice, aqueceu o corpo dela com o seu, lambeu os lábios petrificados da garota expelindo uma saliva quente que escorreu pelo queixo dos dois. Depois beijou os cabelos, a nuca, as costas e foi aproximando os caninos do pescoço, em busca da jugular. (...) cravou os dentes e, em vez de sugar, assoprou. Num instante Alice amoleceu. (MO, p. 84)

A leitura literal da passagem pode dar a entender que Alê satisfaz as expectativas de seu pai, mas a leitura mais simbólica aponta para a disposição homoerótica do jovem. O mesmo se pode dizer, inclusive, da passagem que narra a efetiva iniciação sexual do par, que, descontextualizada, é a descrição sensível e poética da descoberta do corpo alheio por dois jovens: “Foi então que os olhos se olharam profundamente, no exato tamanho do amor. Aos poucos um foi entrando no outro de um jeito tão justo que foi como se os dois encaixassem lado a lado os dois corações”. (MO, p. 105)

Depois da incursão de Alê no mundo desconhecido de Alice, a narrativa envereda pelo *nonsense*, dialogando ainda mais diretamente com a narrativa de Lewis Carroll e adicionando uma complicação a mais no processo de leitura. Assim, fica mais evidente ainda o papel compensatório da linearidade narrativa e da não exploração deliberada do multiperspectivismo, já que os aspectos que demandarão mais da atividade cooperativa do leitor – aqueles que concentram os vazios e pontos de indeterminação – estão concentrados na costura simbólica, portanto ambígua, dos elementos selecionados para compor a superfície textual, e no aproveitamento do *nonsense* carrolliano. Ambos os aspectos implicam

deslocamentos metafóricos que demandam mais das competências do leitor e interferem na significação geral da obra.

Assim, a atmosfera onírica que emerge do *nonsense* (muitos elementos empregados estão, inclusive, presentes na obra de Lewis Carroll, como a necessidade de andar ao contrário para chegar a algum lugar e o encontro com uma rainha tirânica) poderia ser interpretada de duas maneiras: como a representação de um mundo alternativo à realidade opressora de Alê, onde a liberdade é total e ele não precisa estar sujeito às regras da lógica adulta, que no caso da obra em questão significam discriminação, violência, incompreensão; ou como a representação de um estado alterado de consciência, que nos leva a crer que o “tombo de narciso” nada mais é que uma metáfora para o mergulho interior do personagem em busca de autoconhecimento. Não é por acaso, pois, que Alê abandone seu diário ao conhecer Alice. Ela pode ser vista como seu alterego, e não é desprezível que o adolescente se veja, se perceba e se compreenda a partir de uma imagem feminina. Interessante é a passagem abaixo, que intensifica a ambiguidade em torno da figura de Alice, dando a entender que, de fato, Alice “é uma ausência” (MO, p. 84) e não existe, nem no espelho, nem no mundo “real” de Alê (MO, p. 92), pois não passa de uma estratégia ficcional e psíquica:

Mas como evitar ouvir as vozes que vinham do quarto de Alê? Uma era a dele, tão forte e estridente que na passagem dos 17 anos chegava a explodir uma lâmpada, rachar uma vidraça, lascar um cristal. A outra era de mulher. Não sabia se voz de garota, moça feita ou até mesmo de velha pela impressão de uma distância infinita de som.

Primeiro achou que era uma espécie de alucinação numa época de tanto trabalho e nenhuma segurança. Depois abriu a porta do quarto e ficou sem atitude quando percebeu que Alê conversava com um espelho imitando voz de homem e voz de mulher. Procurou compreender que era comum os rapazes passarem por várias mudanças de comportamento. Mas, conhecendo a ambiguidade dos vampiros, imaginou que não era nada impossível que Alê estivesse revelando as suas primeiras manifestações bissexuais. (MO, p. 75)

O percurso que o personagem traça para dentro de si é o percurso do amadurecimento e, com este, a conquista da independência e da liberdade de escolha. A questão da sexualidade é o foco da trajetória de individuação de Alê. Tanto é assim que a narrativa termina quando o vampiro consegue sair do espelho (que estava dentro do armário...) e voltar à sua realidade, reconciliado consigo mesmo e seguro o suficiente para se despedir para sempre de Alice, sua muleta psíquica.

Dessa forma, o protagonista se presta perfeitamente ao papel de elemento estrutural gerador de identificação com o leitor. Mais uma vez, esta identificação dificilmente se dará no plano admirativo, já que o personagem é construído de forma a se assemelhar a uma

identidade em crise, angustiada e deslocada. Além disso, a admiração, segundo Jauss (1982), pressupõe distanciamento e, neste caso, parece que a tentativa do projeto ficcional é, de fato, uma aproximação com a experiência adolescente. Portanto, é possível pensar em uma identificação associativa, se o leitor se enxergar em Alê, ou simpatética, pois, ainda que a experiência de protagonista e leitor não seja a mesma, este pode se colocar em seu lugar. Se este ato ainda levar a uma reflexão ou à expurgação de sentimentos que o leitor nem sequer sabia existentes, a identificação será catártica. A identificação irônica, pelo menos no nível do herói, não nos parece possível, pois não há quebra de ilusão referencial neste caso. Esta quebra se dará de outra forma, a partir de outro elemento estrutural exposto em breve.

Podemos perceber que o leitor exigido pela estrutura de apelo do texto, em primeira instância, não é o leitor de primeiro nível, embora seja possível, em alguma medida, a leitura apenas na esfera do enredamento no mundo fabulado. Dizemos em alguma medida porque os vazios produzidos pela estrutura simbólica e pelo *nonsense* são muito evidentes e podem emperrar o processo de construção de sentidos – diferentemente de *Na teia do morcego*, que, a nosso ver, permite uma leitura mais presa ao enredo policialesco.

O projeto gráfico da obra também seleciona o leitor. O que torna o relançamento de *A maldição do olhar* um caso digno de nota é o fato de a reedição ter modificado o *design* original a tal ponto que o livro primeiro tornou-se irreconhecível – o que não chegou a acontecer com *O cavaleiro da tristíssima figura* e *Na teia do morcego*. Embora o projeto gráfico de ambos seja bem diferente, a identidade com os quadrinhos e com o relato ficcional se manteve. No caso agora em tela, a não ser que se tenha lido a obra prévia do autor, o leitor não reconhece, no livro de 2008, a contar apenas com o projeto gráfico, a obra original de 1993, então chamada *Sangue no espelho* e publicada pela editora Atual⁶⁶. É o mesmo livro, com praticamente o mesmo conteúdo ficcional, mas com roupagem e apelos diferenciados.

Assim, apesar de o texto literário ser praticamente o mesmo, os títulos escolhidos para cada uma das edições da obra de Jorge Miguel Marinho estabelecem relações totalmente diversas com o conteúdo ficcional. Um título é sempre uma chave de leitura, e a primeira edição sugere para o leitor que a narrativa estará envolta no campo semântico da violência explícita, do ato concreto (o que é reiterado pelo adjunto adverbial de lugar: “no espelho”). A imagem do vampiro na capa reforça essa ideia, contribuindo para inscrever a obra no campo semântico do terror sobrenatural. Título e ilustração, portanto, mantêm estreita relação semântica, embora não estabeleçam elo coerente com o texto, já que o mundo de vampiros é

⁶⁶ Vale destacar que não há informação alguma no site da editora ou na própria obra de 2008 de que ela seja uma reedição de obra anterior, assim como não havia em *Na teia do morcego*.

retratado de maneira irônica, crítica e, portanto, distante do que se espera normalmente dos gêneros afins ao terror. A pretensa isotopia sugerida pela capa é quebrada pelo texto verbal, que, como vimos, inverte o sentido costumeiramente atribuído aos elementos do mundo sobrenatural dos vampiros.

O título da edição mais recente, em contraste, é bem mais subjetivo: a “maldição” não está no campo da ação concreta, mas na esfera do vago, do impreciso, do medo difuso. No lugar do adjunto adverbial, há um adjunto adnominal, “do olhar”, que reforça a elipse de sentidos. Que maldição? Olhar de quem? A imagem da capa, em que figuram duas garrafas invertidas, estabelece uma relação simbólica e nada direta com o título do texto, exigindo do leitor um esforço interpretativo que só poderá se completar ao fim da leitura.

O leitor adulto também está devidamente selecionado pelos paratextos. Não só este pode se sentir contemplado no projeto gráfico “aberto”, sem marcas evidentes de aproximação ao leitor especificamente adolescente, como também é a ele que se dirige a epígrafe da obra – um paratexto autoral, e não editorial. A epígrafe de Jorge Luís Borges⁶⁷ não só aponta para o tema central do livro, que é a questão da construção da identidade do adolescente, como deixa clara a filiação literária de Jorge Miguel Marinho a uma tradição ficcional não realista, autoconsciente e reflexiva, que incorpora a crítica, a teoria, o ensaio à matéria ficcional e se afasta da perspectiva de literatura enquanto reflexo do real. A escolha do autor da epígrafe é mais significativa do que o próprio conteúdo do excerto, como aponta Genette (2009), pois se torna uma forma de consagração do escritor por meio da escolha de seus pares. A atribuição de pertinência, no entanto, fica a cargo do leitor; nesse sentido, a epígrafe é uma chave de leitura tão importante quanto o título, embora sua relação com o todo só possa ser recuperada ao longo ou, mais comumente, ao fim da leitura. Sua função é claramente a de comentário, esclarecimento, justificativa do título e, claro, necessita da ação interpretativa do leitor – que, neste caso, talvez seja menos direcionada ao leitor jovem que ao leitor adulto que sancionará a obra em termos de validade estética. A epígrafe torna-se, portanto, uma palavra-passe para o prestígio literário.

Também no interior do livro, a ilustração minimalista e metonímica de *A maldição do olhar* e o uso parcimonioso e funcional das cores, que imprimem identidade gráfica à coleção “Leituras descoladas”, a qual pertence, concentram a atenção do leitor nas poucas informações disponíveis e podem acentuar sua curiosidade. Aliás, o próprio título da coleção pressupõe a intenção de se aproximar do leitor jovem, o que acontece por meio da linguagem

⁶⁷ “Olho minha face no espelho para saber quem eu sou”.

empregada, dos temas abordados e das formas literárias escolhidas. O projeto gráfico, pois, acompanha a atitude de abertura ao mundo do adolescente atual, propondo uma aventura gráfica nada sisuda e bastante afinada com a contemporaneidade. A qualidade do material da capa e das folhas internas e a preocupação gráfica que se espraia por todo o livro, visível na distribuição das ilustrações ao longo do texto, por exemplo, são certamente atrativos visuais e táteis. O livro, em sua materialidade, torna-se um objeto instigante. As ilustrações internas tomam páginas inteiras e sucessivas.



Figura 5: Distribuição do texto e das imagens

Podemos perceber que o cuidado gráfico, plástico e material contribuiu sobremaneira para potencializar os sentidos latentes no texto ficcional. Ao contrário da primeira versão, aqui os paratextos valorizaram a obra e a inseriram em um circuito de produção-difusão-consumo que se diferencia no campo literário juvenil pela qualidade estética – avalizada pela crítica especializada. O respeito pela inteligência do leitor e a coerência com o projeto ficcional de escrita é algo digno de nota, já que o projeto gráfico pretendeu manter, por meios dos recursos não verbais, os vazios constitutivos do texto literário. O *design* de *A maldição do olhar* não só deixa mais espaço para a livre interpretação do leitor como, confiando nas capacidades cognitivas do jovem, se furta de dar respostas prontas e guiá-lo em direção a

efeitos e sentidos preestabelecidos. O projeto gráfico deixa claro que depende da atividade hermenêutica do leitor e não teme os pontos de indeterminação do texto.

As imagens no interior do livro deixaram de ser referenciais e redundantes, como na primeira versão, cujas ilustrações fixaram-se em uma leitura mais literal, de primeiro nível, que não levou em conta as camadas semânticas do texto, para tornarem-se metonímicas, já que todo o trabalho se pautou em arranjos diferenciados feitos a partir de apenas duas imagens: garrafas (que descobrimos com a leitura serem de água benta) e grades.



Figura 6: Exemplos de ilustração

Aliás, podemos interpretar as garrafas invertidas da capa justamente como uma alusão à inversão de perspectiva do mundo em que o protagonista vive, um mundo “de cabeça para baixo”, fora do lugar, em que as referências culturais, religiosas e familiares estão baralhadas, confusas. Os vampiros é que são perseguidos e temem os mortais; a madrasta do protagonista, que supostamente deveria desempenhar o papel materno, mantém uma relação sexualmente ambígua com o enteado; o pai, que deveria ocupar a posição da ordem instituída a ser contestada pelo adolescente em busca de autoafirmação, é um fracassado enquanto profissional e enquanto vampiro, não impõe respeito algum e tem sua posição de autoridade totalmente esvaziada; os desejos do jovem também parecem não se enquadrar na heteronormatividade e sua viagem para dentro do espelho de seu quarto parece uma tentativa de “desinverter” seu mundo e achar nele seu lugar.

Os ilustradores/*designers* podem ser vistos neste caso como coautores da narrativa, pois reproduzem o não dito do texto verbal por meio de recursos não verbais. Curiosamente,

não foi o espelho, nem o vampiro – elementos mais óbvios – os escolhidos para figurar no projeto gráfico. A opção por se concentrar em aspectos aparentemente banais e detalhes menos óbvios do texto (as garrafas e as grades) certamente não é aleatória e provoca o leitor a pousar seu olhar em algo que poderia passar despercebido. É possível, inclusive, encontrarmos no próprio texto a possível inspiração para a escolha das ilustrações: “Nesta noite, o quarto estava enluarado. E a luz de fora projetava desenhos variados na parede como um jogo de quebra-cabeça ou estilhaços de luar. Isso porque s reflexos atravessavam a janela sempre protegida por uma grade de arame repleta de armadilhas”. (MO, p. 13).

A ênfase dada pela ilustração ao texto ateu-se à atmosfera subjetiva da narrativa e não procurou reproduzir figurativamente o que acontece no enredo. Tanto o roxo quanto as grades que ocupam páginas inteiras podem ser uma tentativa de expressar a sensação de isolamento do personagem não só no espaço de seu quarto, mas também no espaço psíquico, por assim dizer. Seu enclausuramento social e sua dificuldade em assumir e expor sua personalidade estavam presentes no texto verbal e o ilustrador se mostrou um leitor perspicaz e sensível ao transmutar isso em linguagem não verbal. Esta, como outras leituras, são estimuladas e autorizadas pelo conjunto texto/paratexto, ampliando as possibilidades comunicativas entre criação e recepção. A visão de leitura apresentada é condizente com o projeto ficcional de escrita, que entende a literatura como o espaço ficcional privilegiado para a projeção do imaginário do leitor no texto e para sua participação ativa na construção de sentidos.

Esta participação é tematizada ficcionalmente na narrativa, já que o próprio leitor, transformado em elemento do enredo, é o assassino misterioso que vigia o personagem, o que só é revelado no final da narrativa – embora as pistas sejam dadas ao longo do texto. As primeiras sugestões são mais vagas e levam o leitor a crer que o assassino é um personagem do mesmo nível ficcional que os demais:

Agora na sala, mais uma vez Alê teve quase a certeza de estar sendo visto por dois olhos cruéis que penetravam a sua intimidade com um certo ar de descaso. Num momento pareciam estrábicos, logo ficavam normais. Não sabia bem se era dentro ou fora do apartamento, mas podia jurar que havia mais alguém ali. Chegou a sentir na nuca o calor da respiração de uma cara enorme vigiando os seus movimentos a um palmo de distância. O que era muito estranho porque estava sozinho em casa. Fechou a janela e as duas portas da sala com vergonha de sentir tanto medo sem nenhum motivo. (...) De nada adiantou tapar as frestas. Nem mesmo percorrer todos os cantos, tatear alguma coisa estranha debaixo dos móveis, cerrar a velha cortina de veludo espesso e desbotado pelas violências do sol. (MO, p. 24-25)

Aos poucos, pistas mais explícitas começam a aparecer: “Algumas vezes chegava a sentir a presença de dois olhos enormes focados nela também. Dois olhos decifrando letra por

letra a sua terrível situação com a mesma frieza do obstinado perseguidor de Alê.” (MO, p. 41). Em várias outras passagens, se estreita a relação entre o assassino à espreita e o leitor: “Enquanto sobrevoava a sala tocando de leve os móveis e o chão, lamentou aquele pavor da própria sombra. Isso antes de sentir uma descarga gelada na espinha com **a visão de um dedo gigantesco virando outra página.** (MO, p. 29 – grifos nossos)”; “Quando a porta se abriu, **tive a impressão de enfrentar um globo ocular enorme** e cheguei a ouvir uma gargalhada”. (MO, p. 61 – grifos nossos)

O texto vai se adensando ao ficcionalizar o leitor, inserindo-o como peça da estrutura narrativa, e consequentemente, borrando as fronteiras entre o real empírico e a realidade construída ficcionalmente: “Também não conseguiu ter certeza se era homem ou mulher. Isso porque ficou impressionado com o estrabismo dos olhos de cores tão diferentes que **pareciam dois focos atrapalhados entre a fantasia e o real.**” (MO, p. 118 – grifo nossos) Ao dar a entender que é o olhar do leitor o responsável por diversas das mortes anunciadas no enredo, o autor tematiza ficcionalmente a premissa de que os personagens literários são seres feitos de palavras, e só “vivem” enquanto têm suas histórias lidas, ou seja, sem a atualização de sentidos por parte do leitor (ISER, 1996), inexistente o texto. Transformando o leitor em personagem, radicaliza-se o preceito iseriano de que “a concepção do leitor implícito designa então uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor”. (ISER, 1996, p. 73)

Por isso, cada livro fechado e cada leitura interrompida implica a morte de algum personagem:

Já estou bem familiarizado com os movimentos das mãos. Tem horas que são monótonos; de repente, parecem rápidos demais. Engraçado que por duas vezes ouvi um bocejo e um estilete perfurando uma página de papel talvez acetinado. **Soube depois que na mesma hora dois vampiros morreram.** (MO, p. 61 – grifos nossos)

Existia muito próximo deles, invisível e ao mesmo tempo tão presente, alguém que espreitava friamente as atitudes mais íntimas dos dois. **Ouviram de repente o farfalhar estrondoso de uma página virando como o rasgo de uma folha gigantesca que é arrancada brutalmente de um livro. Logo em seguida levaram um susto com o baque de um corpo tombando no chão.** (MO, p. 80 – grifos nossos)

É que a cada curva ou virada repentina **os dois viam como um relâmpago a piscada de um olho sádico e curioso que parecia mudar constantemente de cor.** Alê e Alice só ouviram uma pancada, depois um tombo e por fim o corpo da senhorita Lot sendo arrastado pelo chão. (MO, p. 113 – grifos nossos)

Não contou a ninguém aquela impressão estranha se estar sempre sendo vigiado. Agora o olho perseguia o jovem vampiro na escola, nos banheiros públicos, até mesmo no meio das multidões. **Às vezes chegava a ouvir um bocejo e isso acontecia quando a sua vida parecia estar sendo empurrada por alguém...** (MO, p. 30)

O olhar do leitor, vasculhando as páginas e a vida dos seres ficcionais, interfere no andamento do enredo, ou seja: é o ato da leitura que atualiza o texto disposto nas páginas dos livros de literatura. Sem a atitude ativa do leitor, construindo de forma permanente os sentidos sugeridos pelas marcas textuais e pelos vazios intencionais, inexistente o texto literário. Jorge Miguem Marinho tematiza ficcionalmente, mais uma vez, o ato da leitura. Mas, desta vez, concentra-se em certa tirania do leitor, que não parece se envolver muito com o universo fabulado. As passagens citadas revelam reações dos leitores diante do texto que não parecem ser das mais acolhedoras: uma gargalhada em um momento tenso, movimentos monótonos ou rápidos demais no passar das páginas, bocejos, páginas rasgadas... O assassinato em massa dos vampiros seria, pois, consequência do abandono do livro pelo leitor:

Ele [Alê] permaneceu por alguns momentos acompanhando a velocidade lenta do carro quando viu alguém fechar bruscamente um livro num dos vagões. **Foi um gesto tão frio e agressivo que saltaram de dentro da capa algumas páginas como estilhaços de espelho rolando pelo chão.** Na mesma hora, um corpo despencou pela escada rolante que ficava à direita de Alê e instantaneamente também, virou pó. (MO, p. 118 – grifos nossos)

Os sentidos a serem atribuídos a este abandono não estão dados no texto: refere-se à liberdade do leitor? Mas então por que só reações negativas são enfatizadas? Duas hipóteses nos parecem defensáveis: o leitor abandona o livro porque não o compreende, dado que se afasta do que está acostumado a ler; ou o leitor abandona o livro porque, no universo ficcional retratado, que devolve para o leitor uma imagem crítica do seu próprio mundo real, a perseguição cabal é ao sobrenatural, ao mito, à ficção. Em última instância, o comportamento do leitor se alinha ao que a narrativa denuncia sobre a contemporaneidade: a cassação da capacidade de exercitar o imaginário e acolher o diferente.

A maldição do olhar é, assim como *Na teia do morcego*, um feliz exemplo de como a influência do mercado pode interferir de forma positiva no rendimento literário da obra, já que as alterações realizadas no texto e nos paratextos, visando ao relançamento do livro mais de uma década depois, resultaram em um projeto gráfico mais instigante, menos diretivo e que efetivamente dialoga com o projeto ficcional, também depurado, do autor. Enquanto objeto artístico atraente ou produto comercialmente interessante, a primeira edição perde muito. Certamente, a pouca penetração da obra no mercado à época pode ser explicada também por esses fatores. Da mesma forma, os inúmeros prêmios recebidos pela edição de 2008 atestam que a preocupação com as questões relativas ao *design* e à parte gráfica em geral foi importante para conferir maior visibilidade à obra.

Na verdade, não foi a preocupação gráfica em si mesma que possibilitou maior difusão do livro, mas o fato de essa preocupação ser uma marca distintiva da editora que o publicou pela segunda vez. Como vimos anteriormente, os paratextos editoriais também têm a função de motivar a diferenciação simbólica entre as publicações. As editoras ocupam posições específicas na distribuição dos recursos econômicos e simbólicos dentro do campo literário, e suas decisões/ intervenções quanto às publicações e a forma material que assumirão, assim como o nome de um autor, uma resenha em um caderno especializado ou a posição na vitrine da livraria, tem o poder de inscrever uma obra em um circuito de maior visibilidade comercial e/ou estética. Um selo, um formato, uma cor, um tipo de papel, qualquer paratexto pode se tornar marca distintiva de consagração de uma obra. Portanto, a publicação de *A maldição do olhar* por uma editora nova, porém assumidamente preocupada com a qualidade literária dos textos e com a qualidade gráfica do objeto livro, que aos poucos foi se impondo no mercado e chamando a atenção dos especialistas responsáveis pela validação estética das obras – notadamente a universidade –, tornou possível que um texto de alta voltagem estética fosse ressignificado e se desse a conhecer. A reedição permitiu que o premiado autor (igualmente um ganho para a editora) afinasse seu projeto ficcional; permitiu também que o novo projeto gráfico se somasse ao ficcional, dialogando efetivamente com ele. Ao fim da intrincada cadeia de produção-circulação-consumo, ganhamos os leitores, jovens e adultos, a oportunidade de conhecer uma narrativa inovadora e instigante que, quem sabe, pode servir de espelho ao leitor ou revelar-lhe seus avessos.

5.1.2.2 Leituras dos adolescentes

a) Leitor 4⁶⁸ (sexto ano)

Nunca li um livro sobre vampiros antes, pois hoje em dia a imagem dos seres que já inspiravam filmes e livros de terror, hoje inspiram livros e filmes melosos. Nada contra o romance, que se bem manipulado pode inspirar a mais bela poesia.

“A maldição do olhar” é um livro em que o autor soube manipular o romance junto à um curioso toque de terror, atraindo qualquer adolescente apaixonado pela leitura, fazendo-o querer mais páginas.

Gostaria de elogiar também a série de livros de vários autores “leituras descoladas” onde li também o livro “meu pai não mora mais aqui” de Caio Riter.

⁶⁸ Perfil do leitor: oriundo de escola privada. Foi nosso aluno no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 11 ocorrências de obras do polo do entretenimento, sendo 4 *crossovers* estrangeiros, 4 de literatura juvenil *stricto sensu* estrangeira (do mesmo autor), 1 homologada pela escola, 1 religioso e 1 juvenil *stricto sensu*. Há 3 ocorrências de narrativa juvenil clássica e 2 de LIJ nacional homologada, emprestados pela professora. Participava ativamente da ciranda, postando livros novos, pegando livros emprestados e voltando à rede para comentá-los. Pegou emprestado com a professora, fora da ciranda, *O grande Gatsby* e um livro de contos de F. Scott Fitzgerald.

O autor Jorge Miguel Marinho criou um personagem que tem muito em comum com o leitor adolescente, Alê que mesmo vampiro, também entra em puberdade, criando um vínculo com o público-alvo.

Os vampiros se mostram frágeis e muito parecidos com os “aparentemente” nada perigosos seres humanos, para mim esse foi um dos pontos altos.

O suspense ao estilo Alfred Hitchcock, me deixou nervoso, muitas vezes, o uso da personagem Alice na história concedeu um toque curioso ao livro.

Agora me interessei pelo vasto mundo dos vampiros, ao ver como tem traços mitológicos, já que adoro a mitologia principalmente greco-romana e, os vampiros foram inspirados no monstro grego empousai, servos de Hécate deusa da magia, o autor Jorge M. Marinho fez um livro ótimo sobre a lenda dos vampiros.

b) Leitora 5⁶⁹ (nono ano)

O livro trata da passagem da infância para adolescência abordando desde as dúvidas de “quem sou eu” até a questão sexual.

Alê, personagem principal, tem 17 anos e é membro de uma família de vampiros em uma época em que ser vampiro é mais do que perigoso, é motivo para separação e perseguição social.

Alê vive com muitas dúvidas sobre o seu próprio 'ser eu' e durante toda a sua apresentação, ele aparenta ter dúvidas de 'quem morder' o que para mim significou uma dúvida sobre a sua própria opção sexual.

Paralelo a isso, ocorre uma intertextualidade interessante, que une personagens que estão passando pela mesma fase: descobrindo o seu 'eu'. Alice do país das Maravilhas entra na história por estar dentro do espelho do armário de Alê, donde consegue ler perfeitamente as inquietações escritas pelo jovem.

É interessante notar que por Alê ser um vampiro, ele é incapaz de ver sua imagem projetada em um espelho, por isso ele não se conhece. Entretanto ele consegue ver Alice que descreverá Alê para ele próprio e com o passar do tempo, quanto mais ele se conhece e começa a se ver, mais fraca Alice fica, indicando que a menina pode ser a sua própria alma.

Em seguida, ao tentar ajudar Alice a sobreviver, Alê acaba entrando no espelho e sinceramente não gostei muito desta parte. Mas é nela que fica evidente a passagem da infância para a adolescência destes dois personagens: mudanças físicas e psicológicas ocorrem e até mesmo o ato sexual onde mais uma vez eles têm a experiência de conhecer seus corpos e do companheiro.

Muitas coisas ocorrem dentro e fora do espelho até que os dois saem. Alice vai embora a procura de um 'novo mundo' e Alê não consegue descobrir quem era o assassino dos vampiros.

Ao terminar o livro, questões que fui levantando ao decorrer da leitura não foram respondidas (ou pelo menos eu não as encontrei):

- Por que as ilustrações de garrafas e estruturas parecidas com àquelas postas em varandas aparecem no meio das páginas e cada vez mais frequente?
- Se Alice pode ser compreendida como a alma do personagem principal, por que ela vai embora no final ?

À respeito do título, talvez este possa ser explicado pelo fato de que tudo começou com o olhar atento de Alê ao espelho, permitindo-lhe ver Alice e isto mostra que o olhar

⁶⁹ Esta leitora não teve participação registrada em atividades de troca espontânea de livros. Foi nossa aluna no sétimo ano em 2010. Estudou em escola pública anteriormente.

atencioso pode gerar incontáveis mudanças, muitas das quais podem trazer desordem e por isso, 'maldição'.

c) Leitora 6⁷⁰ (sétimo ano)

O livro A Maldição do Olhar é curiosamente incomum e sem dúvida reflexivo.

Ele me surpreendeu em vários pontos, porém, o que se destacou mesmo, foi a forma que o autor Jorge Miguel encaixa as personagens no enredo.

Me assustei ao ver a Alice dos País das Maravilhas presa num espelho, no quarto de um vampiro. Todavia, com o decorrer da história, percebi o trocadilho do autor. Alice é com certeza uma das personagens mais sonhadoras da literatura e ela simplesmente cansa de viver presa na fantasia, pois parece que o verdadeiro fantástico está no mundo real. Essa proposta do autor me agradou muito, pois foge de tudo com o que eu havia me deparado até então.

O mundo em A Maldição do Olhar está pelo avesso. Até a capa do livro reflete isso.

Os vampiros se tornaram vítimas dos violentos e amedrontadores mortais.

Achei o livro muito atraente e reflexivo. Há tanta coisa que pode passar despercebida, mas se lermos atentamente podemos observar fatos mais que presentes em nossas vidas. Como por exemplo, o medo do envelhecimento, a preocupação com a aparência e o fato de criarmos nossas identidades através do que o espelho reflete, do que as outras pessoas enxergam além de nossos atos.

Outra ideia muito legal do livro, é falar sobre as questões de amadurecimento, por qual os adolescentes passam. Alê consegue ilustrar claramente isso. Podemos nos colocar no lugar do vampiro perfeitamente. A indecisão sobre ser mortal ou imortal, morder ou não morder. “Dilemas” que adolescentes passam todos os dias, são descritos pelo vampiro que desabafa em seu diário.

Sendo assim, eu gostei muito do livro, embora o mesmo seja um pouco desconectado, porém, acho que precisamos enxergar além dos best-sellers e das leituras mastigadas.

Com A Maldição do Olhar, conseguimos obter novas ideias e várias novas formas de enxergar a realidade fantástica que nos cerca.

5.1.2.3 Comentários

Se compararmos a recepção de *Na teia do morcego* com a de *A maldição de olhar*, percebemos que no caso da segunda narrativa a questão da identificação está muito mais presente, ainda que os leitores se detenham mais em apontar o potencial de identificação da do que propriamente assumirem que eles próprios se projetaram no protagonista.

O primeiro leitor, por exemplo, diz que a narrativa atrai “qualquer adolescente apaixonado pela leitura”. É interessante observar que, de alguma forma, ele percebeu que a obra seleciona seus leitores, quer dizer, provavelmente um leitor não habitual não a fruirá.

⁷⁰ Perfil da leitora: oriunda de escola pública. Foi nossa aluna no sexto ano em 2012, quando participou da ciranda de livros e registrou suas leituras na rede social Skoob. Na sua “estante virtual” constam 13 obras do polo do entretenimento, sendo 6 ocorrências de narrativas homologadas pela escola e 8 crossovers estrangeiros (4 da mesma série). Há 2 ocorrências de livros obrigatórios pedidos pela instituição e 2 de narrativas juvenis clássicas. Participava ativamente da ciranda, postando livros e comentando.

Esse leitor também percebe que a construção do personagem é o recurso gerador da identificação, mostrando que percebeu a estrutura de apelo da narrativa: *“O autor Jorge Miguel Marinho criou um personagem que tem muito em comum com o leitor adolescente, Alê que mesmo vampiro, também entra em puberdade, criando um vínculo com o público-alvo”*. (grifo nosso). A postura do leitor é distanciada – ele não se inclui no público-alvo –, mas sugere, depois, timidamente, uma projeção: *“Os vampiros se mostram frágeis e muito parecidos com os “aparentemente” nada perigosos seres humanos, para mim esse foi um dos pontos altos.”* Podemos notar, também, que ele aponta e elogia uma quebra de expectativa.

A segunda leitora é a que mais se aproxima da nossa hipótese de interpretação. Chama a atenção o olhar acurado para a forma, que faz com que ela perceba toda a isotopia geradora da leitura simbólica. O resumo que ela faz nos primeiros parágrafos dá conta disso. É a única, inclusive, que faz menção direta à temática da sexualidade. Mais uma vez, a questão do pudor pode até ser a razão da ausência nas outras duas resenhas, mas o fato é que cada leitor parece ater-se a aspectos diferentes da obra, de acordo com o que lhe chama mais atenção. Esta é a única leitora também que percebe a questão da construção de identidade de gênero, aproximando-se da nossa leitura: *“Alê vive com muitas dúvidas sobre o seu próprio 'ser eu' e durante toda a sua apresentação, ele aparenta ter dúvidas de 'quem morder' o que para mim significou uma dúvida sobre a sua própria opção sexual.”*

Ela busca elementos no texto para ir construindo sua interpretação: *“É interessante notar que por Alê ser um vampiro, ele é incapaz de ver sua imagem projetada em um espelho, por isso ele não se conhece. Entretanto ele consegue ver Alice que descreverá Alê para ele próprio e com o passar do tempo, quanto mais ele se conhece e começa a se ver, mais fraca Alice fica, indicando que a menina pode ser a sua própria alma”*. O movimento de interação que ela constrói com o texto é nítido, e fica ainda mais claro nas perguntas que o texto lhe deixou e ela não conseguiu responder. Suas indagações são reflexos do seu olhar vigilante à forma, bem como deixam transparecer o mecanismo de processamento textual: levantamento e checagem de hipóteses. A leitura que ela faz do título, por exemplo, é uma possibilidade não prevista pela leitura especializada, mas absolutamente plausível e condizente com o sentido geral da narrativa. Uma das questões levantadas por ela refere-se ao projeto gráfico, que reputamos ser um elemento instigador da obra. A terceira leitora também faz menção a este aspecto, numa tentativa clara de atribuir-lhe sentido, confirmando nossa hipótese: *“O mundo em A Maldição do Olhar está pelo avesso. Até a capa do livro reflete isso.”* O primeiro leitor, embora não mencione o projeto gráfico diretamente, percebe uma identidade editorial e estética na coleção da qual a obra faz parte – *“Gostaria de elogiar também a série de livros de*

vários autores “leituras descoladas” onde li também o livro “meu pai não mora mais aqui” de Caio Riter” – o que não deixa de ser um índice do processo de construção de referências.

A segunda leitora percebe a função simbólica do espelho e a explícita, mas afirma que não ter gostado dessa parte do enredo. É justamente o momento em que a narrativa envereda pelo *nonsense*, que, como previmos, poderia ser um complicador da leitura no nível da compreensão ou da fruição. A terceira leitora também faz menção a um aspecto da narrativa a que ela chama “desconectado”. É possível que ela esteja se referindo à mesma passagem do espelho, já que, semanticamente, a relação com o *nonsense* é estabelecida. Ela também pode estar se referindo aos assassinatos, pois o desfecho da obra não é literal e, de fato, uma leitura presa ao enredo, diferentemente do que acontece na primeira narrativa, apresentará problemas de coerência interna. A segunda leitora, por exemplo, entende que o assassino dos vampiros não foi descoberto, diferentemente da nossa leitura. Nenhum dos três, aliás, parece ter percebido a ficcionalização do leitor.

A terceira leitora, apesar de afirmar ter achado a narrativa “desconectada”, avalia o texto positivamente, concluindo que “precisamos enxergar além dos best-sellers e das leituras mastigadas.” Ou seja: ela percebe a polarização da cultura. O mesmo acontece com o primeiro leitor: “Nunca li um livro sobre vampiros antes, pois hoje em dia a imagem dos seres que já inspiravam filmes e livros de terror, hoje inspiram livros e filmes melosos. Nada contra o romance, que se bem manipulado o pode inspirar a mais bela poesia.” Chama atenção também na fala desse leitor a ideia da valorização do trabalho formal, presente também em outro momento: ““A maldição do olhar” é um livro em que o autor soube manipular o romance junto a um curioso toque de terror, (...) fazendo [o adolescente] querer mais páginas.” Este foi o único leitor a identificar o efeito de terror na narrativa (embora o chame “curioso”, o que pode ser um indício de que tenha percebido uma quebra de expectativa em relação ao gênero), e também o único a fazer menção ao critério do enredamento, enquanto que as outras duas leituras se ativeram mais à leitura simbólica. A identificação do efeito de terror pelo leitor nega em parte a nossa hipótese de que o gênero “terror” era uma pista falsa.

A terceira leitora também destaca positivamente a questão da forma: “o que se destacou mesmo, foi a forma que o autor Jorge Miguel encaixa as personagens no enredo.” Nessas avaliações que comparam o livro de Jorge Miguel Marinho ao polo da indústria cultural não podemos descartar, claro, que o “efeito de legitimação” esteja em funcionamento. Entretanto, os leitores dão mostras, nas resenhas, de sua perspectiva crítica é genuína. Seu olhar vigilante em relação à construção textual, embora seja consequência do trabalho de

leitura verticalizada levado a cabo na escola, não parece algo buscado para “agradar” a professora que lerá o texto, mas uma postura natural, decorrente da inscrição dos leitores em uma comunidade interpretativa.

Percebemos, assim, na terceira leitora, o efeito desestabilizador da leitura da narrativa a partir das escolhas lexicais que faz: *“curiosamente incomum”, “surpreendeu”, “assustei”, “foge de tudo com que eu havia me deparado até então”*. Ela é a leitora que, mais explicitamente, demonstra ter sido afetada pela estrutura de negação do texto, descrevendo, com suas palavras, o mesmo mecanismo descrito por nós no capítulo 3: *“Achei o livro muito atraente e reflexivo. Há tanta coisa que pode passar despercebida, mas se lermos atentamente podemos observar fatos mais que presentes em nossas vidas. Como por exemplo, o medo do envelhecimento, a preocupação com a aparência e o fato de criarmos nossas identidades através do que o espelho reflete, do que as outras pessoas enxergam além de nossos atos.”* Ela percebe que há uma leitura simbólica subjacente, e ainda aponta para uma mudança de perspectiva em relação à realidade que só é possível por conta dos rearranjo interno do texto, que acaba jogando luz sobre aspectos normalmente escamoteados do real. Atentemos para a repetição, na resenha, da ideia de reflexão.

Ela ainda sugere uma sutil projeção identitária na narrativa, ao referir-se ao papel do olhar do outro na construção da personalidade, mas, assim como os outros dois leitores, prefere se distanciar da identificação, falando de forma genérica: *“Outra ideia muito legal do livro, é falar sobre as questões de amadurecimento, por qual os adolescentes passam. Alê consegue ilustrar claramente isso. Podemos nos colocar no lugar do vampiro perfeitamente. A indecisão sobre ser mortal ou imortal, morder ou não morder. “Dilemas” que adolescentes passam todos os dias, são descritos pelo vampiro que desabafa em seu diário.”*

Diferentemente do aconteceu na recepção da outra narrativa, aqui a intertextualidade foi percebida e comentada, inclusive fazendo-se uso da metalinguagem. Isso se deve certamente a maior circulação da personagem Alice na esfera da cultura do entretenimento, especialmente enquanto produto voltado aos jovens – diferentemente de Dom Quixote.

A segunda leitora estabelece uma relação de sentido próxima a que nós mesmos estabelecemos: *“Paralelo a isso, ocorre uma intertextualidade interessante, que une personagens que estão passando pela mesma fase: descobrindo o seu 'eu'. Alice do país das Maravilhas entra na história por estar dentro do espelho do armário de Alê, donde consegue ler perfeitamente as inquietações escritas pelo jovem.”*

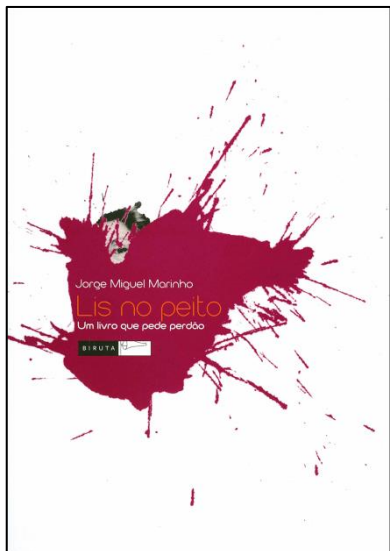
A terceira leitora vai em outra direção, igualmente plausível, e caudatária de uma leitura muito particular da obra de Lewis Carroll: *“Me assustei ao ver a Alice dos País das*

Maravilhas presa num espelho, no quarto de um vampiro. Todavia, com o decorrer da história, percebi o trocadilho do autor. Alice é com certeza uma das personagens mais sonhadoras da literatura e ela simplesmente cansa de viver presa na fantasia, pois parece que o verdadeiro fantástico está no mundo real.”

O primeiro leitor também identifica a referência ao clássico, mas sem aprofundá-la: *“O suspense ao estilo Alfred Hitchcock, me deixou nervoso, muitas vezes, o uso da personagem Alice na história concedeu um toque curioso ao livro.”* O que chama a atenção em seu comentário é, em primeiro lugar, o reforço de um efeito emotivo que julgávamos enfraquecido propositalmente na narrativa (o suspense); em segundo lugar, a menção que ele faz a algo muito mais próximo do Annie Rouxel (2013b) chamou, apropriando-se de Bellemin-Noël, de interleitura, ou seja, os textos (que estamos entendendo aqui em sentido *lato*) acessados pela memória e que constituem um percurso de leitura. Segundo a autora, as ligações que o leitor estabelece consciente ou inconscientemente durante a leitura podem estar relacionadas a outros textos lidos anteriormente e essa atividade de associação depende mais da interleitura do que da intertextualidade, já que esta pressupõe uma relação mais presa à superfície textual, enquanto aquela está mais ligada à memória afetiva e a uma compreensão mais global, relacionada à apropriação singular dos textos. Isso fica claro também neste comentário do primeiro leitor: *“Agora me interessei pelo vasto mundo dos vampiros, ao ver como tem traços mitológicos, já que adoro a mitologia principalmente greco-romana e, os vampiros foram inspirados no monstro grego empousai, servos de Hécate deusa da magia, o autor Jorge M. Marinho fez um livro ótimo sobre a lenda dos vampiros”*. Considerando que não há referências mitológicas na narrativa, a não ser a própria figura do vampiro, percebemos como, neste e nos outros exemplos, a subjetividade interfere nos ecos do texto no leitor individual.

5.1.3 Lis no peito: um livro que pede perdão (2005) ⁷¹

5.1.3.1 Primeira leitura



Em *Lis no peito: um livro que pede perdão* (2008), a formação do leitor literário também é tema e forma. Esse aspecto fica ainda mais evidente se conhecemos *A convite das palavras: motivações para ler, escrever e criar*, publicada pelo autor em 2009, que, em tom ensaístico, apresenta as mesmas proposições sobre a leitura literária que encontraremos ficcionalizadas em *Lis no peito*. Embora ficcionalizada, a tematização da leitura agora comparece de modo ostensivo e a partir da apropriação tão original quanto desconcertante da escrita de outrem. A novidade é que o intertexto é brasileiro e Jorge Miguel Marinho confessa escrever com as palavras de Clarice Lispector:

Mas não parece que sou eu que estou escrevendo esta história, nem Marco César parece ser o protagonista de coisa nenhuma. Nós dois estamos escrevendo um pouco com as palavras dela, essa escritora que foi ferida por um rapaz revoltado no centro do que ela amava tanto: um livro. (...) Vou procurar extrair das palavras que ela nos deixou em tantos livros um perdão nascido de uma maldade amorosa, se é que isso existe. (LP, p. 15-16)

Nosso despudor em usar o nome do autor vem do fato de que o narrador desta história é a projeção ficcional do autor empírico, como ele mesmo deixa claro em vários momentos. Marco César, o adolescente, e o personagem escritor, adulto, se conhecem não por acaso em um encontro promovido pela escola. Dizemos “não por acaso” porque o enredo vai se desenrolar prioritariamente em espaços onde a leitura e a escrita têm lugar cativo (sala de aula, biblioteca, casa do escritor). Mesmo quando o espaço seja outro, toda a ação se desenvolve em torno de livros e leituras. A narrativa conta a descoberta do primeiro amor por um jovem de dezessete anos ao conhecer uma colega de escola chamada Clarice. A menina apresentará a ele a possibilidade dupla de amar seu corpo e o corpo-texto de Clarice Lispector, as duas faces de uma mesma promessa de gozo: “A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu kama-sutra.” (BARTHES, 2004, p. 11)

⁷¹ Prêmio Jabuti 2006 - Juvenil | Prêmio Jabuti 2006 - Projeto Gráfico | Altamente Recomendável FNLIJ 2006, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil | White Ravens 2006, International Youth Library, Munique – Alemanha | O Melhor para a Criança FNLIJ 2006 (Juvenil), Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil | PNBE 2009, Programa Nacional Biblioteca da Escola.
Capa e projeto gráfico: Casa Rex

Quando o autor-narrador afirma que vai escrever com as palavras de Clarice, isso não é força de expressão. A leitura atenta da narrativa nos mostra que o trabalho empreendido com os textos clariceanos é tão intrincado que muitas vezes não é possível saber onde começa e onde termina o texto novo. As apropriações se dão em vários níveis: pela citação de títulos (que nunca é uma mera citação, pois faz irromper na narrativa uma série de relações de sentido), pela citação de trechos de obras de Clarice, ora entre aspas, ora parafraseada – quase nunca com a explicitação da fonte e nem sempre com a indicação de que se trata de um trecho dela. As citações ao longo deste capítulo exemplificarão esses recursos. Para o leitor adulto, especialmente se for um crítico obsessivo e apaixonado, a narrativa de Jorge Miguel Marinho é uma fonte inesgotável de descobertas. Para o jovem leitor, que certamente não identificará todas as referências imiscuídas no texto, fica registrado ao menos um modo de narrar, um modo de se aproximar do real que difere de suas expectativas e podem levá-lo – embora não necessariamente – às obras da autora.

Vale destacar que Clarice não é uma total desconhecida dos adolescentes. As redes sociais foram responsáveis por um curioso fenômeno de disseminação de frases atribuídas a ela e que geram uma empatia imediata. Nem sempre, claro, a atribuição é verdadeira. Mas talvez seja interessante registrar o potencial de identificação com o jovem que suas obras possuem. O próprio autor, aliás, relata seu caso de amor com Clarice Lispector na adolescência:

Foi isso: comecei com a pornografia, no meu caso salutar e necessária para a satisfação de algumas curiosidades sexuais da adolescência. Bem depois, só com dezoito anos, fui lendo Saint Exupéry, Machado de Assis e Clarice Lispector que é a minha companheira de leitura de sempre e, falando subjetivamente, a escritora que eu pedi a um peixe alado, sem a menor noção de palavras ou anzóis. Vieram então Graciliano Ramos, Cortázar, García Márquez, Murilo Rubião e tantos outros. Hoje eu acredito mesmo que essa ausência de leitura até a adolescência e depois, um excesso de livros, personagens e pessoas fizeram de mim um escritor. Um toque inicial do acaso seguido de um caso definitivo de amor. (MARINHO, 2009, p. 26)

Curiosamente, a imagem do anzol que o autor utiliza na passagem acima está presente na abertura de *Lis no peito*:

— — — — — estou procurando, procurando. Procuro como Clarice procurava quando precisava urgentemente escrever e atirava palavras na vida como quem atira iscas no anzol para agarrar o que ainda não se entende. Isso já deve ter acontecido com você e acontece agora comigo porque não sei como começar essa história. A gente vai rabiscando a página, jogando nomes ao acaso, iscando e ciscando a vida para pegar o que está dentro das palavras: as emoções. (LP, p.12)

E é também uma imagem empregada pela própria Clarice em *Água viva*:

Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma

coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, poder-se-ia com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não-palavra, ao morder a isca, incorporou-a. O que salva então é escrever distraidamente. (LISPECTOR, 1994, p. 25)

Podemos supor, portanto, que a tematização ficcional da formação de um leitor literário empreendida por Jorge Miguel Marinho em *Lis no peito* é uma forma de acessar o adolescente ainda presente nele ou, como quer Lartet-Geffard (2005), de se autorizar o reviver desse momento de existência. Por isso a afirmação de que os narrador e personagem escrevem com as palavras dela: talvez Marco César seja outra projeção do escritor no texto e seu processo de formação leitora esteja aí espelhado. Por isso também o personagem adulto não pousa um olhar autoritário e definitivo sobre as experiências de Marco César. Antes, é um olhar de compreensão, quase de compaixão, que se reflete nas hesitações do narrador:

Marco César era tihoso e, mesmo caminhando o tempo todo para alguma coisa que só podia ser gente, teimava em passar direto trilhando sempre por uma outra direção. Talvez por isso tenha se perdido por tanto tempo dobrando esquinas aparentemente conhecidas sem se dar conta de um detalhe qualquer que, de vez em quando, guarda grandes revelações. **Ou talvez não, isso também não dá pra saber.**

Mas é bem possível que, se alguém perguntasse a ele o que ele procurava andando sem norte, ele **possivelmente** dissesse para ele mesmo, e do jeito que ele pudesse, qualquer coisa que Clarice escreveu e dá nome a este capítulo que não tem mais nada a dizer: “O que desejo não tem nome”.

Quanto a mim, eu vou continuar escrevendo a história de Marco César, o meu amigo, **tentando me encontrar com o que ainda não sei.** (LP, p. 43 – grifos nossos.)

A atitude vacilante do narrador, que não sabe como começar a história, se, por um lado, pode ser vista como uma forma de amenizar o autoritarismo do ponto de vista onisciente do personagem adulto, por outro, aproxima os dois pontos de vista, o do adulto e o do adolescente, pelo menos no modo como se acercam do real e da palavra: de maneira resabiada, nada definitiva, hesitante, precária.

Os excertos até agora contemplados são bem representativos da maneira inusitada do narrador contar os fatos. Na abertura da narrativa, além da presença de *Água viva*, o leitor de Clarice Lispector também reconhecerá nas palavras do narrador *A paixão segundo G.H.*, que igualmente se inicia com os travessões e com o tema da busca. Na última passagem transcrita, é *Perto do coração selvagem* que comparece, dessa vez como citação, mas sem fonte. Essa escrita entrelaçada, muito sedutora, ganha ainda mais complexidade quando percebemos que não é somente na citação propriamente dita, ou seja, na utilização das palavras ditas e publicadas, que se encontra a produtividade do trabalho intertextual, como os exemplos de *Água viva* e *A paixão segundo G.H.*, “camuflados” no texto, demonstram. É possível ver a autora ressoar na narrativa também por meio de temas e imagens empregados, da construção

ficcional do jovem protagonista, do comportamento vacilante do narrador, da escolha pelo monólogo narrado como situação narrativa, da maneira de encadear os fatos narrativos.

Os títulos dos capítulos, todas citações da autora – sem referência de fonte –, também funcionam como epígrafes que pontuam a narrativa e resumem o conteúdo a ser lido. Podem ser vistos, pois, como uma das estratégias de compensação para orientar o jovem durante a leitura, já que a narrativa apresenta muitas digressões, a maioria de cunho reflexivo, que desviam a atenção das ações e afetam a linearidade. A relação entre o título e o conteúdo, entretanto, não é óbvia. Apenas a leitura pode recuperar o fio do sentido. Assim é que ficamos sabendo em “Este livro nada tira de ninguém”, o primeiro capítulo, o porquê da existência do livro *Lis no peito*: Marco César cometeu um crime – que o leitor só fica sabendo depois: ele matou o pássaro que vivia na amoreira do colégio – e pediu ao autor para escrever sua história, pensando assim que as palavras poderiam salvá-lo. Assim como Marco César foi transformado pela leitura de ficção, ele espera que os demais também sejam: seus colegas de escola e os próprios leitores que têm o livro nas mãos.

Desde o primeiro capítulo, então, já sabemos a posição do narrador: ele será um advogado de defesa do protagonista e almeja conseguir o perdão do leitor para o personagem. E faz um pedido: que o leitor leia distraidamente – assim como Clarice, em *Água viva*, pretendia se salvar escrevendo distraidamente –, “sem armas, num gesto de entrega antes de julgar, qualquer coisa como pisar um território pela primeira vez e ir descobrindo a textura da terra com a planta dos pés.” (LP, p. 13) É um convite para o leitor se entregar à textura clariceana.

Cada capítulo anuncia nas palavras de Clarice o que está por vir. Em “Liberdade é pouco, o que desejo ainda não tem nome” (*Perto do coração selvagem*), o narrador fala sobre as inquietações pessoais de Marco César; em “O que vai acontecer agora agora agora” (*Perto do coração selvagem*), narra-se o estado de expectativa do adolescente antes do encontro amoroso; em “É preciso ser maior que a culpa” (*A paixão segundo G.H.*), o foco é a tomada de consciência de Marco César acerca do crime que cometeu; em “Era uma vez um pássaro...meu deus!”, a frase da Clarice escritora é ressignificada quando colocada na boca de Clarice personagem diante do horror da morte; e assim por diante. É importante salientar que cada título ocupa, em fonte de tamanho bem grande, quatro páginas cor de laranja do livro, ou seja, há um evidente destaque visual para esses títulos-epígrafes que vão interrompendo – mas como uma espécie de pontuação – o fluxo narrativo. O destaque visual também aponta para a própria necessidade de sublinhar a presença de Clarice na narrativa, para que se evidencie e

não se perca de vista a relação intertextual. É como se o laranja iluminasse suas palavras, instigando a curiosidade de quem lê.

O projeto gráfico, aliás, também idealizado pela Casa Rex, como nos outros dois livros, é tão instigante quanto a própria narrativa. Não há ilustrações no interior do livro; o próprio texto clariceano, nas epígrafes, é que ilustra o que será narrado. A capa, porém, apresenta uma imagem enigmática. Por detrás de uma mancha roxo-avermelhada, como um borrão de tinta ou sangue que atinge uma superfície, em um fundo branco, está a foto de Clarice Lispector, de quem só podemos ver um olho e parte da testa e dos cabelos. Clarice atrás da mancha denuncia, como bem o narrador afirma, que ela é “a parte mais violentada de toda essa história” (LP, p. 16), uma outra vítima de Marco César. Além disso, ela precisa ser descoberta pelo leitor de duas formas: primeiro, porque suas palavras se escondem nas palavras de Jorge Miguel Marinho; segundo, porque ela precisa ser lida, desvendada e amada pelos leitores.



Figura 7: Introdução de capítulo

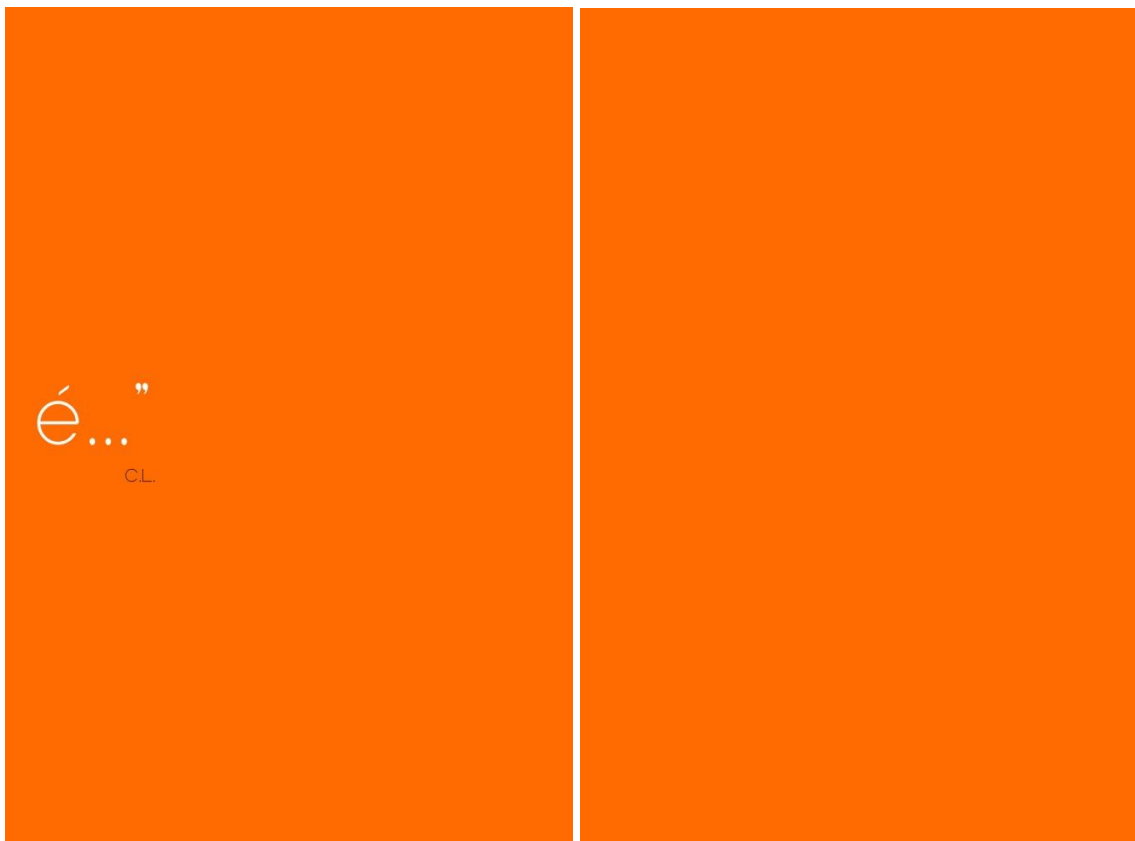


Figura 8: Introdução de capítulo

Sem o título, recuperar a referência visual à autora na capa seria praticamente impossível. A mancha roxo-avermelhada – cuja cor se repete em toda a quarta capa e nas orelhas – concentra inúmeros sentidos: remete ao crime de Marco de Marco César, ao acidente que ele sofre com um estilete, ao líquido das amoras da árvore debaixo da qual o adolescente encontra o amor comedido e a ira descontrolada, a tinta vermelha usada por Clarice personagem que mancha “a página para sempre igual ao fruto das amoreiras” (LP, p. 95). Quer dizer: a cor aponta para pontos nevrálgicos da trama, como o próprio narrador informa ao leitor:

Quanto a mim, escrevo agora esta parte da história com a letra horrorizada, a mão trêmula, tem gosto de sangue na minha boca, acredite. E esse horror não vem a penas da violência de Marco César, nem da asa amputada, nem do livro manchado de sangue ou do líquido das amoras que podem parecer tão iguais. É medo e horror de estar dentro da vida e continuar vivendo dentro dela mesmo com todo o espanto... (LP, p. 129)

No trecho acima, podemos flagrar o acoplamento entre narrador e personagem. A experiência do horror pertence a ambos, já que aquele, ao tentar captar a vivência deste, se coloca no lugar privilegiado do seu ponto de vista, para pensar e sentir como o adolescente (que foi?). O narrador usa sua voz – e as palavras de Clarice – para revelar o mundo interior

tumultuado do jovem. Esta é, aliás, a situação narrativa privilegiada pela obra da escritora brasileira, em que o narrador participa, junto com o personagem, dos acontecimentos narrados. Ele apresenta os processos mentais do personagem como se estivessem em curso contínuo, embora a referência em terceira pessoa gramatical seja mantida. É o personagem que pensa e sente, mas é o narrador quem traduz, como se vivesse dentro da mente selecionada, vendo, sentindo e reagindo como ela.

O acoplamento estrutural daquele que tem o poder da palavra, o intelecto (eu narrante), com aquele que experiencia os eventos que acontecem no espaço ficcional (eu narrado) é o que caracteriza a essa situação de mediação narrativa. No caso das narrativas clariceanas, os personagens não se sabem alvo da escrita de alguém; eles apenas vivem, enquanto o narrador tenta captar sua existência interior. Daí resultam seu modo descontínuo de narrar e a frágil trama que se apresenta: tudo o que acontece, acontece dentro dos personagens. A ordem causal exterior é quebrada e a sintaxe empregada é a sintaxe caótica do pensamento, do fluir da consciência, com suas repetições, fixações, associações livres.

O modo “espiralado” de narrar de Clarice Lispector, que leva à desestruturação do romance e à fragmentação da linguagem, são correlatos da desestruturação dos personagens. Só violentando a sintaxe e a forma tradicional da narrativa é possível se aproximar da complexidade do mundo ficcional de Clarice, cuja escritura incorpora o fracasso da linguagem diante de uma ficção que pretende expressar o que não tem nome. Em *Lis no peito*, a reflexão sobre a linguagem é menos radical, mas permanece presente, especialmente no esforço consciente do narrador de estabelecer paralelismos, símiles e metáforas que se acerquem da experiência interior de Marco César. Esse narrador também assume o fracasso (produtivo) da expressão e o esforço para dominar a palavra:

Às vezes, ou quase sempre, é um tormento fazer as palavras combinarem com as ideias, os pensamentos, as emoções que se chocam dentro de nós como blocos de gelo navegando em água turva, farpas imantadas e boiando tontas em mar estranho. Tudo é da mesma matéria, mas a palavra briga com a vida, você sabe. (LP, p. 12-13)

As diferenças que podemos apontar entre o projeto de dizer de *Lis no peito* e o projeto de dizer clariceano têm a ver com adequação ao leitor implícito jovem. Em primeiro lugar, a trama, embora não aventureira, e apesar de interrompida pelas digressões do narrador, é facilmente identificável, inclusive nos moldes tradicionais da situação inicial-complicação-clímax-desfecho. O enredo é menos rarefeito. A própria distribuição dos capítulos, como vimos, é uma forma de organizar o material narrativo e ajudar o leitor a se localizar na trama. Mas as ações exteriores estão a serviço das interiores, e como o próprio narrador afirma, sua

intenção é iscar e ciscar a vida “para pegar o que está dentro das palavras: as emoções”. (p.12)
Também a esse respeito, mais uma vez, surpreendemos a fala de Clarice Lispector nas palavras do narrador:

O que me importa são instantâneos fotográficos das sensações – pensadas, e não a posse imóvel dos que esperam que eu diga: olhe o passarinho! Pois não sou fotógrafo de rua. (LISPECTOR, 1978, p. 19-20)

Prefiro mostrar para você Marco César assim, acontecendo por instantâneos, a história se abrindo e se contando como um voo em espiral, nada em linha reta. (LP, p. 42)

Outra (aparente) diferença é que a quebra da ilusão narrativa é mais evidente em *Lis no peito*. Enquanto que nas narrativas de Clarice Lispector, via de regra, nos deixamos ficar absortos pela experiência interior dos personagens, esquecendo que há mediação narrativa, no texto de Jorge Miguel Marinho esse deixar-se entregue à vida psíquica de outrem não é totalmente possível porque o narrador, não por acaso a ficcionalização de um escritor, assume a responsabilidade pelo processo de escrita e, além disso, faz questão de se interpor entre o personagem e o leitor, como a lembrar, todo o tempo, que a ficção é um processo de comunicação. As interrupções desse narrador também podem ser vistas como recurso de compensação, pois sinaliza ao leitor que este está diante de uma perspectiva dual. A falta de sinalização da sobreposição das perspectivas imporia certo nível de complicação à compreensão. Observemos, a este respeito, o desnudamento do processo de escrita, a captação do interior de Marco César como um desafio expressivo – quebrando a ilusão referencial – e o diálogo com o leitor:

Ele era como uma galinha ensaiando um voo, uma galinha dando conta da vida aos sobressaltos – **foi essa a minha primeira impressão. É isso:** o susto era o que movia o tamanho dele, o susto era a sua forma de ser. Susto quase sem sim, apenas o eco de um grito desenhado igual a uma boca aberta e escancarada para o mundo sem nenhuma certeza de um motivo ou de alguém para viver.
Mas buscava, Marco César buscava, não sabia bem o quê mas buscava sim – **nisso você pode acreditar.** (LP, p. 26-27 – grifos nossos)

Essa diferença é, entretanto, aparente, porque Clarice Lispector tem uma obra em que tematiza ficcionalmente seu procedimento mais caro, colocando em cena um escritor às turras com a árdua tarefa de acessar a vida íntima de uma personagem. Estamos falando de *A hora da estrela*. Neste caso, como em *Lis no peito*, o monólogo narrado é um recurso de verossimilhança: nem Macabéa, “moça [que] não se conhece senão através de ir vivendo à toa” (LISPECTOR, 1998a, p. 15), nem Marco César, um adolescente imaturo, confuso, que descobre a vida aos poucos, sem entendê-la muito bem, possuem os recursos intelectuais

necessários para se expressarem. O narrador, portanto, empresta os seus próprios recursos para traduzir a experiência desses personagens parcos de palavras. Assim, o único fator que afasta o personagem de Jorge Miguel Marinho da personagem clariceana é que esta não sabe que está tendo sua vida narrada, enquanto que Marco César implora ao escritor para que dê forma narrativa à sua experiência, já que ele não se sente capaz de fazê-lo.

A construção ficcional de Marco César se assemelha em muitos aspectos à dos personagens de Lispector. O problema do dizer que o protagonista apresenta está estritamente atrelado ao problema do ser: o jovem não sabe quem é, nem qual é o seu lugar no mundo. O que o move, assim como aos personagens clariceanos, é uma obsessão pelo especular sobre si mesmo, numa tentativa de compreender o que está fora da esfera da compreensão, é a busca por algo que transcende a experiência do viver diário. São personagens em conflito, inquietos, insatisfeitos. Em contraste com Marco César, a diferença é que os protagonistas de Clarice são, em sua maior parte, adultos que enfrentam uma crise diante de seu mundo arrumado, ordenado, acabado e autossuficiente. Algo acontece que os faz refletir sobre suas existências banais, formatadas por consensos culturais e sociais que impedem a realização individual.

Nada mais próximo que a experiência adolescente de busca por referências identitárias, o que nos leva de volta ao potencial de identificação das obras de Clarice Lispector em relação ao jovem. Aliás, é digno de nota que vários romances da autora estejam centrados em algo como um processo de formação pessoal empreendido pelos protagonistas. *A paixão segundo G.H.*, por exemplo, é referida por Alfredo Bosi como um romance de educação existencial (apud SÁ, 1979). *A maçã no escuro*, assim como *A paixão segundo G.H.* e *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*, representa, segundo Olga de Sá (1979), um itinerário de aprender e sofrer. Os três guardam relações ora mais, ora menos explícitas com *Lis no peito* e, portanto, sinalizam para a vocação de *bildungsroman* da narrativa juvenil e das narrativas adultas – considerando a possibilidade de uma apropriação mais livre do termo.

Quanto a Marco César, temos dados muito vagos sobre o que acontece fora de seu mundo interior. Sabemos que sua família não enfrenta problemas econômicos e “todos estavam juntos, amorosos, vivendo o que era possível viver. Viviam e só.” (LP, p.85) Mas é esse mesmo o problema do adolescente:

Acontece que Marco César era quase feliz e ser quase era e sempre tinha sido a sua tragédia maior. Viver só podia ser mais..., mas ele que parecia passar o tempo atolado numa lama grudenta na parte mais interna do corpo, uma lama espessa e umidamente pesada, lodosa, grossa e volumosa que quase sempre provocava uma sensação incômoda de coisa escura definitivamente crescendo no estômago, ele, o meu amigo Marco César, só conseguia esperar aquela suposta vida excitante numa espécie de labirinto interior. (...)

Era o que se pode chamar de um cara aparentemente sem problemas, até mesmo privilegiado embora sentisse tudo pela metade. E, como eu já disse para você, existir pela metade era o seu sentimento mais atroz. (LP, p. 85-86)

A aproximação com Clarice Lispector se dá por várias vias. Seus personagens também são, majoritariamente, pertencentes à classe média e levam uma vida confortável materialmente, sem grandes sobressaltos. O grande susto desses personagens advém da própria consciência da existência – o susto que o narrador usa para nomear o estado interno de Marco César e Clarice usa inúmeras vezes para dar conta do “labirinto interior” de seus personagens. Aqui, como em exemplos anteriores, o narrador se socorre de metáforas visuais e táteis para tentar se aproximar linguisticamente de algo fugidio e abstrato: sensações, emoções, pulsações. A experiência do viver pela metade também é uma experiência clariceana. Flagramos G.H. e sua vida de pré-clímax, a vida de alguém que, como Marco César, está sempre em estado de espera:

E é isso tudo o que eu era? Quando abro a porta a uma visita inesperada, o que surpreendo no rosto de quem está me vendo à porta é que acabam de surpreender em mim meu suave pré-clímax. O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu. O pré-clímax foi talvez até agora a minha existência. (LISPECTOR, 1998b, p. 27-28)

Era um rapaz feito de tensão e expectativa, sempre esperando que a vida fosse chegar, mas o que chegava não era a vida imaginada e nem ele sabia que era preciso entrar na vida para ela acontecer. Permanecia esperando como um espectador que, na primeira fila da sala de um teatro, aguarda o início de um espetáculo. Nunca se sentia no palco, nunca o espetáculo começava, nunca vida acontecia. E ele ficava assim, à margem do mundo, sem espaço dentro dele, no mais completo estado de contemplação. (LP, p. 84)

Embora o narrador assuma a perspectiva de Marco César a maior parte do tempo, sabemos de antemão que este narrador não é despersonalizado. Ele tem uma identidade, apesar de não ter seu nome revelado, e não se expressa em primeira pessoa apenas como estratégia retórica. Por isso, somos surpreendidos algumas vezes com choques entre as perspectivas várias que comparecem ao texto, que podem ser complicadores à leitura do leitor jovem. Há, por exemplo, a onipresença dos pontos de vista de Clarice Lispector e de seus personagens, nem sempre sinalizados, o que impede que o leitor ressignifique as referências. O fato de os textos clariceanos irromperem na narrativa, em novo contexto, os reveste de novas ressonâncias de sentido. Além disso, se “o medo e horror de estar dentro da vida e continuar vivendo dentro dela mesmo com todo o espanto...” (LP, p. 129) pode ser compartilhado por narrador e personagem, isso não significa que eles concordem sempre. Há

momentos em que o narrador se afasta do foco de Marco César e interpreta os fatos segundo suas próprias impressões:

Tive um pouco de raiva e, enquanto ele se retirava, a raiva aumentou, ficou quase ira. Quis atirar palavras na parte mais frágil daquele garoto, desisti, não sabia nada sobre ele. Mas havia qualquer coisa nele que me irritava e me comovia – era a dignidade do silêncio, hoje eu sei.

Quando e ia indo embora, antes de entrar no carro, ele estava lá me esperando: quase alto e meio curvado, cabelos encaracolados, olhos enfrentando os meus olhos e quase todo o resto do corpo indo para dentro de si. (LP, p. 24)

Raríssimas vezes, Marco César toma a palavra:

O que é que existe dentro de mim que me faz ser um cara cheio de susto e não fazer muita questão de viver? (LP, p. 24)

Sou complicado, não tenho quase nada para dar, às vezes nem sei se existo morrendo de medo de existir. Queria muito sentir que pertenço a alguma coisa nessa meleca de vida, e a única coisa que eu tenho nesse momento é você e umas páginas dos seus livros que eu vou pulando para chegar numa frase estranha que já estava dentro de mim. (LP, p. 35-36)

Nesses exemplos, fica evidente uma dicção muito semelhante à do narrador, o que de alguma forma é justificado pelo escritor personagem. Este observa, tira conclusões, intui, mas também escuta Marco César. Em vários momentos, é utilizado o expediente da confissão como uma forma de explicar o acesso do narrador à intimidade do personagem. Assim, ao mesmo tempo em que a presença ostensiva do narrador quebra a ilusão de que acessamos a mente do personagem diretamente, o recurso à confissão tenta reinstaurar a dúvida:

Foi embora leve e ao mesmo tempo sorrateiro, quase olhando para trás sem virar a cabeça totalmente. Acenava para os amigos, levantava as calças que estavam sempre caindo, chegava a se aproximar de uma ou outra garota, mas era só. Não havia no rosto de Marco César, com o lábio ligeiramente mordido e os olhos carregados de lágrimas, a menor expectativa de um encontro embora o que mais desejasse fosse viver a experiência de pertencimento. Não acreditava que pudesse merecer o amor de alguém, tinha fome e vergonha de se imaginar sendo feliz nos braços de uma mulher e, sempre escondido depois da segunda pele, ele era por natureza completamente só. **Isso eu percebi na hora, depois confirmei e sem muitas palavras ele também me confessou.** (LP, p. 26 – grifos nossos)

Mas o exemplo verdadeiramente desconcertante em relação à estrutura de perspectividade da narrativa é o que diz respeito ao personagem Jarbas, estudante na mesma escola de Marco César e melhor amigo da Clarice personagem. Ele está também envolvido no gatilho para a explosão de ira que leva o protagonista a matar o pássaro prezado por toda a escola. A descrição que o narrador faz de Jarbas se opõe à descrição de Marco César: “(...)

ele se chamava Jarbas e, pelos modos e trejeitos de estar sempre pronto e receptivo para tudo, era simplesmente conhecido por Já”. (LP, p. 57) Marco César era um estado de espera: nunca estava pronto ou receptivo. Jarbas parecia ainda “o próprio retrato da alegria como se fosse uma flor que se abre e muda de cor em cada momento. Parecia um caleidoscópio, melhor que isso: ele era uma alegria retumbante, faladeira e entusiasmada e um pouco distraída com o simples privilégio de viver”. (LP, p. 59) Marco César, ao contrário, era fechado, ensimesmado, solitário. E, em vez de distraído com o privilégio de viver, era obcecado pela busca do sentido das coisas.

Jarbas era ainda “um (...) rapaz meio andrógino que incomodava alguns homens e encantava a maior parte das mulheres” (LP, p. 60). Achavam-no feminino, às vezes até “afrescalhado, como o próprio Marco César chegou a comentar comigo sem muita convicção, mais por um certo repúdio que ele não sabia explicar muito bem por quê. Não gostava do amigo de Clarice e gostou menos ainda quando viu a cumplicidade dos dois.”(LP, p. 61) Não é muito difícil entender o porquê do repúdio, além do preconceito óbvio em relação ao que se julgava ser a orientação sexual do rapaz e o fato de ele ser mais próximo de Clarice que ele mesmo. É que Jarbas era o oposto de Marco César, seu avesso: era aberto à vida e “desencucado”. Ele “não encontrava tempo para escutar a natureza porque sua natureza interior estava povoada de pessoas reais e irreais”. (LP, p. 62) É interessante observar como, simbolicamente, os dois personagens se opõem por meio de bichos alados. Quando uma borboleta fica presa no carro que Jarbas está dirigindo e ele freia para soltá-la, sua justificativa é a de que “o tempo de vida das borboletas é tão curto que um minuto presa num lugar fechado é uma estação” (LP, p. 60-61). E a breve existência das borboletas é mote para que narrador e personagem concluam que “era frágil e perigoso viver, mas valia a pena existir.” (LP, p. 61) Marco César, por outro lado, “não faz muita questão de viver” (LP, p.24), “era como uma galinha ensaiando um voo” (LP, p. 26) e se sentia “completamente assustado pelo simples fato de respirar ou se ver frente a frente com um pássaro contido ou uma ave meio tonta em posição de voar.” (LP, p. 27) Marco César, pássaro, “pertence ao voo em linha reta” e se atormenta diante do caos; Jarbas, borboleta, “se entrega ao voo em espiral” (LP, p. 97), inconsequente, vertiginoso.

Marco César tinha medo e era o medo que o paralisava diante da vida. Quando ele começa, por meio da literatura, a descobrir mais sobre si mesmo, ele se assusta porque se surpreende semelhante a Jarbas, a quem devotava ojeriza:

Nesse momento, instantaneamente se achou besta por bobear com coisas impossíveis, sentimentos de mulher que só um cara meio fresco como o Jarbas, o

amigo da Clarice que ele continuava esperando, só um carinho do jeito dele podia sentir. Ergueu as calças, cuspiu de lado e chutou uma lata de “Coca-cola” – não gostava de refrigerante e o chute foi maior, na mesma hora em que tentava apagar com o punho da camiseta o começo de uma lágrima tão feminina para ele que dava vergonha de chorar. (LP, p. 98)

Os trejeitos pretensamente masculinos de Marco César tentando conter sua reação “feminina” são a mostra de sua recusa em se reconhecer, como Jarbas, sensível e aberto à vida. Vale destacar que as expressões utilizadas pelo narrador (“um cara meio fresco”, “um carinho do jeito dele”) são expressão do ponto de vista do protagonista, e não do narrador. Marco César é ainda mais agressivo quando vê Jarbas e Clarice beijando:

Mas ele viu, ele viu o beijo que era dele ser roubado por um cara que não era nem homem nem mulher, que até então não tinha oferecido o menor perigo, justamente por um sujeito que agia com tão pouca masculinidade que nem sequer existia. Se o ladrão ou o invasor ou o penetra fosse outro, não um maricas, talvez a dor permanecesse nos limites do ultraje – seria humilhação que é dor profunda e sem força, vida estilhada como um corpo que se parte em mil pedaços no chão –, mas viria de um rival à altura, um homem igual a ele, você compreende? (LP, p. 116-117)

Entretanto, como o monólogo narrado não está sinalizado, demarcando os pontos de vista, é possível que o leitor tome tal agressividade não como um ponto de vista sobre Jarbas – motivado, aliás, pela raiva –, mas como um julgamento cabal. O projeto de dizer do autor, entretanto, deixa pistas em outros para que o leitor perceba os contrates de perspectiva: o ponto de vista do narrador é explícito quando se assume um “eu” e, várias vezes, ao falar de Marco César, ele faz a ressalva de ter ouvido as impressões do próprio. Portanto, cabe ao leitor seguir estas pistas para compreender o esquema de perspectividade da narrativa.

O leitor deve notar que o rótulo de homossexual conferido a Jarbas provém do próprio Marco César e de “uma turma que não gostava muito dele” (LP, p. 61), uma entidade sem rosto que encarna o preconceito – do qual o narrador não compartilha. Em nenhum momento, porém, há qualquer afirmação definitiva sobre o rapaz. Ele beija Clarice, o que já é um fator instaurador da dúvida. Mas o narrador também afirma que o crime de Marco César – que matou o pássaro após ver o beijo – foi movido por simples impressões, provocado pela aparência enganosa das coisas. Ele quer dizer então que, na escuridão da biblioteca, não era Jarbas afinal a beijar Clarice? Ou que Marco César se enganou sobre o julgamento que fez de Jarbas? Ou sobre o julgamento que fez de Clarice?

O fato é que o livro não dá respostas. A identidade de gênero e a orientação sexual de Jarbas não são reveladas, até porque o narrador acompanha a vida de Marco César, não de Jarbas. A única coisa que o narrador pode fazer é revelar suas impressões sobre o rapaz e as

impressões dos outros sobre o rapaz, mas não pode fazer afirmações fora do que ele, narrador-personagem, pode ver, perceber e sentir. O tema da homossexualidade não é discutido nem aprofundado porque não é esse o foco da narrativa – que correria o risco de se tornar didática, panfletária ou instrucional. A ambiguidade instaurada dá ao tema a sutileza necessária para que a obra seja como a vida: preche de possibilidades. Seguindo as pistas do autor implícito, podemos perceber que, desde o início, o que estava prometido era que a literatura pudesse livrar o leitor de seus preconceitos:

Assim era um dia Marco César, o dia em que ele já parecia perguntar “o que é que havia dentro dele que fazia dele um ser”. Clarice Lispector talvez pudesse responder, tentando dizer que viver é como fazer da vida a travessia por um campo virgem e livre de preconceitos. (LP, p. 25)

Parece ser este o resultado final do processo de transformação íntima de Marco César via literatura, quando ele enfim se rende ao espelho que as obras de Clarice Lispector lhe oferecem, um espelho que o aproxima de Jarbas, a quem tanto despreza. O foco da narrativa é a formação de Marco César enquanto leitor literário, e isso acontece a partir de sua descoberta do primeiro amor – tema valorizado pelos jovens. Na verdade, a intrincada tessitura da narrativa nos mostra que há uma correspondência entre os dois fatos, como se Jorge Miguel Marinho tivesse utilizado como mote para sua criação ficcional o desfecho do conto “Felicidade clandestina”, intertexto evidente em *Lis no peito*: “Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o seu amante.” (LISPECTOR, 1998c, p. 12).

Do mesmo modo que no texto clariceano, o relacionamento do leitor com a literatura é visto como uma relação cujo prazer evocado é equiparado ao prazer do amor a dois: um pouco como a *jouissance* (o gozo) barthesiana – um arrebatamento que desaloja o sujeito de si mesmo, que o põe em estado de perda, que o desconforta. (BARTHES, 2004). É uma relação experimentada pelo próprio Jorge Miguel Marinho enquanto leitor de Clarice: “não se pode falar ‘sobre’ um texto assim [que provoca a *jouissance*], só se pode falar ‘em’ ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição”. (BARTHES, 2004, p. 29 – grifos no original)

Assim é que a formação leitora de Marco César se confunde com a experiência do primeiro amor. É a Clarice personagem quem apresenta a Clarice escritora ao adolescente. A confusão que pode emergir da duplicação de nomes é certamente intencional, pois a aprendizagem do prazer é dupla: Marco César descobre o amor por uma menina e o amor pela literatura ao mesmo tempo. Qualquer semelhança com *Uma aprendizagem ou livro dos prazeres* não deve ser mera coincidência, embora a referência não seja explícita.

É necessário neste momento fazermos uma observação que julgamos importante. Não há, em *Lis no peito*, qualquer pista textual evidente da relação existente entre esta obra e *Uma aprendizagem*, como também não havia em relação a *A hora da estrela*, embora as aproximações sejam possíveis. Não podemos afirmar, de fato, se era intenção consciente do autor que essas relações pudessem ser estabelecidas, dado que as marcas na superfície textual estão, pelo menos aparentemente, ausentes. Chama a atenção que inúmeras outras relações intertextuais como estas, não visíveis, ficam ressoando, como pano de fundo, como eco e – o mais curioso – como respostas, explicações ou desdobramentos do que NÃO foi explicitado no texto. É claro que não podemos afirmar que estas relações foram previstas pelo projeto de dizer do autor, mas é fato que as leituras possíveis se multiplicam, adensando mais ainda a narrativa, revelando mais do que fora apenas sugerido.

Deste modo, podemos aproximar Clarice personagem de Ulisses, na sua paciência (quase) infinita para que Marco César esteja pronto para tocá-la. Ele adia o beijo, como Lóri adia o encontro sexual com Ulisses, enquanto enfrenta um processo de autoconhecimento. Lóri também espera estar pronta e se pergunta: “E só quando ser não fosse mais uma dor é que Ulisses a consideraria pronta para dormir com ele?” (LISPECTOR, 1998d, p. 21) Ulisses esperaria por Lóri até que ela aprendesse “a amar e ter alegria”, pois “[a] tragédia de viver existe sim e nós a sentimos. Mas isso não impede que tenhamos uma profunda aproximação da alegria com essa mesma vida”. (LISPECTOR, 1998d, p. 94) É este um conselho que caberia muito bem a Marco César, tão incomodado com a “alegria retumbante, faladeira e entusiasmada” de Jarbas. Lóri e Marco César vivem o mesmo drama: a necessidade de escolher a máscara social para se apresentar ao mundo:

Estaria na verdade lutando contra a sua própria vontade intensa de aproximar-se do impossível de um outro ser humano? (LISPECTOR, 1998d, p. 41)

Ela se guardava. Por que e para quê? Para o que estava ela se poupando? Era um certo medo da própria capacidade, pequena ou grande, talvez por não conhecer os próprios limites. (LISPECTOR, 1998d, p. 41-42)

Não havia no rosto de Marco César, com o lábio ligeiramente mordido e os olhos carregados de lágrimas, a menor expectativa de um encontro embora o que mais desejasse fosse viver a experiência de pertencimento. Não acreditava que pudesse merecer o amor de alguém, tinha fome e vergonha de se imaginar sendo feliz nos braços de uma mulher e, sempre escondido depois da segunda pele, ele era por natureza completamente só. (LP, p. 26)

Clarice menina, como Ulisses, é o par mais experiente que guiará o protagonista em seu processo de autodescoberta. “Mas Clarice chegou e trouxe por acaso a outra Clarice que

de início ele mal percebeu. E nem havia tempo para a outra porque a Clarice que ele esperava, ela, sozinha, fazia a vida acontecer”. (LP, p. 87) A Clarice personagem já é uma leitora –

Clarice escrevia para essa outra Clarice como quem escreve com a caligrafia do leitor para ele ler o que já era uma vaga impressão ou uma descoberta clandestina e, então, se ver fazendo da página carregada de letras um espelho todo seu. Clarice, a leitora, lia Clarice, a escritora, e se via, fazia pequenas e grandes descobertas, existia melhor. (LP, p. 48)

– diferentemente de Marco César: “Ele, o Marco César, nunca tinha ouvido falar em Clarice Lispector e nem sentia falta de livros – lia mais do que a média dos jovens mas, se não lesse, não seria mais nem menos do que era possível ser.” (LP, p.50) Também nesse aspecto ele é o oposto de Jarbas, que adorava ler e tinha como autores preferidos Caio Fernando Abreu e Ana Cristina César. Essas referências – como aquelas que indicam o gosto musical do menino: Adriana Calcanhoto, Angela Rorô, Chico Buarque, Ney Matogrosso, Elza soares, Zeca Pagodinho, Alaíde Costa – podem soar um tanto pedantes e inverossímeis, mas só se resolvermos enxergar a juventude numa platitude homogênea. Além do mais, nosso protagonista faz-lhe o contraponto necessário. E, embora não fosse obcecado por Lispector como sua amiga Clarice, Jarbas também se rendia por vezes à autora, deixando verter as lágrimas prometidas pelo texto e que Marco César demorou tanto a assumir:

Mas quando Jarbas retornava à enseada de Clarice Lispector, era ato de puríssima entrega – lia no fluxo das imagens, no que fica por trás das palavras, no que não é dito, acreditando que achar muito sentido nas coisas era perder... E por vezes se identificava tanto com alguns personagens dela, principalmente coma Macabéa de A hora da Estrela, que chegava a chorar como quem se alivia com uma dor que merge do lado esquerdo do peito. (LP, p. 58)

Parece mesmo que, na descrição da relação de Jarbas com os textos clariceanos, há uma tentativa do narrador de instruir o leitor, preparando-o para a leitura nada palatável, à primeira vista, de Lispector, por quem o autor/ narrador espera, afinal, que o jovem se sinta seduzido, instigado:

[...] dificilmente lia um romance de um fôlego só. Gostava de avançar e recuar numa frase, parecendo alguém que interrompe uma viagem para ficar dias e dias na mesma estação. Lia Clarice vagarosamente, sem a menor expectativa de chegar a um fim. Lia e esquecia, nunca se programava para ler, passava longos períodos sem a menor necessidade daquela escritora que também escrevia sem a menor disciplina como se fossem as palavras que decidissem a hora de escrever. (LP, p. 58)

Marco César, porém, diferentemente dos dois colegas, adia seu encontro com Clarice. Com as duas Clarices, aliás. É sintomático que tome conhecimento de ambas ao mesmo tempo:

– Eu me sinto como se fosse amiga dela quando ela escreve coisas do tipo “a felicidade sempre iria ser clandestina para mim”, Clarice leu para uma amiga.

(...)

Marco César ouviu, estava de costas para Clarice e quis permanecer só com a voz de uma garota que dizia qualquer coisa estranha e tão familiar.

(...)

Não se virou para Clarice nem uma vez e achou bom e correto não olhar ainda para ela. Não entendia direito por que estava agindo assim, mas sentia que a voz de Clarice trazia para ele alguém que ele esperava fazia tempo e era melhor adiar mais um pouco aquele encontro até então apenas imaginado. (LP, p. 50-51)

O protagonista se torna, pois, “mestre em adiar” (LP, p.69). Adia primeiro conhecer o rosto da voz que o impactou, e esse adiamento está relacionado ao medo que o adolescente tinha da rejeição, já que, apesar da fome de se imaginar sendo feliz em uma relação amorosa cheia de desejo –

Engraçado que a magreza de Clarice excitava Marco César, sobretudo a musculatura da perna e a cintura minúscula que contrastavam com uma ligeira redondeza das nádegas parecendo uma porção de carne a mais. Ele imaginava abraçar aquela carência de formas cobrindo Clarice na grama com seu corpo virgem e um volume de carnes que era o bastante para os dois. Não me contou, mas deve ter imaginado esse encontro na solidão do seu quarto, dentro do ar censurado dos banheiros, na sombra meio clandestina e silenciosa dos jardins, na excitação proibida das paredes e dos azulejos que projetam corpos nus e impossíveis que sentimos tocar. (LP, p. 70)

– era assolado pela vergonha de não se sentir merecedor dessa felicidade. O intertexto de “Felicidade clandestina” é claro novamente e marcado na narrativa pela fala de Clarice personagem. A personagem do conto adia a leitura de *Reinações de Narizinho* porque sentia a necessidade de criar “as mais falsas dificuldades para aquela coisa clandestina que era a felicidade” (LISPECTOR, 1998c, p. 12). Marco César, como a menina do conto de Clarice, se sabotava porque, como conclui o narrador, “não queria se ver diante dela.” (LP, p. 68) O contato com o outro certamente exporia a inabilidade do adolescente de, assim como Lóri, lidar com suas fraquezas diante de um olhar que lhe é exterior, já que nem ele mesmo é capaz de se aceitar.

Depois que, sem planejar, ele vê finalmente o rosto de Clarice, “debaixo de uma amoreira esquecida que pelo nome deve ter ficado com as folhas mais abertas para esperar o encontro de uma pessoa com a outra e fazer muita sombra para os jogos do amor” (LP, p. 70), Marco César cria nova dificuldade e passa a adiar o primeiro beijo “como quem guarda uma alegria no bolso” (LP, p. 97):

“[...] vou prolongar a distância da minha boca na sua, vou deixar para depois, pelo tempo que eu quiser ou para daqui a um pouquinho esse seu beijo que já é meu...” Ela entendeu e cumpliciou com ele tudo em silêncio, quase balançou a cabeça afirmativamente, e os dois ficaram com cara de criança que esconde um caramelo de doçura rara e quase impossível debaixo da cama para lembrar, de repente, que a gente é tão feliz por ser dono de um confeito clandestino. Mais que isso: que a gente é alegria pura quando pode adiar a felicidade que já está aqui na palma da mão. E o beijo que era e sempre tinha sido dele estava ali a um milímetro da realidade. Ele se sentia qualquer coisa como se fosse a pré-felicidade que, por ser alegria tomando corpo e indo para um ápice, parecia prazer sem limite, felicidade redonda, circular, completamente feliz. (LP, p. 79)

A referência ao conto “Felicidade clandestina” é de novo explícita. Mas a satisfação de Marco César não é nada mais que um conforto aparente, pois faz com que ele evite a decepção que fareja e afaste momentaneamente o medo de que “o que Clarice revelasse pela frente não fosse tão bom”. (LP, p. 68) Ele posterga o gozo, afinal, pois entregar-se a ele é deixar de ser quem ele entende que é, alguém cheio de susto, desconfortável na própria pele, buscando sempre o sentido de viver para além da metade que lhe cabe. Descobrir o gozo significa encarar um novo Marco César.

O adiamento do beijo pode ter ressonâncias bem mais palpáveis para o leitor jovem, que também pode temer a iniciação amorosa e sexual, especialmente por tudo o que significam as transformações corporais na construção de sua identidade e de sua relação com os outros. Costuma haver muita ansiedade em torno dessa descoberta do próprio corpo e de outros corpos, já que o campo sexual e afetivo é um dos termômetros para o reconhecimento pela comunidade da saída do jovem da infância. O adiamento pode ser também uma recusa em abandonar de vez o conforto do mundo não adulto, mas também uma forma de ressignificar os relacionamentos amorosos atuais, tão valorizados no que têm de fortuito e passageiro – ainda que o desejo mais interior possa ser o de, como Marco César, idealizar uma parceria estável, significativa. Marco César, aos 17 anos, não beijou ninguém, o que pode causar estranhamento ou gerar identificação, dependendo das experiências do leitor empírico. De qualquer modo, tanta introspecção, e um tratamento tão delicado dispensado à descoberta do primeiro amor, contrastam em larga medida com a cultura contemporânea da superexposição.

Mas esse processo é árduo, dolorido. A princípio, a relação do adolescente com a literatura é de total desprezo, como fica claro na sua atitude grosseira e desrespeitosa para com o escritor/ narrador em seu primeiro encontro. Antes de Clarice, se ele não lesse, “não seria mais nem menos do que era possível ser” (LP, p. 50). Mas, um dia, esbarrando por acaso com as palavras de Clarice escritora grifadas por Clarice personagem, Marco César tem um

momento de revelação: ele vê sua sensação difusa de deriva, de não pertencimento ser traduzida por Clarice Lispector e reconhecida por Clarice menina:

“Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. Por motivos que aqui não importam, eu de algum modo devia estar sentido que não pertencia a nada e a ninguém. Nasci de graça.”

Foi por acaso que ele leu essas palavras e o acaso diz tanto, você sabe. É que Marco César continuou tudo que fazia parte do mundo de Clarice, a garota, e um dia se viu lendo essas três frases num livro de Clarice Lispector, frases riscadas com uma caneta vermelha e o traço decidido e ao mesmo tempo leve da sua futura mulher. Nem teve tempo de olhar o título, não havia tempo para o nome das obras, das coisas, dos seres porque aquele pouco de palavras era norte e descoberta.

Ele se descobriu.

Não, foi melhor ainda: sentiu como se livrasse o corpo de um uniforme imposto pelo serviço militar, se desnudou.

Custou um pouco para entender o que queria dizer “nasci de graça”, mas a expressão cabia dentro de alguma parte dele. Na verdade, não entendeu porque sua dúvida existencial estava toda na barriga, no sexo, no máximo no peito expandindo para as axilas. Apenas sentiu o que as palavras significavam e foi o bastante. Acontece também que Marco César sempre quis pertencer a alguma coisa. E a gora as duas Clarices chegavam juntas, o que pareceu para ele um encontro com duas mulheres carinhosas que traziam nas mãos mais afago do que se pode esperar. (LP, p. 94-95)

E mais uma vez podemos ver a equivalência dos dois processos, o da descoberta do amor e o da literatura, como se as duas Clarices, por meio de uma simbiose, pudessem lê-lo e compreendê-lo:

Era bom demais pertencer e não bastava se pertencer, era preciso ser de alguém, de uma ideia, de um sentido. Para ele e para mim, que passei a conversar com o meu amigo sobre esse assunto, isso parecia ser a melhor parte do amor, como se dentro do amor houvesse uma polpa amorosa. (LP, p. 96)

Após essa revelação inicial, Marco César folheia os demais livros da amada e vai pescando com seu anzol ainda vacilante uma ou outra história que o coloca diante de sua fragilidade. É então que ele recua, recusa Clarice Lispector pela primeira vez, porque o faz se sentir “feminino” como Jarbas. Pede um cigarro para disfarçar a tristeza de se identificar com a solidão do personagem de uma crônica, chuta uma lata de “Coca-cola” para conter uma lágrima, se acha injustiçado porque sente que Clarice Lispector roubou ou antecipou palavras que eram dele, mas tem que confessar, depois, comovido, que “as duas Clarices continuavam tocando fundo dentro dele como se as palavras fossem capazes de acariciar alguma coisa ainda intocável em nós, alguma parte mais funda ainda.” (LP, p. 99)

Marco César começa a ler, a princípio, distraidamente e de forma esparsa: passagens de contos, crônicas, quase nunca uma história inteira. Vai se acercando da autora e sentindo-se cada vez mais seu cúmplice, mas é ainda uma aproximação muito tímida, contida, como se ele quisesse evitar o caos prometido por aquelas leituras. Lia devagar e ao acaso essa autora

“simples e complicadíssima que unia os dois amadores e amantes e também vagarosamente ia se tornando um espelho, materializava, como uma nuvem que toma forma física e até respira, o que antes era pesado e sem direção, carência e amor sem futuro”. (LP, p. 114) Ele sente que encontra em Lispector as palavras que ele nunca encontrou por si só para se definir e se compreender; seus textos vão refletindo o que ele nem sequer tinha consciência que pensava ou sentia. Por isso, aos poucos, a sua leitura começa a se tornar mais constante e obsessiva. E é na biblioteca, esse santuário, enquanto procura com dedos ávidos e curiosos *A via crucis do corpo*, que ele vê, no vão deixado pelo livro, Clarice beijando Jarbas, justamente o Jarbas:

Por isso tudo ele não fez nenhum ruído, na verdade ficou com vergonha de ser roubado por um vilão tão frágil, se sentiu menor do que uma borboleta “cabeceando” uma vidraça para se livrar de si mesma. Apertou o livro no peito e, sem saber direito o que significava aquele beijo ou *A via crucis do corpo* que era mesmo o nome grafado na capa, foi ficando pequeno, imóvel, sem pulso e sem respiração, aprisionado dentro dele, foi se sentindo morrer entre duas prateleiras, no espaço vazio que separava outras duas obras de Clarice Lispector, no estreito visor de um olho mágico que pareceu mais que um deserto para exilar Marco César do mundo e ferir agudamente cada um dos poros do lado esquerdo do peito em plena manhã de sol. (LP, p.117)

As palavras do narrador, buscando metáforas e comparações, tentam dar conta do impacto que a cena provoca no rapaz, um impacto diretamente proporcional à grande expectativa que ele depositava no primeiro beijo adiado em Clarice. Como o ponto de vista privilegiado na narrativa é o de Marco César, não sabemos o que pensava Clarice de fato sobre a relação que mantinha com o protagonista, se ela estava mesmo em sintonia com o comportamento do rapaz ou se era Marco César quem acreditava na fidelidade de Clarice a um pacto feito somente em sua imaginação. O fato é que este “beijo acontecendo na boca da garota a quem ele deseja mais que tudo pertencer” (LP, p. 118) desencadeou no adolescente uma reação tão passional quanto violenta: a morte do pássaro da amoreira com suas próprias mãos.

Antes, porém, de nos determos no crime de Marco César, não podemos deixar de notar que a procura de *A via crucis do corpo* pelo rapaz, no momento exato em que vê a “traição de Clarice”, não pode ser mero acaso. Uma citação jamais é uma mera citação, especialmente nessa reescrita peculiar de Clarice Lispector. O adolescente resolve ir atrás do livro porque seu título lhe sugere “a dor do amor que excita as partes mais desconhecidas do corpo e explode de paixão a qualquer hora do dia, acontece apenas e não cabe nas explicações” (LP, p. 116) Mas *A via crucis do corpo* é uma obra bem diferente do restante da produção clariceana, no sentido da explicitação da temática do corpo e da linguagem mais objetiva e

direta. A decepção de Marco César com Clarice personagem reflete a possível decepção dele com Clarice escritora, que, na obra em questão, como bem colocou Ana Cristina Chiara na orelha da edição da Rocco, mostra corpos em desarranjos pulsionais e à mercê da tirania do desejo, ou seja, tudo o que o protagonista recusa quando adia o beijo. Ele reprime seu desejo e se impinge um sacrifício (a via crucis do corpo?) porque não consegue conciliar o intelectual (sua crise psíquica) e o sensível. Como em Lóri, a descoberta do sensível só é possível depois de um longo aprendizado intelectual sobre si mesma – ela e Ulisses ignoram seus corpos e suas paixões durante esse processo. Em *A via crucis do corpo*, flagramos a voluptuosidade do sexo na velhice, a violência sexual secretamente desejada por uma jovem, a senhora virginal e pudica que se entrega a um estranho: os interditos que rondam a sexualidade humana são despidos dos constrangimentos de ordem psíquica, social ou religiosa, o que, provavelmente, obrigou Marco Cesar a encarar os seus próprios constrangimentos. Tanto é assim que, três dias depois do flagrante (tempo suficiente para ele ter lido o livro):

[...] Marco César voltou à biblioteca e colocou o livro no mesmo vão em silêncio. Agora *A via crucis do corpo* tinha umas páginas rasgadas, outras rabiscadas e um golpe de canivete na parte superior, mais na extremidade esquerda, um golpe que havia violentado a obra de lado a lado. Aproveitou para arrancar outras páginas dos livros de Clarice Lispector sem prévia escolha, pelo simples impulso de destruição, e guardou todas elas no bolso. (LP, p. 134)

E não para por aí. Ele continua a violentar os livros das Clarices compulsivamente, chegando a reduzir pela metade o livro preferido da Clarice personagem, *A paixão segundo G. H* – cujo título remete ao mesmo campo semântico de via crucis. Muito provavelmente o rapaz estava direcionando para as obras da escritora a desordem emocional advinda de uma segunda traição: Clarice Lispector não refletia, como um espelho perfeito, apenas aquilo que Marco César queria confortavelmente encontrar em seus escritos; ela revelava, também, a face daquilo que, com horror, ele preferia não saber sobre si mesmo. Por isso, quando, acidentalmente, durante mais um ataque de fúria sobre os livros, Marco César golpeia a si mesmo, fazendo um talho profundo no polegar, entendemos, como o próprio narrador, que ele “quisesse sentir na carne a força da sua agressão” (LP, p. 153). Na verdade, violentar os livros e violentar a si mesmo, aqui, são ações equivalentes. Considerando que as narrativas de Clarice lhe renderam uma identidade que ele não quis aceitar, porque o desconfortou, podemos perceber que a violência sobre si mesmo representa a recusa da revelação que a literatura lhe proporcionou. Isso, claro, não é percebido conscientemente pelo jovem; é o narrador quem observa:

Eu, por mim, acho que o gesto não foi muito pensado, tudo aconteceu numa fração de segundo, porém me parece que veio de uma vontade profundamente interior. Ele nunca teve consciência disso e nem eu me senti no direito de insistir demais no assunto. Apenas escutei. (LP, p. 153)

O fato é que, depois do acidente, ou seja, depois da catarse proporcionada pela leitura – “o reconhecimento de si mesmo como alguém que há pouco não se era” (BERNARDO, 2005, p. 20) – Marco César, em lugar de rechaçar de vez a leitura de Clarice, aprofunda-se nela. Ele vence a resistência e passa a ler compulsivamente, agora sem depender dos livros da Clarice personagem: “Deu de comprar e ler os livros de Clarice, não sentia que encontrava o que procurava, mas continuava lendo motivado pela busca ou, ao menos, para preencher vazios.” (LP, p. 155). Seu modo inicial de ler se aproxima bastante do de Jarbas:

Comprou, pegou emprestado, leu sem seguir uma ordem, leu ao acaso chegando a abrir uma página com os olhos fechados, indo sem alvo e sem rota para algum lugar. Leu, leu muito as histórias de Clarice Lispector, depois leu se achando e se perdendo, que é a melhor forma de ler e viver; pelo menos para ela, a Clarice escritora, que ele ia descobrindo, desvelando e revelando como uma dor quase boa. (LP, p. 156)

Destaquemos “a dor quase boa”, que resume o processo levado a cabo pelo adolescente – a descoberta da leitura literária como a fruição do desconforto, que deixa o leitor “inquieto, descompassado por dentro, mal acomodado por fora.” (LP, p.159) No fim do processo, a doçura substitui a violência – “[...] apertou o livro no peito com uma certa doçura inesperada, como se o livro fosse paginado de flor” (LP, p. 154) – e Marco César passa a aceitar o que vê:

Com o tempo foi como se desfolhasse, como se fosse se despindo de várias peles que pareciam cascas de uma cebola introspectiva, se livrando de tudo que vinha antes ou depois do livro, se desnudando de tudo que fosse fuga ou enseada, se sentindo completamente nu como a asa de um pássaro brutalmente morto na palma da mão. Nessas horas parecia entender tanto o que parecia incompreensível que deixava de ler as palavras e permanecia escutando o livro. Escutou e foi tudo o que ele precisava naqueles momentos para ir ganhando uma força virgem, como se também tivesse uma lis no peito para tomar a maior decisão de sua vida. (LP, p. 159)

Foi por causa dessa “revolução de natureza íntima ou mais precisamente uma **luminosa descoberta interior**” (LP, p. 160 – grifos nossos) que Marco César compreendeu o crime que cometera em um momento de cólera e decidiu confessá-lo. Foi a leitura de Clarice que permitiu que ele enfim desse um significado para o ato irracional que executara e pudesse encarar de vez sua verdadeira identidade, com qualidades e defeitos. A experiência estética, em *Lis no peito*, pode ser vista, pois, como um equivalente da epifania clariceana, como os

próprios termos empregados pelo narrador sugerem. A epifania “é um instante de súbita **revelação interior**, que dura um segundo fugaz, como **a iluminação instantânea** de um farol nas trevas” (MOISÉS apud SÁ, 1979, p. 130); é um **momento de visão** que descortina algo inaugural, nunca antes percebido. É a expressão de um momento excepcional, em que se rasga a casca do cotidiano mecânico e vazio, o que pode gerar uma perigosa vertigem, que desaloja o sujeito de seu mundo confortável e conhecido. (SÁ, 1979 – grifos nossos)

A revolução de natureza íntima em Marco César – ou seja, a catarse, ou seja, a experiência estética, que ele não sabe como verbalizar – não se deu num átimo, como se dá o momento epifânico em Lispector, mas foi resultado de um processo árduo de reconhecimento e reformatação de si mesmo. Ainda assim, é esse poder de revelação, de descoberta, de quebra das expectativas habituais e de transformação interior – tal como descreve Jauss (1979) – que aproxima os dois fenômenos. É o que Marco César sente diante da visão do seu sangue se misturando às palavras de Clarice no livro que tinha em mãos (sintomaticamente, *A descoberta do mundo*):

O sangue correu pelas linhas da mão, manchou algumas páginas do livro, ardeu como se queimasse a pele sem o menor sinal de dor física – isso ele me contou elevando a voz e acentuando uma certa expressão de surpresa diante de uma descoberta qualquer. Alguma coisa Marco César deve ter visto naquela mistura, naquela alquimia ou naquele simples encontro de sangue e palavras e, pouco se importando com o corte no dedo, começou a ler Clarice Lispector de um outro jeito – isso ele também não soube explicar. (LP, p. 153)

Isso justifica, portanto, o título do conto “A revelação de Clarice Lispector”, que consta no livro *Na curva das emoções*, publicado em 1989 (e ganhador do selo de Altamente recomendável para jovens, da FNLIJ, em 1989, e do Prêmio APCA da Associação Paulista de Críticos de Arte em 1990). Em inúmeros aspectos que não cabem ser explorados aqui, o conto é uma espécie de ensaio para *Lis no peito*, pois também narra o processo de formação leitora, via Clarice Lispector, de uma adolescente. No conto, a revelação se dá especificamente diante da leitura de *A paixão segundo G.H.*, não sem antes impor dificuldades e resistência por parte da garota. O título, pois, parece-nos fazer referência a essa equivalência que se quer iluminar: a (anti)epifania de G.H. e a epifania de Ana, a protagonista, com desdobramentos posteriores em suas personalidades. E, assim como a leitura de Lispector revelou a Marco César um espelho, ainda que imperfeito, o garoto espera que, por meio da mesma experiência estética que lhe conferiu uma compreensão diferenciada de si e do mundo, seus colegas de escola – primeiros leitores de *Lis no peito* – também possam compreendê-lo e, acima de tudo, perdoá-lo. É como se o jovem tivesse percebido a “força da palavra organizada” de que fala Antonio

Candido. Por isso o adolescente recorre a alguém que, por dever do ofício, conseguiria ordenar seu caos interior por meio do arranjo intencional das palavras e das estratégias textuais e, assim fazendo, poderia comunicar de forma mais eficaz sua dor.

Benedito Nunes (1995) lembra que um traço comum nos personagens clariceanos é a violência represada dos sentimentos primários destrutivos – cólera, ira, raiva, ódio – que subitamente explodem, mas sem necessariamente culminarem em algum ato. Nesse sentido, Marco César é construído à semelhança da galeria de personagens da escritora e, como muitos deles, concentra um potencial transgressor que coloca à prova a sua individualidade e sua relação com a sociedade. O crime, como uma dessas transgressões, além da própria relação dos personagens com os animais – pássaros, inclusive, são muito recorrentes nas obras da escritora – são motivos que se repetem em sua obra. *Lis no peito* é, pois, o resultado de um recorte, no sentido iseriano, de elementos textuais da obra de Lispector, mais do que um recorte da realidade empírica. A combinação desses elementos é que garante um arranjo original no texto segundo, cujo autodesnudamento acaba sendo mais marcado pela própria explicitação das costuras entre os intertextos. O esquema de perspectividade da narrativa se torna ainda mais complexo, pois os pontos de vista não só da Clarice autora, mas de seus personagens, narradores e eventos são evocados e podem conflitar.

Assim, mais uma vez, as relações que estabelecemos entre texto e intertexto emanam de associações que, sugeridas pelo texto, mas não necessariamente presentes nele como citação ou referência, mas pela reapropriação de temas, imagens e estruturas que um leitor de Clarice reconhece, adensam a caracterização do personagem e até mesmo esclarecem pontos nebulosos do texto. Se pensarmos, como Laurent Jenny, que cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa que faz estalar a linearidade do texto, “semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico” (JENNY, 1979, p. 21), então cada obra de Clarice evocada, pelo texto ou pelo leitor, é responsável por deslocamentos de sentido que ressignificam texto e intertexto.

Um desses intertextos possíveis de ser evocado pelo leitor é “*A mulher que matou os peixes*”, uma das obras infantis da autora. Dois aspectos pelo menos podem ser reconhecidos em *Lis no peito*. Primeiro, o principal argumento do narrador em defesa de Marco César:

Marco César não teve a intenção, não mesmo, eu posso jurar. Ainda mais ele que não tinha coragem de matar uma barata ou qualquer outra coisa viva. Não por medo ou repugnância, mas por cumplicidade, por amor a todas as formas vivas. Não, ele não. Imagine se ele que amava os bichos como Clarice Lispector, ele que era capaz de pegar na asa de uma borboleta sem quebrá-la, ele que jamais teve o ímpeto de arrancar ou esmagar uma flor, muito menos uma flor-de-lis apenas sentida na sua alva suavidade, ele que não suportava ver as feras mais perigosas por trás das

grades, que nunca tinha ido ao zoológico e nunca irá, imagine se ele, o Marco César, seria capaz de assassinar um pássaro num golpe frio e estudado, sobretudo nas circunstâncias em que aconteceu. Aconteceu: é esse o termo exato. Há qualquer coisa dentro de nós que se faz por ela mesma, é força voluntariosa, acontece, e o mal está feito. (LP, p.125)

A mulher que matou os peixes é justamente o inventário de episódios vividos pela narradora para convencer o leitor de que ela seria incapaz de machucar um animal deliberadamente. Os dois, além disso, se arrependem do ato que cometeram e almejam o perdão – embora as motivações de ambos sejam bem diferentes. A narradora personagem se descuida; seu crime é fruto de uma distração. Marco César é acometido pela fúria, age passionalmente. Apesar disso, a justificativa do narrador aproxima o ato dos dois: simplesmente aconteceu, como se a distração e a paixão se equivalessem, pois são genuinamente humanos. O “gesto violento e alado de uma emoção” é compreensível na medida em que “a contradição parece ser a própria natureza das pessoas” (LP, p. 162). O perigo, para Marco César e qualquer um de nós, “vem do simples fato de a sua mão existir.” (LP, p. 124)

O segundo aspecto é justamente a estrutura apelativa a que ambos os narradores recorrem para convencer o leitor da inocência do criminoso: o diálogo constante com o destinatário. Esses diálogos servem também de estratégia de compensação, pois vão pontuando a narrativa de forma a exercer uma função fática, para testar o canal de comunicação e assegurar a compreensão. A referência direta ao leitor também é responsável por um tom opressivo que coloca o destinatário na difícil posição de resolver um dilema ético:

(...) ele, o Marco César, assassinou um pássaro e ponto. Será que eu seria capaz de agir como ele? Não, eu não seria. E você? Pense e responda... não deixe para depois, responda agora! Neste livro não tem herói nem vilão, todo mundo tem de mostrar a cara ou cair fora da história. Desta história que é de amor e de morte. (LP, p. 147)

Mais opressivo ainda se torna o recurso porque a narrativa termina com um apelo desconcertante em uma frase solta, no fim da última página: “Você me entende...?” (LP, p. 181).

Em *A paixão segundo G.H.*, o diálogo com alguém que pode ser identificado com o leitor também é constante e a narradora espera dele igualmente uma espécie de compaixão: “Ah, não retires de mim a tua mão, eu me prometo que talvez até o fim deste relato impossível talvez eu entenda, oh talvez pelo caminho do inferno eu chegue a encontrar o que nós precisamos [...]” (LISPECTOR, 1998b, p. 73) Ambos os protagonistas, como se vê, passam por um processo de transformação íntima desencadeado por um ato de violência

perpetrado pelos dois contra um animal. Inúmeras falas de G.H. poderiam ter sido ditas por Marco César, se este enunciasse: “Terá sido o amor o que vi? Mas que amor é esse tão cego como o de uma célula-ovo? Foi isso? Aquele horror, isso era amor?” (LISPECTOR, 1998b, p. 19); “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar”. (LISPECTOR, 1998b, p. 53)

Há, entretanto, alterações de sentido. A morte da barata não se configura como um crime ou como algo reprovável, enquanto que a morte do pássaro causa comoção generalizada. A estabilidade da relação entre o indivíduo e o seu entorno está ameaçada no segundo caso, pois o personagem é visto como um monstro. E mais: se em *G.H.* a travessia psíquica leva a personagem à anulação do eu, ao aniquilamento de sua identidade pessoal, em *Lis no peito* a aventura subjetiva conduz o protagonista à descoberta de si, à construção do eu. Este deslocamento semântico certamente tem a ver com o efeito desejado no destinatário jovem, que se supõe estar em busca de referências para forjar sua identidade.

Outro texto prévio que ressoa em *Lis no peito* é o conto “O crime do professor de matemática”, constante na obra *Laços de família*. Embora não haja referência explícita a este intertexto – a não ser, é claro, a referência a um crime, que também é cometido contra um animal –, quem o conhece pode estabelecer uma relação que ajude a compreender melhor as motivações de Marco César. Se ele pudesse pensar no que fez com o mesmo nível de consciência que o personagem do conto, talvez ele também dissesse: “Há tantas formas de ser culpado e de perder-se para sempre e de trair e de não se enfrentar. Eu escolhi a de ferir um cão [um pássaro].”, pensou o homem [o rapaz].” (LISPECTOR, 1995, p. 150)

O homem mata um cachorro qualquer porque não tem coragem de matar o cachorro verdadeiro, que lhe fizera companhia, e que o incomodava por estar sempre a vigiá-lo. O pássaro fora testemunha dos encontros de Marco César e Clarice e, com seu canto, preenchia o vazio calmo da vida dos dois adolescentes. Por isso, era um lembrete permanente de um sentimento traído. Além disso, “este crime substitui o crime maior que [ele] não teria coragem de cometer” (LISPECTOR, 1995, p. 154), ou seja, assassinar Clarice personagem, que, não por acaso, é comparada a um pássaro pelo próprio protagonista:

Tudo em Clarice era o impulso para um voo como se ela fosse um pássaro todo livre dentro de uma gaiola ideal. Tenho a impressão de que ele até usou essas mesmas palavras quando me confessou o seu amor por uma menina sem rosto, porém não tenho certeza, e pouco importa aqui de onde vêm as palavras – esta história não é minha. (LP, p. 69)

Ou, quem sabe, ferir a si mesmo, o que só acontece devido a um acidente. Ele mesmo também é comparado a um pássaro pelo narrador em outros momentos, mas um pássaro diferente da menina, que ensaia um voo, contido, meio tonto em posição de voar. Por isso, “esse pássaro não deve ser só um pássaro, esse pássaro é um voo. Presta atenção para você ver se não é”. (LP, p. 72) O voo que Marco Cesar está relutando alçar porque treme diante da vida. Matar o pássaro talvez tenha sido uma forma de “cortar um voo que ele queria que fosse só dele” (LP, p. 100), o voo da liberdade e da coragem de ser quem se é.

Cortar a asa do pássaro e depositá-la, como um marcador de livro grotesco, no livro que Clarice personagem estava lendo é, além de um requintado ato de crueldade que depõe contra o personagem, um pedido de socorro. Cortar a asa é cortar o voo, é materializar sua frustração. Depositá-la no início do conto “Amor” é uma pista de sua autoria do crime, já que não só remete à amoreira-casa do passarinho e ponto de encontro dos dois, como insinua a natureza passional do crime: “É simples e eu espero que você entenda: o que Marco César procurava era só o amor, que é a busca de todo mundo, principalmente para as pessoas que amanhecem sem futuro como esse meu amigo continuava a ser.” (LP, p. 146)

Mais uma vez o narrador apela para um sentimento partilhado, para tentar fazer o leitor se colocar no lugar do protagonista. A explicação para o crime chega a ser didática:

No fundo ele não tinha culpa... Ele estava ferido pela primeira vez no centro do seu amor mais vulnerável e sensível e queria ingenuamente ferir Clarice no mesmo centro, no seu ponto capital.

Se você pensar um pouco comigo – e eu imploro que pense –, Marco César queria acalmar a sua dor vendo e sentindo uma dor tão igual ou talvez maior nos olhos de Clarice. Eu acredito, acredito mesmo que, por esse lado, o meu amigo foi vítima como todos os outros, vítima de um grande desastre que por vezes a vida nos impõe e, no caso dele, foi exterminar um pássaro e expor a asa decepada no lugar mais imprevisível como uma fotografia de seu próprio aleijão. (LP, p. 137)

Marco César teria sido vítima de sua própria cólera e a asa decepada confirma o encadeamento semântico que aproxima o personagem do pássaro. Seu próprio aleijão são os impedimentos que cria para não voar e a asa que lhe resta “busca agonicamente prolongar o desastre de sua queda vertical.” (LP, p. 153) No fundo ele não tinha culpa porque não premeditou o crime; ele sequer sabia, como muitos de nós, do que era capaz diante da cegueira da razão. O crime foi, pois, também uma peça importante de seu aprendizado sobre si mesmo:

Marco César passou a tarde debaixo da árvore olhando as mãos que não eram dele, que não pareciam pertencer àquele corpo sem jeito e, até então, quase familiar. Ainda estava sob o efeito de um impacto sem tempo para ter culpa ou se arrepender de fato – apenas vivia também alguma coisa que crescia como um grito coletivo, um

susto grande e pela metade, um susto travoso que parecia bater no estômago como lama desconhecida e aumentava a disritmia do peito, um susto cheio de dor e pleno de espanto, um susto de quem se desconhece porque descobre que sabe e é capaz de matar. (LP, p. 128-129)

Seu ato não é consequência do exercício puro e simples da maldade. Como Martim, de *A maçã no escuro*, outra narrativa evocada nas dobras dos vazios deixados por *Lis no peito*, ele coloca em perspectiva o maniqueísmo com que julgamos os outros:

Oh, mas é como se a maldade fosse a mesma coisa que a bondade, apenas com resultados práticos diversos: mas vem do mesmo desejo cego, como se a maldade fosse a falta de organização da bondade; muitas vezes a bondade muito intensa se transborda em maldade. Sendo que a maldade, naturalmente, é mais rápida como meio de comunicação. Porque afinal não somos tão culpados, somos mais estúpidos que culpados. (LISPECTOR, 1982, p. 310)

Há ainda outras pistas que Marco César insinua sobre sua autoria que, ao leitor, deixa entrever a ambiguidade de seu ato, pois parece querer ser pego, como Martim: “Foi então que lhe ocorreu que estava mesmo na hora de ser preso. Para que lhe dissessem, afinal, qual fora o seu crime. Estava na hora de ser preso e deixar que os outros o julgassem, pois ele — ele já fizera uma lenda de si próprio”. (LISPECTOR, 1982, p. 264) O adolescente rasgou metade das páginas do exemplar de Clarice personagem de *A paixão segundo G.H.* e as manchou com o líquido roxo da amoreira, além de ter escrito um bilhete que dizia que o encontro das duas metades seria como se duas pessoas se encontrassem. Clarice nunca desconfiou de nada, apesar da insistência de Marco César, que parecia querer ter certeza de que a garota o entendia intimamente e correspondia aos seus sentimentos. Sua [a de Clarice] “distração muito parecida com a inocência dos pássaros” (LP, p. 127), entretanto, mostra que a relação entre os dois pode ter sido mais imaginada que vivida.

Em *A maçã no escuro*, Martim acredita que matou sua esposa, que o havia traído, também acometido pela cólera. E, assim como Marco César, quanto mais fugia do crime, mais sua fuga “levava seu corpo cada vez mais para o que posso chamar de mergulho interior.” (LP, p. 158) As duas narrativas falam do nascimento de um homem que, por meio de um crime, começa a tomar consciência de si, em uma travessia que os leva do isolamento ao encontro com o outro: “Pensou que com esse crime executara o seu primeiro ato de homem. Sim. Corajosamente fizera o que todo homem tinha que fazer uma vez na vida: destruí-la. Para reconstruí-la em seus próprios termos.” (LISPECTOR, 1982, p. 124).

Mas, enquanto que para Martin o crime se torna, a princípio, um ato libertador – como o foi para o professor de matemática do conto antes referido –, para Marco César o crime foi

uma ruptura no voo que pretendia alçar. Em *A maçã no escuro*, o pássaro que Martim também esmaga com as mãos, sem sentir, é o símbolo dessa liberdade interior sentida, mas que se choca com as leis que regem a sociedade. Em *Lis no peito*, o pássaro é símbolo de uma liberdade interior que o adolescente conquista a duras penas, porque ele mesmo se sabota. Nenhum dos dois, pois, tolera “segurar passarinho na concha meio fechada da mão” porque “é como se tivesse[m] os instantes trêmulos na mão.” (LISPECTOR, 1994, p. 54). Há uma ideia reiterada por Martim no intertexto clariceano que ilumina esse aspecto da personalidade de Marco César, que, segundo o narrador já nos revelou, não se sentia merecedor do amor de alguém:

— Imaginem uma pessoa, continuou então, que não tinha coragem de se rejeitar: e então precisou de um ato que fizesse com que os outros a rejeitassem, e ela própria então não pudesse mais viver consigo. (LISPECTOR, 1982, p. 35)

—Imaginem uma pessoa que era pequena e não tinha força. Ela na certa sabia muito bem que toda a sua força reunida, tostão por tostão, só seria suficiente para comprar um único ato de cólera. E na certa também sabia que esse ato teria que ser bem rápido, antes que a coragem acabasse, e teria mesmo que ser histérico. Essa pessoa, então, quando menos esperava, executou esse ato; e nele investiu toda a sua pequena fortuna. (LISPECTOR, 1982, p.35)

Imagine uma pessoa que tenha precisado de um ato de violência, um ato que fizesse com que o rejeitassem porque ele não tinha simplesmente coragem de se rejeitar a si mesmo. Uma pessoa covarde, talvez?— ele parou angustiado, e sentou-se na cama. (LISPECTOR, 1982, p. 178)

Matar o pássaro que Clarice adorava e esforçar-se para ser descoberto só pode ser mais um impedimento forjado para que seu encontro amoroso não se concretizasse. Por isso, tendo conseguido assumir seu ato, ele “nem ficou triste de ser novamente infeliz. De verdade mesmo achou até confortável e até mesmo meio excitante voltar a sofrer.” (LP, p. 145)

O que o salva de seu “autossabotamento” é a literatura, o que não deixa de ser uma forma de promoção da leitura literária e do próprio *Lis no peito*, além de uma forma de “respeito ao leitor” de que fala Delbrassine (2006). Os personagens clariceanos não se arrependem: a transgressão que empreendem é uma travessia sem volta e sem remorsos, ainda que tenham que conviver com o fardo da inadequação social. Marco César, ao contrário, não só se arrepende como busca o perdão dos pares (e do leitor). Sua confissão é ainda oportuna porque retira de Jarbas (com quem rivalizava) os olhos acusadores da maioria dos alunos da escola. Tendo sido surpreendido chorando debaixo da amoreira, espalhou-se o boato de que ele era o suspeito principal. As lágrimas, atributos pretensamente femininos, são o que o senso comum não pode suportar no rosto de um homem: “De qualquer forma, o preconceito, motivado pelo que pode ser aparentemente diferente, correu solto no ar, sem contar o sentido

de novidade que atrai e aguça os sentimentos de quem precisa agonicamente culpar as pequenas e grandes diferenças [...].” (LP, p.161)

Mas a atitude de Marco César não é colocada em termos elogiosos ou redentores. Na verdade, a relação estabelecida entre a acusação pública de Jarbas e a decisão do protagonista é quase imperceptível. Assim, o que, a princípio, por conta do referido respeito ao leitor, poderia ser visto como uma concessão simplória a uma ética pressuposta das narrativas juvenis, ganha outra dimensão nas entrelinhas. Sem apelar para o óbvio discurso do politicamente correto, *Lis no peito* apresenta na própria trajetória de autodescoberta de Marco César a aceitação da diferença, que, em última instância, é também a aceitação de uma versão não heroica de si mesmo – ainda que de forma sutil, mas talvez por causa disso bem mais eficaz que os temas transversais romanceados.

A questão da identificação nesta narrativa, por esta razão, acaba por diferir sobremaneira das duas obras anteriores. Embora a personalidade introspectiva e deslocada de Marco César possa gerar algum tipo de identificação associativa com os adolescentes que se sintam descompassados com o mundo, o fato é que há um conflito encenado entre a identificação almejada por seu narrador e amigo, que espera que o leitor estabeleça uma relação simpatética com o protagonista, compreendendo suas razões e perdoando o seu crime, e uma identificação (ou recusa de identificação) com uma figura que se assemelha a um anti-herói, na medida em que comete um ato que não é digno de elogio nem de imitação, muito embora possa revelar os avessos de quem lê. Das três obras, esta é que mais explicita, por meio da tematização ficcional, o que ela espera do leitor: uma identificação catártica tal e qual a vivenciada pelo protagonista durante a leitura de *Lispector*. *Lis no peito* quer ser para o jovem leitor:

a “aleluia” que Clarice Lispector esperava que alguém cantasse para ela depois de ler uma história sua e dar a mão a ela como se esse gesto fosse tudo o que se espera da alegria, uma “aleluia” que varresse as próprias palavras do livro e deixasse a vida muito limpa, uma “aleluia” que no fundo dissesse” eu entendo, isso que você escreveu sou eu e por isso eu te perdoo tanto.” (LP, p. 14 -15)

A única esperança de Marco César seria o leitor empírico, já que seus colegas de escola não o perdoam. Intratextualmente o julgamento se fez, e ele foi condenado pelo grupo, o que de certa forma expõe a falibilidade do projeto de *Lis no peito* e rechaça o final feliz óbvio que poderia estar se anunciando com a mudança de atitude do protagonista ao assumir a culpa. O fracasso só não é total porque o narrador jura ter ouvido algumas vozes cantando uma aleluia no dia da saída de Marco César. E essas vozes continuaram sendo ouvidas na biblioteca, tempos depois, segundo uma funcionária. Quem sabe a condenação feita pelos

colegas não faz parte da recusa e da resistência inicial que serão contornadas depois pela leitura de Clarice, como aconteceu com o próprio Marco César.

O fracasso também não é total porque Marco César é capaz de se perdoar e perceber, como anunciava a epígrafe de *A paixão segundo G.H.*, que é preciso ser maior que a culpa. O jovem acaba por compreender, afinal, que “um perdão pode condenar muito mais uma pessoa porque não se varre a culpa com um castigo, e o crime fica solto e pesado como dor sem ressalva, delito da nossa própria conta, pena e até mesmo danação voluntária.” (LP, p. 13) Mais importante que o perdão do outro é a possibilidade de perdoar a si mesmo.

Ele foi expulso da escola, mas mesmo assim atravessou o pátio, caminhando entre os alunos, de “cabeça levemente erguida para buscar a condenação na secretaria” (LP, p. 178). Buscar a condenação é o sintagma exato: Marco César buscou o tempo todo punir-se por uma inaptidão pra vida, mas, no fim, “[d]entro da condenação havia qualquer coisa no rosto dele que perdoava. Eu, por mim, acho que, com toda a culpa, Marco César sentiu que nessa manhã ele tinha um começo e, de alguma forma, pela primeira vez começava a existir...” (LP, p.178) E foi assim, pois, que Marco César saiu inteiro do julgamento:

Um pouco cansado com o esforço. Bem, e agora então seria lembrar-se do que um homem quer. Esse era o verdadeiro julgamento — e Martim[Marco César] abaixou a cabeça, confuso, em penitência. Oh Deus, não era nada fácil para aquele homem [jovem] exprimir o que queria. Ele queria isto: reconstruir. (LISPECTOR, 1982, p. 124).

5.1.3.2 Leituras dos adolescentes

a) Leitora 6 (sétimo ano)

Bem, esse é o segundo livro que li do autor Jorge Miguel e, sinceramente, foi o que mais me encantou.

No início da história eu fiquei um tanto perdida, confesso, muito perdida mesmo, mas um trecho em si chamou minha atenção e embarquei no espírito da história. Isso aconteceu logo nas primeiras páginas, quando me peguei tentando responder: Por quê as pessoas escrevem?... Talvez eu não soubesse antes de terminar o livro, mas agora tenho um esboço, fraco, porém existente da resposta para essa pergunta.

O enredo é simples, mas ao mesmo tempo carrega muitos significados. É como se o leitor fosse abrindo portas. Portas que vão atrelando-se e somando-se de uma forma poética, é como se as palavras, as pequenas letrinhas em cada página dançassem soltas e ao mesmo tempo unidas na mente do leitor. A cada novo capítulo, novas descobertas, novas ideias, novas formas de amar.

Eu sou meio (muito) suspeita para falar de livros românticos, mas o amor que nos é apresentado em “Lis do Peito”, é um amor que me assustou de início, um amor inesperado, um amor como o vôo de um pássaro. Ainda, talvez, esse amor que é capaz de fazer com que um garoto cometa um crime, um amor em forma de dor. Fiquei pensando nisso. Pensei,

pensei e continuei sem entender. Mas agora vejo que não há necessidade alguma de entender, ou melhor, entendi que não há por quê entender, pois agente sente e só. E, sim, eu senti como se estivesse bem ali. Como se estivesse debaixo da sombra daquela amoreira, como se ouvisse o canto de um sonhaço.

Esse livro me fez refletir sobre muitas coisas, coisas que agente acaba esquecendo no dia-a-dia.

Tenho 14 anos, algum problemas com muita socialização e, às vezes, ou talvez muitas vezes, me pergunto se pertenco a alguma coisa. Talvez não dessa forma, mas sei que me identifiquei muito com esse livro. Me senti um pouco pertencente a ele também. Me identifiquei com Marco César e sua falta de pertença e me identifiquei e ainda mais com os trechos dos livros da Clarice Lispector. Já havia ouvido falar dessa autora, mas nunca cheguei a ler nenhuma obra, entretando fiquei admirada com a simplicidade com que ela descreve os sentimentos mais complexos.

Outra parte que achei linda, é quando o Já para o carro no meio de uma avenida, acho eu, para que uma borboleta pudesse sair do carro e seguir seu caminho. Aquilo pode ter passado despercebido por outras pessoas, pode até não ser erucialmente importante, mas me tocou.

Acho que todos nós temos uma borboleta desesperada por liberdade dentro do peito. Uma borboleta que busca incansavelmente por vida, por sonhos, pertença, por amor. Eu achei que esse livro fantástico, e não digo isso apenas para agradar. Digo a verdade. Nunca pensei que pudesse me sentir tão compreendida dessa maneira, eu adorei e pronto.

b) Leitora 7⁷² (Nono ano)

Durante minha leitura, fui de um lado ao outro do “gostar ao “não gostar” do que estava lendo. A forma como o narrador dialoga com o leitor e gasta parágrafos e mais parágrafos de divagações é agradável e sutil, embora se torne cansativa em alguns pontos talvez porque o autor não tem pressa em nos contar a história, deixando-nos primeiro descobrir mais sobre os personagens. A história é cheia de boas metáfora, de entendimento relativamente fácil, que são um dos pontos positivos desse livro e ajudam a compor o emocional e o tom poético da história.

Conhecemos Marco Cesar, um adolescente delicado e “esquisito”, que não tem pressa para experimentar as alegrias de um primeiro amor. E a Clarice leitora, uma apaixonada por Clarice Lispector que ensina Marco César a buscar preencher os vazios em sua vida com a Clarice escritora. Esse “conhecer” a que somos convidados é, para mim, uma das falhas do livro. Quase não há espaço para diálogos, pois, como o próprio autor diz, Clarice e Marco César valorizam o silêncio. A ausência de diálogos melosos e o “quase namoro” dos dois poderia ser algo bom, se a relação deles não fosse tratada de forma tão vaga. A maior parte do que se passa com eles é descrito como um amontoado de sentimentos. Tudo é excessivamente subjetivo e, por mais que eu tente, não consigo me dar por satisfeita apenas com a parte emocional e com uma vaga descrição dos acontecimentos. A única outra falha que pude encontrar foi no amigo de Clarice, Já. Ele é um personagem que sofre com o preconceito, inclusive de Marco César, mas isso não foi muito bem explorado no livro.

No final de tudo, que talvez não tenha sido realmente um final, decidi que gostei do que li. Julgar Marco César foi algo que adiei até a última frase do livro. Quando realmente soube o que ele havia feito, procurei em cada palavra algum motivo para perdô-lo. Foi um impulso, o leitor enfatizou diversas vezes. Tanta emoções negativas misturadas

⁷² Esta leitora não teve participação registrada em atividades de troca espontânea de livros. Foi nossa aluna no sétimo ano em 2011. Estudava em escola privada antes.

dentro de um adolescente delicado e que ainda está descobrindo a si mesmo não poderia resultar em algo bom, mas não consegui perdoá-lo, somente sentir uma leve simpatia por Marco César. Talvez outro leitor consiga –e eu jamais culparia essa pessoa por isso-, mas a narração da morte do pássaro me horrizou e revirou meu estômago. Pude sentir o calor das penas na minha mão, com toda a fragilidade do sanhaço –ou bem-te-vi. Senti os ossos se quebrando sob meus dedos, a vida se extinguindo na palma da minha mão, e odiei ainda mais pelo o que fez depois. O meu zelo pelos livros também não me permitiu enxergar uma possibilidade de perdoar o modo como ele os tratou.

Mesmo com raiva de Marco César, o modo como ele tenta se redimir e realiza uma busca incansável por sua identidade nos livros de Clarice Lispector, me fez perceber que o livro me trouxe várias emoções diferentes. Não foi um livro que passou em branco, mas que conseguiu mexer comigo, de forma positiva e negativa.

c) Leitora 8⁷³ (segundo ano do Ensino Médio)

O que pensar de um livro que propõe ao leitor o papel de juiz? Como julgar a história de alguém e suas ações a partir de uma visão individual do mundo?

Essa é a proposta que Jorge Miguel Marinho faz em sua obra. No livro, o autor/ narrador é também personagem e, do alto de seus 50 anos, conhece o jovem Marcos César – um adolescente desajustado, procurando o seu lugar no mundo como qualquer outro.

E, apesar de um primeiro encontro conflituoso, os dois constroem uma bela amizade, marcada pela cumplicidade e reciprocidade. É a partir disso que Marcos procura o amigo com o objetivo de contar o seu “crime” ao mundo para que este possa julgá-lo e conceder-lhe o perdão.

O narrador, então, com a missão de salvar o amigo, nos envolve numa trama de amor juvenil e suspense, na tentativa de explicar aos leitores as razões do crime.

Embebido de citações à Clarice Lispector (o título do livro é um jogo com o seu sobrenome), Lis no peito traz à nós uma outra Clarice, grande leitora de Lispector. Esta entra na história como o amor idealizado pelo jovem, que a partir disso vive a certeza de um amor não concretizado, a felicidade de um beijo adiado.

Entretanto, Marcos se choca com a decepção. Força motriz de seu crime ao qual devemos julgar, caso nos consideremos aptos a isso. Você deve julgar, pois já tenho minhas conclusões.

Esse livro é leitura precisa para quem quer se descobrir, entender o seu lugar no mundo. É cheio dessa delicadeza mais que necessária para compreender essas pequenas coisas do mundo de quem chegou agora e ainda procura sua razão de ser, é um convite para um mergulho na história de alguém que de certo modo te direciona a um encontro consigo mesmo.

d) Leitor 4 (sétimo ano)

“Lis no peito” conta a história de Marco César, um garoto solitário de 17 anos, que inesperadamente se torna amigo de um autor, e este passa a tentar entender o universo de um garoto que só queria sentir que pertencia à algo ou alguém, mesmo que não acreditasse poder merecer o amor de alguém.

⁷³ Esta leitora não teve participação registrada em atividades de troca espontânea de livros. Foi nossa aluna no sétimo ano em 2011.

O tempo prova à Marco que ele merece o amor de alguém, quando ele se apaixona. Porém é claro que haveriam decepções, que fazem ele cometer um crime. O autor conta a história colocando o leitor como juiz, que decide se o garoto merece ou não o perdão, isso é um dos pontos altos do livro.

O livro é cheio de poesia, e citações incríveis de Clarisse Lispector, que é quase uma personagem de tão importante na história. A história é muito bonita, e mesmo que te dê uma sensação de solidão momentânea, vale a pena ser lida.

No final, a questão talvez não seja o erro que ele cometeu, mas os sentimentos que o levaram a fazer isso, dá para sentir um pouco do que Marco César sente ao se entregar a um amor e se decepcionar, ou quando ainda era apenas mais um garoto solitário.

e) Leitora 9⁷⁴ (sétimo ano)

Lis No Peito é um livro que conta a história de um menino adolescente normal, passando por uma fase normal, na sua vida normal. Marco César, como se chama, é um menino reservado, prefere viver no mundo dentro da sua cabeça, sempre andando, levantando as calças e cuspidando de lado. Ele conhece o amor de sua vida, Clarice, que tem o nome igual ao da escritora favorita dela, Clarice Lispector. Por todo o livro lemos trechos e referências as escrituras de Clarice Lispector com o romance entre César e Clarice sendo narrado. E então, após sofrer uma desilusão, Marco César comete um crime imperdoável ou não, que será julgado ao ponto de vista dos leitores que realmente entrarão na poesia que é esse livro.

Não sei dizer qual parte é a minha preferida, mas todo o livro é tão intenso e singular, que sinto vontade lê-lo em toda tarde livre que tiver. Como eu disse, o livro conta uma história de pessoas normais, mas a forma como é contada torna tudo tão mágico e envolvente, que, do normal, a história passa pra algo surpreendentemente admirável e impressionante. Em todo momento há metáforas que fazem ficar mais bonita e poética a narrativa de um relacionamento tão comum aos olhos normais.

Um sentimento de decepção me invadiu após descobrir qual foi o real crime, mas depois de reler eu percebi que foi algo tão dramático e intenso, que precisei ler novamente o livro desde o início. É, de certa forma, linda a maneira como a cena do tal crime é narrada. Repetindo mais uma vez, é uma poesia em forma de livro. Afinal, é citada e, de certa forma elogiada, uma das mais premiadas escritoras, Clarice Lispector.

O narrador durante todo o livro é o professor de Marco César, que escreveu a história a pedido de seu aluno e amigo, pois o mesmo queria saber se merecia ser perdoado pelo seu crime. Logo nas primeiras páginas é apresentado ao leitor o personagem principal, aquele adolescente normal, lembra? Pois é, confesso que fiquei tentada em deixar o livro de lado e ir assistir TV, talvez por ele não ser um garoto com um trauma irreparável ou não ter uma doença terminal. Ele é tão comum. Mas, talvez ser normal não seja ser chato ou desinteressante, mas pode ser algo tão simples que se torna extremamente interessante.

Durante o livro eu me sentia a melhor amiga de Marco César, e a responsabilidade de ter que julgá-lo é real em toda a leitura. Acabei criando um laço com o personagem, ele

⁷⁴ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 17 ocorrências de obras do polo do entretenimento, sendo 6 *crossovers* estrangeiros (3 do mesmo autor), 4 de literatura juvenil *stricto sensu* estrangeira (do mesmo autor), 1 homologada pela escola, 3 juvenis brasileiras *stricto sensu* (da mesma autora). Há 2 ocorrências de narrativa juvenil clássica e 2 clássicos universais adultos. Participava ativamente da ciranda, postando livros novos, pegando livros emprestados e voltando à rede para não só para comentá-los como discuti-los.

passa por situações que passei ou que apenas são muito próximas da minha realidade. "Ainda não, vou prolongar a distância da minha boca na sua, vou deixar para depois, pelo tempo que eu quiser ou para daqui a pouquinho esse beijo que já é meu...", eu gosto tanto desse trecho. Ele carrega todo o encanto, o romance e o envolvimento dos personagens. A paixão dele é tão intensa, que a impressão de ser unilateral é apavorante. Eu queria tanto que desse certo, a espera pelo beijo foi violenta da minha parte. Após o crime e os acontecimentos posteriores, os sentimentos ficam confusos, não sabia mais em que segurar, acho que ele agiu de forma extremamente impensada, mas ao mesmo tempo intensamente passional. Para mim, o crime é algo perdoável. Não só pelo ato em si, mas pelo o que ele representou. Acho que Marco César não precisa do perdão de outras pessoas, mas sim dele próprio. O amor entre Clarice e Marco é nítido após a interpretação dos diálogos, junto com todas formas maravilhosamente bonitas que o autor acha para dizer que existe tal sentimento.

Após concluir, eu senti que esse livro mexe com os pensamentos. É uma leitura tão boa, que no final fiquei pensando em como deve ser bom viver um amor como o dos dois, a espera do outro pra dar certo, a certeza de que uma hora vai acontecer. Sem pressa, apenas aguardar, uma hora os sonhos vão e tornar realidade. Espero que mais pessoas leiam e tentem chegar a um julgamento para esse menino, que só queria ter a sorte de viver uma poesia de amor de Clarice Lispector.

5.1.3.3 Comentários

Chama a atenção, em primeiro lugar, que os cinco leitores de *Lis no peito* destaquem e valorizem a linguagem poética da narrativa, ora de forma mais distanciada, ora de forma mais emotiva, fazendo uso ou não de metalinguagem. De maneira geral, esse emprego especial da linguagem é associado à presença de Clarice Lispector, também citada por todos os leitores: "O livro é cheio de **poesia**, e **citações incríveis** de Clarisse Lispector, que é quase uma personagem de tão importante na história. A história é muito bonita (...)" ; "Como eu disse, o livro conta uma história de pessoas normais, mas **a forma como é contada torna tudo tão mágico e envolvente, que, do normal, a história passa pra algo surpreendentemente admirável e impressionante**. Em todo momento há **metáforas** que fazem ficar **mais bonita e poética** a narrativa de um relacionamento tão comum aos olhos normais." ; "A história é cheia de **boas metáforas**, de entendimento relativamente fácil, que são um dos pontos positivos desse livro e **ajudam a compor o emocional e o tom poético da história**."

A acuidade deste último comentário chega a ser surpreendente: o efeito que a narrativa provoca está estritamente ligado à forma. Também é interessante que uma das leitoras se utilize da própria linguagem poética para explicar a relação que estabeleceu com a narrativa, o que certamente é um índice de sua apropriação singular e subjetiva do texto: "O enredo é simples, mas ao mesmo tempo carrega muitos significados. É como se o leitor fosse abrindo

portas. Portas que vão atrelando-se e somando-se de uma forma poética, é como se as palavras, as pequenas letrinhas em cada página dançassem soltas e ao mesmo tempo unidas na mente do leitor. A cada novo capítulo, novas descobertas, novas ideias, novas formas de amar.” Destaquemos a observação sobre a simplicidade do enredo, aspecto que também salientamos, mas que não foi percebido da mesma forma positiva por todos os leitores: *“Durante minha leitura, fui de um lado ao outro do ‘gostar ao “não gostar” do que estava lendo. A forma como o narrador dialoga com o leitor e gasta parágrafos e mais parágrafos de divagações é agradável e sutil, embora se torne cansativa em alguns pontos talvez porque o autor não tem pressa em nos contar a história, deixando-nos primeiro descobrir mais sobre os personagens.”*

A leitora se mostra hesitante porque, se por um lado, reconhece a estratégia do autor e o efeito que quer provocar – ou seja, reconhece o valor de um determinado índice formal –, por outro, este efeito não lhe agrada. Isso fica ainda mais claro em comentário posterior, em que ela identifica perfeitamente a perspectiva dual da narrativa e seu caráter de “encadeamento de emoções” no lugar do “encadeamento de ações”. Suas observações sobre as estratégias formais são altamente pertinentes e condizentes com a nossa leitura, embora nós as tenhamos identificado como algo a ser valorizado, diferentemente da leitora, que provavelmente preferiria um enredo mais factual: *“Esse ‘conhecer’ a que somos convidados é, para mim, uma das falhas do livro. Quase não há espaço para diálogos, pois, como o próprio autor diz, Clarice e Marco César valorizam o silêncio. A ausência de diálogos melosos e o “quase namoro” dos dois poderia ser algo bom, se a relação deles não fosse tratada de forma tão vaga. A maior parte do que se passa com eles é descrito como um amontoado de sentimentos. Tudo é excessivamente subjetivo e, por mais que eu tente, não consigo me dar por satisfeita apenas com a parte emocional e com uma vaga descrição dos acontecimentos.”*

Esta também foi a única leitora a mencionar Jarbas, que identificamos como um personagem importante na trama e para a própria construção ficcional de Marco César: *“A única outra falha que pude encontrar foi no amigo de Clarice, Já. Ele é um personagem que sofre com o preconceito, inclusive de Marco César, mas isso não foi muito bem explorado no livro.”* Sua crítica negativa pode ter a ver com a não percepção do esquema de perspectividade do texto, que fez com que os pontos de indeterminação propositais em torno de Jarbas fossem vistos como uma “falha”. Se, por um lado, a frustração de sua expectativa pode ter a ver com um repertório atrelado a temáticas mais óbvias (especialmente em se tratando da homossexualidade, que tem ganhado espaço na mídia e nos livros), por outro lado

revela uma curiosidade e uma ânsia de ver tratado um tema que lhe é caro e incômodo (o preconceito). Embora tenhamos visto como positiva a ambiguidade em torno da questão, a recepção juvenil não confirmou nossa hipótese.

A mesma perspectiva dual e a falta de concatenamento lógico de ações podem ter sido o motivo pelo qual a primeira leitora afirma que *“No início da história eu fiquei um tanto perdida, confesso, muito perdida mesmo”*. Isso não foi razão suficiente, entretanto, para que ela abandonasse o livro – como outra leitora confessou ter sentido vontade de fazer, porque o protagonista não era *“um garoto com um trauma irreparável”* ou portador de uma *“doença terminal”* (a referência ao seu horizonte de expectativas é obvio: John Green é evocado nas entrelinhas). Esta mesma leitora, porém, embora tenha se incomodado com a “normalidade” do personagem, fez uma das leituras mais carregadas de subjetividade e, procedendo à releitura – o método de leitura mais apropriado ao texto literário (JOUVE, (9012) –, pôde reformular seu ponto de vista sobre a obra: *“Um sentimento de decepção me invadiu após descobrir qual foi o real crime, mas depois de reler eu percebi que foi algo tão dramático e intenso, que precisei ler novamente o livro desde o início. É, de certa forma, linda a maneira como a cena do tal crime é narrada (...). Afinal, é citada e, de certa forma elogiada, uma das mais premiadas escritoras, Clarice Lispector.”*

Clarice Lispector, apesar de sido citada por todos, não teve ressonância igual em todos os leitores. Somente uma leitora faz menção ao impacto direto das citações clariceanas nas suas impressões: *“(...) me identifiquei e ainda mais com os trechos dos livros da Clarice Lispector. Já havia ouvido falar dessa autora, mas nunca cheguei a ler nenhuma obra, entretanto fiquei admirada com a simplicidade com que ela descreve os sentimentos mais complexos.”* Esta observação sobre a escrita da autora é feita pelo próprio narrador, e a leitora a toma para si. Não podemos desprezar o fato de que vemos, empiricamente, que a apresentação ficcional de uma obra legitimada pode efetivamente despertar o interesse do leitor. Mais interessante ainda é sua observação a seguir: *“Fiquei pensando nisso. Pensei, pensei e continuei sem entender. Mas agora vejo que não há necessidade alguma de entender, ou melhor, entendi que não há por quê entender, pois agente sente e só.”* Talvez sem o saber, a jovem captou perfeitamente uma das máximas ficcionais de Clarice, a de que viver ultrapassa o entendimento, apropriando-se subjetivamente – e de forma radical – do intertexto. Vale ressaltar também a ênfase dada à reflexão, que faz eco à releitura da outra leitora, bem como à sua afirmação de que o texto *“mexe com os pensamentos”*. Curiosamente, esse potencial da narrativa de levar à reflexão conduz a um tipo de imersão diferente daquela presente no horizonte de expectativas dos leitores, porque não está ligada ao enredamento na

trama: “*Esse livro me fez refletir sobre muitas coisas, coisas que agente acaba esquecendo no dia-a-dia.*” A obra de Jorge Miguel Marinha é então alocada em lugar oposto ao do entretenimento leve, simples e fácil de ler identificado no capítulo 5 como critério de validação das obras (pela última leitora, inclusive).

Outro aspecto importantíssimo a se destacar na recepção de *Lis no peito* é o mecanismo de identificação finalmente explicitado, não apenas como um recurso perceptível e analisável, mas como efeito experimentado. Uma das leitoras se mostra mais reticente e repete o que vimos na recepção da obra interior: ela consegue perceber o potencial identificatório da construção do personagem, mas se aloca em posição distanciada em relação a ele. Seu texto é muito bem escrito, demonstra capacidade de exercício crítico, mantém atenção vigilante à forma, faz uso de metalinguagem, mas, em certo sentido, é asséptico, pois a leitora não assume o risco de se projetar na narrativa, embora possamos perceber a identificação permaneceu latente: “*Esse livro é leitura precisa para quem quer se descobrir, entender o seu lugar no mundo. É cheio dessa delicadeza mais que necessária para compreender essas pequenas coisas do mundo de quem chegou agora e ainda procura sua razão de ser, é um convite para um mergulho na história de alguém que de certo modo te direciona a um encontro consigo mesmo.*” A leitora chega, inclusive, a se abster explicitamente de opinar, como se fazer isso fosse algo não bem-vindo: “*Força motriz de seu crime ao qual devemos julgar, caso nos consideremos aptos a isso. Você deve julgar, pois já tenho minhas conclusões.*” Sendo esta a única leitora do Ensino Médio, é lícito perguntar se seu texto não é resultado das práticas escolares que, gradualmente, vão sublimando a leitura subjetiva da sala de aula.

Há outro caso de identificação enviesada: “*No final, a questão talvez não seja o erro que ele cometeu, mas os sentimentos que o levaram a fazer isso, dá para sentir um pouco do que Marco César sente ao se entregar a um amor e se decepcionar, ou quando ainda era apenas mais um garoto solitário .*” Em uma resenha curta, esse leitor repetiu a palavra (e correlatos) “solidão” três vezes, o que pode ser um índice da ressonância principal da narrativa na sua individualidade, ainda que não a explicita. A questão da emoção que se sobrepõe à ação comparece aqui também, como arremate positivo de sua leitura.

As outras três resenhas apresentam leituras mais singulares e subjetivas da narrativa, com uma voltagem emotiva que também estava ausente na recepção das obras anteriores e se afasta das reações descritas pelos leitores no capítulo 5. No lugar da hipérbole e dos efeitos preestabelecidos esperados (“Chorei um oceano de lágrimas” etc), cada uma tenta expressar ecos efetivamente pessoais da narrativa em si.

A segunda leitora demonstra que sua avaliação dependeu da reflexão. Foi um livro que nitidamente a incomodou, o que a levou a pensar sobre ele mais detidamente. Ela detalha claramente o tipo de identificação que o protagonista lhe provocou e que foi uma possibilidade por nós prevista: ela compreende as razões de marco César, mas não é capaz de colocar-se permanentemente em seu lugar, pois seu ato inspira-lhe mais horror que piedade. A descrição de sua reação emotiva também demonstra sua imersão no texto e comprova a complexidade do mecanismo de identificação. Nem sempre este será do tipo fusional, e isso a leitora em questão exemplifica muito bem. Ela se viu no lugar de Marco César, mas tomou-lhe distância e com ele se desidentificou – ou seja, teve uma experiência estética, realizando assim o fim último da narrativa, cuja temática era justamente a ficcionalização do processo de catarse durante a leitura: *“No final de tudo, que talvez não tenha sido realmente um final, decidi que gostei do que li. Julgar Marco César foi algo que adiei até a última frase do livro. Quando realmente soube o que ele havia feito, procurei em cada palavra algum motivo para perdoá-lo. Foi um impulso, o leitor enfatizou diversas vezes. Tanta emoções negativas misturadas dentro de um adolescente delicado e que ainda está descobrindo a si mesmo não poderia resultar em algo bom, **mas não consegui perdoá-lo, somente sentir uma leve simpatia por Marco César.** Talvez outro leitor consiga – e eu jamais culparia essa pessoa por isso-, **mas a narração da morte do pássaro me horrorizou e revirou meu estômago. Pude sentir o calor das penas na minha mão, com toda a fragilidade do sanhaço –ou bem-te-vi. Senti os ossos se quebrando sob meus dedos, a vida se extinguindo na palma da minha mão, e odiei ainda mais pelo o que fez depois.**”*

Também percebemos que a leitora embarcou completamente na estratégia de apelo do narrador, assumindo seu papel ativo de coautora. Essa estratégia é também elogiada por outro leitor: *“O autor conta a história colocando o leitor como juiz, que decide se o garoto merece ou não o perdão, isso é um dos pontos altos do livro.”* É muito provável que esta estratégia do apelo direto ao leitor e a mediação narrativa por perspectiva dual sejam as responsáveis pela maior projeção subjetiva dos leitores no texto: *“Durante o livro eu me sentia a melhor amiga de Marco César, e a responsabilidade de ter que julgá-lo é real em toda a leitura.”* Lembremos que em *A maldição do olhar* o narrador era observador, embora poroso à perspectiva de vários personagens. O diário do protagonista não aparece muitas vezes, tendo sido substituído pela complexa estratégia de mostrar seu mergulho interior de forma metafórica. A jovem que leu ambas as narrativas não tem dúvidas: *“Bem, esse é o segundo livro que li do autor Jorge Miguel e, sinceramente, foi o que mais me encantou.”*

As outras duas leitoras demonstram um mecanismo de identificação – e, curiosamente, de projeção – mais fusional e passional. Por meio de diferentes recursos elas dão conta de expressar suas apropriações singulares da narrativa, como a referência à imersão (“*eu me sentia a melhor amiga de Marco César*”; “*E, sim, eu senti como se estivesse bem ali. Como se estivesse debaixo da sombra daquela amoreira, como se ouvisse o canto de um sanhaço*”). e ao reconhecimento de si nas atitudes e personalidade do protagonista (“*Acabei criando um laço com o personagem, ele passa por situações que passei ou que apenas são muito próximas da minha realidade*”). Esta é uma das poucas vezes em que podemos observar uma exposição tão sincera de si e o papel que a narrativa teve de “traduzir”, ou se dar forma, ao que pulsava no seu interior. O protagonista ofereceu-lhe uma identidade: “*Tenho 14 anos, algum problemas com muita socialização e, às vezes, ou talvez muitas vezes, me pergunto se pertenço a alguma coisa. Talvez não dessa forma, mas sei que me identifiquei muito com esse livro. Me senti um pouco pertencente a ele também. Me identifiquei com Marco César e sua falta de pertença*”

Vale a pena contrastar a reflexão que a última leitora faz sobre a relação que estabelece com o protagonista, pois é oposta a da segunda leitora (a que se desidentificou ao final), embora sua reação às atitudes de Marco César seja expressa de forma igualmente contundente, talvez mais passional: “*A paixão dele é tão intensa, que **a impressão de ser unilateral é apavorante**. Eu queria tanto que desse certo, **a espera pelo beijo foi violenta da minha parte**. Após o crime e os acontecimentos posteriores, **os sentimentos ficam confusos**, não sabia mais em que segurar, acho que ele agiu de forma extremamente impensada, mas ao mesmo tempo intensamente passional. Para mim, o crime é algo perdoável. Não só pelo ato em si, mas pelo o que ele representou. Acho que Marco César não precisa do perdão de outras pessoas, mas sim dele próprio. O amor entre Clarice e Marco é nítido após a interpretação dos diálogos, junto com todas formas maravilhosamente bonitas que o autor acha para dizer que existe tal sentimento.*” Ela chega a uma conclusão diferente sobre o perdão e, inclusive, em lugar de se desidentificar, ela realiza um mecanismo de projeção que havíamos reputado como improvável, dada a natureza de “anti-herói” do adolescente: “*É uma leitura tão boa, que no final **fiquei pensando em como deve ser bom viver um amor como o dos dois, a espera do outro pra dar certo, a certeza de que uma hora vai acontecer.***”

A leitura desta jovem condiz parcialmente com a nossa, mas não deixa de ser curioso observar a certeza com que ela afirma que Clarice personagem correspondia aos sentimentos de Marco César, enquanto que identificamos uma ambiguidade no texto. É claro que, justamente por possibilitar dupla leitura, a adolescente pode concluir do jeito que lhe parecer

mais coerente, embora não devêssemos perguntar se, neste caso, não se trata da irrupção de uma subjetividade accidental (JOUVE, 2013), provocada pelo desejo de projeção de si texto, que não encontra respaldo definitivo na estrutura – o que não significa que deva ser rechaçada, já que foi por meio dela que se possibilitou acesso tão significativo ao texto. O investimento pessoal é capaz de tornar-se o ponto de partida de um procedimento interpretativo (Rouxel, 2013c). A própria releitura a que esta leitora se submete, como uma das formas de apropriação do texto, colocará essa interpretação em perspectiva.

Outra forma de apropriação evidente aparece no desejo de registrar passagens que as leitoras consideram impactantes ou reveladoras de algo que as sensibilizou – “O adolescente se conhece e se constrói primeiramente na escrita do outro. (...) A cópia permite, ao se apropriar da linguagem do outro, dizer o sentimento que não se pode ainda exprimir com as suas próprias palavras. A literatura é de certa forma uma *experiência do dizer*.” (LE BRIÈRE apud ROUXEL, 2013b, p. 174 – grifos da autora): *"Ainda não, vou prolongar a distância da minha boca na sua, vou deixar para depois, pelo tempo que eu quiser ou para daqui a pouquinho esse beijo que já é meu..."*, *eu gosto tanto desse trecho.*"; *"Outra parte que achei linda, é quando o Já para o carro no meio de uma avenida, acho eu, para que uma borboleta pudesse sair do carro e seguir seu caminho. Aquilo pode ter passado despercebido por outras pessoas, pode até não ser crucialmente importante, mas me tocou."* Aqui a leitora ainda tematiza o papel da subjetividade na sua recepção.

Mais adiante, a leitora vai realizar uma forma de apropriação ainda mais radical: ela vai usar os próprios elementos da narrativa (imagens, metáforas, linguagem), como se se apossasse do projeto de dizer do autor, para expressar sua relação com o livro: *"Eu sou meio (muito) suspeita para falar de livros românticos, mas o amor que nos é apresentado em "Lis do Peito", é um amor que me assustou de início, um amor inesperado, um amor como o voo de um pássaro. Ainda, talvez, esse amor que é capaz de fazer com que um garoto cometa um crime, um amor em forma de dor."*; *"Acho que todos nós temos uma borboleta desesperada por liberdade dentro do peito. Uma borboleta que busca incansavelmente por vida, por sonhos, pertença, por amor. Eu achei que esse livro fantástico, e não digo isso apenas para agradar. Digo a verdade. Nunca pensei que pudesse me sentir tão compreendida dessa maneira, eu adorei e pronto."*

Não podemos deixar passar a presença explícita do “efeito de legitimidade” em ação: se a leitora se sentiu impelida a esclarecer que a sua apropriação do texto foi singular e não motivada pelo desejo de agradar a professora, é porque, de fato, foi uma apropriação significativa. É claro que seu comentário nos faz suspeitar de outras das suas resenhas... Mas,

como já afirmamos em outro momento, esse risco é inerente à pesquisa. E, de que qualquer maneira, as resenhas de modo geral nos fornecem índices do maior ou menor investimento dos leitores nos textos, de modo que ela não precisaria fazer a ressalva para percebermos a relação íntima que estabeleceu com o escrito. Sua participação ativa nos movimentos interpretativos é evidente: *“mas um trecho em si chamou minha atenção e embarquei no espírito da história. Isso aconteceu logo nas primeiras páginas, quando me peguei tentando responder: Por quê as pessoas escrevem?... Talvez eu não soubesse antes de terminar o livro, mas agora tenho um esboço, fraco, porém existente da resposta para essa pergunta.”*

A completa ausência de menção ao projeto gráfico, ao qual demos tanta atenção em nossa leitura, também é reveladora. O apelo gráfico e material nem sempre é decisivo na apropriação das obras literárias, tanto é assim que a *Na teia do morcego*, que teve seu projeto gráfico elogiado pelos leitores, não provocou a mesma projeção subjetiva de *Lis no peito*. O projeto ficcional por si só era tão envolvente, que sua inscrição material ficou em segundo plano. Para finalizar, importa dizer que a recepção de *Lis no peito* também nos mostra que a atenção aos elementos formais não é um empecilho para a leitura subjetiva. Pelo contrário: os leitores demonstraram um domínio operacional dos elementos da teoria da literatura e os colocaram a serviço da expressão.

5.2 Gustavo Bernardo

Por toda a vida, tenho me dividido entre a ficção e o estudo da ficção, como se a minha mão esquerda se dedicasse a escrever romances e a minha mão direita, ensaios. Estas mãos se encontram e se desencontram periodicamente, ao ponto de tantas vezes uma atrapalhar a outra – mas já me habituei a isso. Importa é que sempre tento fazê-las se encontrarem para se cumprimentarem e, sobretudo, para se desenharem uma à outra como as mãos de Escher (...).

Gustavo Bernardo⁷⁵

Assim como Jorge Miguel Marinho, Gustavo Bernardo tem carreira longa como professor da escola básica; porém, diferentemente daquele, que passou pela universidade mas fez da sala de aula e das oficinas de criação seus principais espaços de atuação, este tem seu nome associado à carreira acadêmica. É professor de teoria literária na Universidade do Estado do Rio de Janeiro e, além de obras juvenis, publicou também obras literárias adultas, tendo sido premiado ou indicado a prêmios em ambos os sistemas. É notória também sua

⁷⁵ In: *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010, p. 27-28.

produção teórica – igualmente premiada –, em que dialoga com a filosofia para discutir a questão central e fundadora da literatura: sua condição de fingimento. Todos os seus escritos de cunho ensaístico, inspirados pelo filósofo Vilém Flusser (e também caudatários de Iser e Jauss, o que muito nos interessa), de cujas ideias é divulgador, orbitam em torno do preceito da ficção cética: a ficção que desconfia da realidade – ou melhor, que desconfia de qualquer proposição dogmática sobre a realidade, encerrando-a em definições fixas, absolutas.

É possível perceber nas obras ficcionais de Gustavo Bernardo, tanto as adultas quanto as juvenis, uma aproximação evidente entre ficção e teoria da ficção. O exercício constante da reflexão teórica lhe conferiu um conhecimento especializado, e privilegiado, que lhe fornece um arsenal de recursos para a experimentação. Sua inserção tão marcada no polo acadêmico da legitimação é talvez a razão da sua posição tão reticente em relação à sua produção juvenil. Por vezes, seu discurso parece menosprezar essa produção, ao revelar suas motivações financeiras:

O único escrito assim [motivado pelos filhos] foi *A alma do urso*, a partir de uma história que sonhei e contava para meu filho antes de dormir. Ele gostava e eu também. Após repeti-la várias noites seguidas, decidi botá-la no papel. Já os outros textos juvenis surgiram, em parte, como meio de me inserir no difícil mercado editorial – o que me leva a crer que minha motivação acaba sendo mercadológico-financeira. (BERNARDO apud BASTOS, 2007, p. 104)

Inferimos o desprezo porque, sendo um autor do polo da legitimação, por princípio, o mercado é visto como um agente externo que compromete a qualidade literária. Isso é explicitado pelo próprio autor, inclusive:

É difícil aceitar que a literatura de qualidade seja para poucos. Você se sente ressentido de ter caprichado na escrita de um livro que não vende, ao mesmo tempo que textos sem qualidade enchem as prateleiras das livrarias. Fico com vergonha de usar a metáfora oswaldiana do “biscoito fino”, mas a verdade é que pouquíssimas pessoas gostam de certos textos aos quais, entretanto, pode faltar tudo, menos qualidade. Você só chega a várias pessoas interessantes e inteligentes se tem fama. (BERNARDO apud BASTOS, 2007, p. 109)

Em sua fala, bem característica do discurso acadêmico majoritário, fica claro que é de ordem estética o constrangimento de assumir que faz literatura ditada pelas tendências do mercado e com destinatário definido. É essa posição que o leva a listar, em seu site oficial (www.gustavobernardo.com), as obras juvenis como “ficções” ou “romances” junto às obras adultas, sem subdivisão. Na descrição das obras, a não ser que elas tenham ganhado algum prêmio ou indicação específicos no campo juvenil, nenhuma menção é feita ao seu público-alvo, mesmo quando o selo (Rocco Jovens Leitores) ou a editora (Escrita Fina) são especializados neste público. Ainda que a argumentação do escritor possa se dar no sentido

de se resguardar a qualidade da produção juvenil – ou seja, não há diferença no seu mérito literário em relação à produção adulta, de forma que o rótulo expõe uma diferença, na prática, inexistente –, o fato é que a negação do rótulo provoca o efeito contrário. Quando Gustavo Bernardo não separa suas obras em juvenis e adultas, quando delega a responsabilidade pelo rótulo ao mercado, quando assume que se dobra à ficção juvenil apenas como estratégia de inserção no circuito comercial, a mensagem que ele passa é a de que a literatura juvenil é uma produção literária menor. No entanto, como já observamos tantas vezes neste trabalho, o discurso da não especificidade literária da ficção juvenil é ambíguo, como ele mesmo admite:

Minha posição realmente é ambígua: às vezes reclamo que não ganho quase nada com livro, então minha mulher diz que se quero faturar, então que escreva o que o mercado pede. Acontece que as concessões só fazem sentido no momento em que estou decidindo o que escrever e opto por um romance juvenil, por ser mais fácil de publicar. No entanto, quando começo a criar acontece o oposto: só a história conta, mesmo que não seja aquilo que os editores esperam. Por isso, quando o Caio sugeriu que eu apimentasse o final de *Pedro pedra*, fiquei indignado. Ele queria o avesso da história, na qual a relação do narrador com o personagem e do personagem com a namorada é muito delicada, suburbana e tímida. Atender seu pedido seria violentar o livro. (BERNARDO apud BASTOS, 2007, p. 104)

O autor se refere ao episódio em que *Pedro Pedra*, seu primeiro romance juvenil, publicado em 1982, embora tivesse ganhado o primeiro lugar no Concurso de Literatura Juvenil de Ribeirão Preto, não fora publicado, como previa o edital do prêmio, porque, segundo Caio Graco Prado, um dos organizadores do concurso e dono da editora Brasiliense, o livro era muito bom e, por isso, não venderia. A publicação apenas aconteceria se o autor aceitasse “apimentar” o enredo, o que não aconteceu. *Pedro Pedra* foi editado e publicado pela primeira vez com recursos do próprio autor e ainda hoje é o seu livro que mais vende.

Portanto, a recusa do rótulo, como forma de salvaguardar sua autonomia estética, esbarra na própria conduta contraditória do autor, que, se se nega a chamar sua produção juvenil como tal, ainda assim publica por selos e editoras juvenis e se inscreve em concursos específicos do campo, conquistando prêmios ou indicações, o que não é nada desprezível para a construção de um cânone estético dentro do subsistema juvenil.

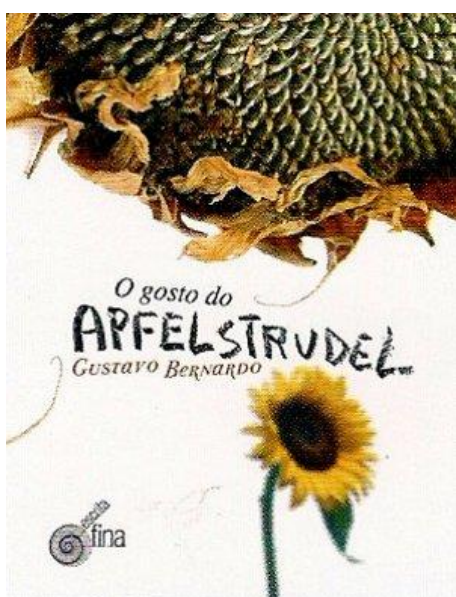
Outro fator que contraria sua insistência na não assunção do rótulo é a própria construção ficcional de suas obras juvenis. Embora Gustavo Bernardo evite a todo custo os clichês temáticos e formais que soem compor o painel de características definidoras do gênero narrativo juvenil⁷⁶, suas narrativas ainda assim diferem em larga medida, no que diz respeito

⁷⁶ A exceção é apenas a obra de estreia, *Pedro Pedra* (1982), uma espécie de romance de formação centrado na infância, adolescência e primeira juventude do personagem Pedro.

aos meios expressivos empregados, de suas narrativas voltadas ao público adulto. Embora as duas séries, a juvenil e a adulta, sejam ostensivamente influenciadas pela reflexão teórica do autor, a forma como isso se materializa nos textos é bem diferente. No caso da produção para jovens, é possível perceber estratégias de compensação de leitura que estão ausentes das obras adultas. Ainda que as narrativas elaboradas à intenção do adolescente não deixem nada a desejar à série adulta em termos de rendimento estético, é evidente que a manipulação da forma se pautou em um leitor em formação pressuposto: as narrativas são mais curtas e enxutas, o vocabulário é mais simples – o que não significa simplório –, o fio narrativo é mais facilmente recuperável, mesmo quando há recursos que afetam a linearidade. O arcabouço teórico de que se vale o autor na elaboração textual aparece de forma menos evidente e o assédio de erudição é mais satisfatoriamente contornado. O leitor adulto especializado, a quem essas obras também se dirigem, certamente nelas encontrará sem muito esforço os pressupostos teóricos da ficção cética. Entretanto, os textos demonstram uma preocupação com a legibilidade do jovem leitor, sem descuidar dos meios de expressão. Este fator, aliado ao recorte temático inovador, nos dá uma oportunidade ímpar de aprofundar a discussão sobre a especificidade literária da ficção juvenil.

5.2.1 O gosto do apfelstrudel (2010)⁷⁷

5.2.1.1 Primeira Leitura



O gosto do apfelstrudel é uma narrativa bem diferenciada do ponto de vista das convenções temáticas e formais que costumam caracterizar a ficção juvenil, mesmo aquela – como a de Jorge Miguel Marinho – que as emprega de forma original e esteticamente significativa. O tema principal, a morte, apesar da sua universalidade, costuma ser arrolado entre aqueles assuntos suspeitos, delicados e convenientemente evitáveis nas produções voltadas para crianças e jovens, especialmente naquelas do

⁷⁷ Finalista do 53º Prêmio Jabuti 2011 na categoria literatura juvenil | Catálogo Bolonha FNLIJ 2011, Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil | PNBE 2013, Programa Nacional Biblioteca da Escola
Projeto gráfico e capa: Retina 78

polo do entretenimento. Algumas vezes, as obras que ficam a meio do caminho entre o entretenimento e a pedagogia ousam abordar o tema, mas dificilmente são bem sucedidas do ponto de vista do resultado estético, pois cedem a uma perspectiva muito próxima da autoajuda, vendo no texto um pretexto sob medida, uma muleta, para a superação de um problema real.

Na narrativa de Gustavo Bernardo, não há, como se poderia esperar, nenhum protagonista criança ou jovem enfrentando a morte de outrem ou se debatendo ante a iminência da sua própria morte. O personagem principal desta narrativa é um senhor idoso, em coma em um CTI, que faz uma viagem mental no tempo antes de morrer. As visitas dos parentes – esposa e quatro filhos –, além da movimentação dos médicos e enfermeiros, estimulam esse personagem, identificado apenas pela inicial H, a pensar sobre a sua condição presente, o que o leva inevitavelmente ao passado como uma forma de fazer um balanço de sua vida antes de acertar as contas com o destino.

A primeira quebra de convenção é, portanto, a ausência de um protagonista adolescente, embora H relembre parte de sua juventude. Outra quebra importante, especialmente em se tratando de uma narrativa rotulada como juvenil, é a ausência completa da aventura, quer dizer, de um enredo pautado na concatenação lógica de eventos exteriores. As complicações sucessivas, as reviravoltas da trama são, como já vimos, estratégias comuns de enredamento do leitor em formação. Em *O gosto do apfelstrudel*, entretanto, no lugar de uma trama de efabulação linear tradicional, em que os eventos se encadeiam numa relação de causa e consequência, problema e solução, têm-se acontecimentos absolutamente banais, lembrados pelo protagonista sem obediência a nenhuma outra lógica que a não a lógica do caos que rege a memória. A narrativa se preocupa – assim como aconteceu em *Lis no peito* – com o encadeamento de estados emotivos. Os fatos simples, aparentemente sem importância, são responsáveis por provocar inúmeras reflexões sobre a família, sobre a construção de sua identidade, sobre seu estar no mundo. Eles importam justamente por isso: pelo que desencadeiam na psique do personagem.

O próprio narrador brinca com as expectativas do leitor afeito ao enredo de peripécias, confessando a dificuldade de se escrever uma história em que se opta por fugir dos clichês:

Eles não sabem o que eu sei e, feliz ou infelizmente, não lhes posso contar essa história. Trata-se de uma história difícil de contar, porque não há um vilão sequer, nem mesmo o destino assume esse papel.

Esta é uma história sobre a bondade, mas não uma bondade caridosa ou espalhafatosa. Como diria uma bela escritora africana cujo nome já é um chamado, a caridade é uma das faces da arrogância e da prepotência.

Não. A bondade de que trata esse livro é silenciosa como um vento suave, dedicando-se a cuidar tão somente dos seus, a fazer tão somente a sua pequena parte no concerto do mundo, considerando um prêmio cada sorriso que recebe, cada risada que escuta à sua volta.

Não é comum encontrar histórias sobre a bondade porque a bondade não estimula, não excita, não provoca, mais que tudo, não leva à fama aquele que pratica. Um homem bondoso não seduz ninguém, um personagem bondoso também não. Em termos brasileiros, a bondade “não dá ibope”. (GA, p. 62)

A dificuldade, como se vê, está também em que, fugindo-se dos clichês, afasta-se do leitor. Por isso a postura consciente desse narrador que sabe que sua história necessariamente seleciona o público, não sendo possível atingir a todos indistintamente, porque reconhece a sua subversão: “O que significa que a história que conto não deseja alcançar todos os leitores possíveis, quando incorreria numa contradição consigo mesma, mas apenas determinados leitores: os que talvez estejam me lendo”. (GA, p. 63) Aliás, esta é a expressão lapidar de Jason Manuel Carreiro (2010) e que resume bem o lugar de partida da fala de Gustavo Bernardo: a bondade como subversão. A bondade é subversiva na ficção, porque não gera conflito; a bondade é subversiva na realidade, porque frequentemente é equiparada a uma ingenuidade que enfraquece o caráter e deve ser evitada.

A caracterização de H segue implodindo as expectativas do leitor semântico:

H não se tornaria e não se tornou um atleta olímpico de tanga, não enfrentou guerreiros kaji nem leões trinados – mas, sem estardalhaço, sem arrogância, sem gritos primais, deu uma vida boa para sua mulher e para seus filhos.

Entretanto, mais do que uma vida boa, ele lhes dá até hoje o exemplo de um homem forte, forte não porque tenha bíceps definidos ou cargos de poder, mas porque é bom quando todos querem ser apenas espertos. (GA, p. 72-73)

A inversão operada não é desprezível: a busca da bondade e da coerência de si é a grande excentricidade do mundo contemporâneo, em que a regra do cada um por si, do hiperindividualismo e do afrouxamento dos laços sociais prevalece. O grande feito de H não foi salvar a humanidade, mas a si próprio de uma vida vazia, vivida no piloto automático, ao valorizar as pequenas coisas que dão sentido ao que somos.

Nada de excepcional acontece na vida de H, a não ser que consideremos como excepcional um casamento longo e cheio de amor, uma família que se formou sólida à sombra desse amor, uma carreira bem-sucedida: “Cumpru seu dever de homem, o seu dever na vida. Nada pode ser mais importante do que isto. Ao pensar nisto, chora onde quer que esteja, mesmo nas reuniões de família na frente de todo mundo”. (GA, p. 18-19) Seu dia a dia é o de uma pessoa absolutamente comum, de classe média, sem grandes sobressaltos. É possível até dizer que a narrativa possui um pseudo enredo, se tivermos como parâmetro apenas as

convenções romanescas tradicionais. *Flashes* de memória pregressa, de uma vida confortável material e afetivamente, entremeiam-se ao relato do que acontece no presente, no quarto de hospital onde H está internado.

Na passagem anterior nos deparamos com mais uma subversão bastante produtiva: no modelo de masculinidade encarnado por H, diferente daquele pautado no resistente padrão sexista:

Durante a sua longa e produtiva vida, ele sempre falou muito pouco, notabilizando-se por escutar bastante a todos. Nunca, jamais, em tempo algum, ele pontificou, emitindo certezas, regras ou ordens.
Preferia perguntar.
Preferia sugerir.
Preferia pedir.
Os colegas de trabalho, os amigos e mesmo Z [sua esposa] às vezes lhe diziam que ele levava a vida “com muita filosofia”, mas o diziam como crítica, não como elogio. Cobravam-lhe atitude de macho, postura de chefe, decisão de marido e pai.
(GA, p. 71)

H é o paradigma do homem novo, gestado tão lentamente, que expõe as ainda fraturadas relações de gênero na sociedade. O protagonista, por meio de uma manobra discursiva, procura dotar de dignidade aquilo que comumente é visto como um traço negativo de caráter: a fraqueza, ou melhor, certo comportamento que é visto como fraqueza:

No entanto, quero lhe dizer, mesmo que você não possa escutar, que não lamento ter cedido tanto e tudo, ao contrário. Por essa razão, também não me entristece que você siga esse caminho – na aparência o mais fácil, na verdade de todos o mais difícil e o mais solitário –, porque é aquele que ninguém aplaude, embora todos sintam sempre um profundo alívio quando lhes damos espaço e passagem. (GA, p. 53-54)

O personagem apresenta uma maneira de ser alternativa, possível e desejável, e que é aprendida socialmente – e porque não é natural, mas produto da cultura, pode ser modificada: “Por alguma razão que lhe escapou, quando criança não lhe ensinaram essa regra: homem não chora. Por isso, à diferença de todos de sua geração, ele sempre chora por qualquer coisa: nota alta de filho na escola, vitória do Fluminense, derrota do Brasil no futebol...” (GA, p. 19) Foi aprendizado também passado aos filhos mais velhos, que herdaram de H a sensibilidade e a facilidade para chorar: “ambos são tão molhados por dentro quanto o pai”. (GA, p. 78)

Essa imagem do choro de H é recorrente na narrativa, como a marcar um traço que não é mera contingência, mas fundamento de sua personalidade. É uma metonímia para a forma sensível e doce – outro adjetivo recorrente – com que se relaciona com as pessoas e com o mundo, contrariando as expectativas machistas da sociedade. Mas é também um recurso para demarcar um elemento importante da construção da narrativa que é a instauração

da dúvida quanto ao mundo que é objeto da narração. H continua a chorar aos borbotões na cama de hospital cada vez que um filho se aproxima ou ele se lembra de um fato importante. Mas esse choro nunca escorre para fora, ninguém nunca consegue perceber que H reage ao que se lhe acontece em volta. O personagem se sente sempre encharcado de lágrimas, embora todos pensem que ele está impassível. Do ponto de vista médico, é impossível que a mente de H esteja funcionando no nível de consciência que ele apresenta na narrativa. Do ponto de vista ficcional, entretanto, H parece morto por fora, sem movimentos e sem reação, mas vivíssimo por dentro, com uma atividade cerebral tão intensa que chega a desnortear o narrador: “Mas, num momento de desatenção, perco o jovem H de vista. A gente não pode se elogiar. O garoto dobra a ponta da página para marcar o livro, o põe debaixo do braço e de repente se levanta da cama. Hesito entre segui-lo ou olhar os outros livros da estante, por isso o perco.” (GA, p. 61)

Outra quebra de convenção está presente no fato de que, logo nas primeiras páginas do livro, o desfecho da narrativa já está anunciado: não há indícios de que o velho H vai escapar da morte. O leitor sabe, ou pressente, pelas palavras do narrador no primeiro capítulo, que não haverá um final surpreendente ou mirabolante, sequer feliz, nos moldes com os quais está supostamente acostumado:

Começo a contar uma história triste – mas uma história tão triste, tão triste, tão triste, que é capaz de sentirmos uma alegria boa no final.

Claro, se eu contar direito.

O contrário, todavia, não é verdade: não posso contar uma história alegre mas tão alegre, tão alegre, que chegue a ficar triste no final.

Se eu tentasse e fosse bom nisso poderia até fazer você rir, rir e rir – mas como um bêbado que no final da noite desaba em lágrimas nas quais se afoga. Essas lágrimas bêbadas não seriam de tristeza mas, sim, do mais completo desespero.

Não me interessa cantar o desespero.

Por quê?

Porque a história que quero contar não tem nada a ver com isso. Ela é triste, confesso desde o início, mas a tristeza, mesmo quando é muita, mesmo quando é forte demais, não deixa de ser uma coisa muito boa.

Complicado? Nem tanto.

Digamos que aquela alegria que nos leva às gargalhadas também quebra a alma em pedacinhos, como uma taça de cristal submetida a um som extremamente agudo.

A tristeza a que me refiro, por outro lado, rearruma a alma toda, como um belo jarro de vidro polido que a vida nunca tivesse trincado.

Ih, complicou mais ainda?

Então é melhor não explicar mais nada: que a história nos mostre. (GA, p. 9-10)

Este primeiro capítulo estabelece uma espécie de contrato com o leitor, assumindo o papel de uma segunda advertência (da primeira advertência falaremos depois). Ainda não é a história propriamente dita, mas o narrador já se apresenta como tal, em primeira pessoa, embora o leitor não saiba ainda de quem se trata. É um narrador que se mostra personalizado,

mas não é exatamente um personagem, como será percebido depois. Ele é a voz que organiza o mundo ficcional, não tem nome nem identidade evidentes, embora texto e paratexto insinuem uma homologia entre o autor empírico e o narrador. Este adverte e enfatiza que essa história que o leitor ainda não conhece é triste, roubando-lhe, por assim dizer, a chance de julgar por si só. Talvez seja já uma forma de selecionar o leitor: se este estiver atrás de algo epidérmico, divertido, é melhor não prosseguir com a leitura. Mesmo a alegria boa prometida no final não é muito convincente, já que ela é, paradoxalmente, consequência de fatos tristes. Só encarará a narrativa aquele que se sentir instigado por esse mistério – e envolvido por esse simpático narrador –, que será em parte esclarecido já no capítulo seguinte, quando H é apresentado por meio das falas nada animadoras dos médicos que dele cuidam.

A dicção deste narrador é muito envolvente – e difere sobremaneira dos narradores das obras adultas de Gustavo Bernardo. O diálogo que ele enceta com o leitor tem o objetivo claro de criar um clima convidativo de intimidade, além de deixar evidente desde o início que a narrativa é fruto de um processo de comunicação de que o leitor deverá tomar parte. Este é de imediato reconhecido pelo texto como um interlocutor, o que significa dizer que se lhe está revelando a condição de artifício do livro que tem em mãos. O estabelecimento da comunicação é, ainda, uma estratégia de compensação, já que a estrutura narrativa se mostrará não convencional. Os comentários desse narrador intruso, meio machadiano, não estão presentes apenas para desmascarar a ilusão romanesca, mas para testar o canal de comunicação, ajudar o leitor a compreender o texto e instruí-lo no pacto de leitura da ficção: é preciso suspender a descrença e encarar o mundo fabulado *como se fosse real*, mas não esquecendo – como o narrador faz questão de lembrar com sua presença ostensiva – que esse mundo fabulado é, antes de mais nada, ficção, fingimento.

Outros traços presentes neste excerto de abertura da narrativa nos dão a oportunidade de comentar sobre outras estratégias de compensação que são, igualmente, princípios da construção narrativa. Observemos que o capítulo é curto, assim como os parágrafos, sendo os períodos, consequentemente, não muito complexos. A sintaxe não é empolada. Isso torna o texto simples, direto, objetivo, o que denota preocupação com a legibilidade.

Como a narrativa se alterna entre dois planos, o do presente, correspondente a H imóvel e em coma no leito do hospital, e o do passado, que equivale à vida interior de H, os capítulos curtos apresentam funcionalidades muito importantes, quais sejam: manter a dinamicidade da leitura e facilitar a concentração do leitor, que deve se deter por pouco tempo em cada fragmento. Além disso, no final e no início de cada capítulo há uma espécie de mote, ou gancho semântico, que ajuda o leitor a fazer a ponte necessária de um fragmento a outro.

No fim do capítulo 1, por exemplo, como vimos, o narrador anuncia: “que a história se mostre”. No capítulo 2, o leitor é apresentado a um discurso polifônico, sem qualquer tipo de separação ou indicação das falas. Na verdade, é um diálogo pressuposto entre um médico e alguém da família, ou mais de um membro da família, em que se ouvem explicitamente apenas a voz do médico, mas pressupõem-se as réplicas do(s) interlocutor(es) por meios de expressões como “tem razão”, “você sabe” e até mesmo por meio de vazios, indicado pela mudança de parágrafo:

Deem o suporte que puderem à mãe de vocês. No entanto, continuaremos fazendo todo o possível.

O impossível também, com certeza. (GA, p. 12)

O início do capítulo 3 explica ao leitor a aparente confusão do capítulo anterior: “O cardiologista não sabe mas H escuta tudo. Eu também escuto, mas eu não tenho importância.” (GA, p. 13) – e mais uma vez o narrador se mostra para atizar a curiosidade do leitor sobre a sua identidade. No final do terceiro capítulo, o narrador anuncia que na cabeça de H abriu “um sol de primavera de antigamente.” (GA, p. 15) O capítulo seguinte abre com: “Os fios e os tubos e as luzes não o incomodam.” (GA, p. 16), anunciando a sobreposição de planos: as luzes do hospital estimulam a lembrança de outra luz, a do sol de antigamente. O capítulo quatro termina com H pensando sobre o passado e no quinto capítulo ele então começa a ter certos lampejos que não controla, como os versos de Casimiro de Abreu que ele decorou na escola – é o narrador quem, com certa impertinência, nos dá essa informação, pois H nem recorda a autoria, nem pode ouvir o narrador:

Curioso, porque depois das antologias escolares só se sentiu obrigado a ler os poemas adolescentes de um de seus filhos. Elogiou, claro. Não entendeu muito bem mas elogiou, não faria outra coisa. Sempre gostou de ler, mas além dos livros técnicos lia apenas romances policiais, de preferência os de Agatha Christie, que gostava de reler muitas vezes, identificando as pistas falsas deixadas pela autora. Agora estes versos, de quem mesmo? Não importa.

Como não importa? São de Casimiro de Abreu, engenheiro. (GA, p. 23)

O trecho ainda revela um dos choques de perspectiva presentes no texto, já que esse narrador personalizado porém esquivo é o porta-voz de H, mas não se abstém de vez por outra também se colocar. As mudanças de perspectiva, bem como esse narrador que é e não é personagem podem ser complicadores da leitura, mas a divisão dos capítulos ajuda bastante enquanto estratégia de compensação, tanto quanto o papel consciente de mediador desempenhado pelo narrador, que orienta o leitor, anunciando as mudanças de plano (presente e passado): “Enquanto o menino H se refugia nas aventuras de Tarzan na selva africana, o

velho H retorna para a sua cama e a sua cânula e os seus fios e os seus aparelhos na UTI”. (GA, p. 49); “Nessa alegria H retorna para o quintal da rua Alegre, para onde o acompanho – se era onde o procurava, quando passei pela porta dos fundos da casa e caí na clínica quase setenta anos depois” (GA, p. 68); “É assim que voltamos de chofre à UTI, quando encontramos o médico de plantão conversando à beira do leito com G, o segundo filho de H.” (GA, p. 74)”. A movimentação dinâmica, desordenada da memória é reproduzida na fragmentação dos capítulos e o narrador tem o cuidado de sinalizar as passagens de um plano temporal a outro, evitando uma estrutura mais iconoclasta, como o monólogo interior ou o monólogo narrado enquanto correlatos formais do fluxo de consciência, com suas associações livres, discurso fragmentado, repetitivo, caótico. Esse desarranjo é mais tematizado que propriamente revertido em estratégia formal –

Então ora a imagem da casa submerge dentro da imagem de um bosque povoado por malvados soldados alemães prontos para matar toda a sua família, ora ela explode o próprio telhado para projetar para cima dois prédios gêmeos de cinco andares. Percebe que não é tão fácil quanto parecia reconstruir a casa da infância na mente. Outras imagens e memórias se misturam, palavras e frases que surgem do nada o atrapalham. (GA, p. 29- 30)

–, ainda que algumas vezes sejam feitas escolhas estilísticas com vias à reprodução de determinado efeito no leitor:

Mão não é hora de perder tempo, o pouco tempo que lhe resta, vendo sua vida passar frente a seus olhos como um filme de Carlitos, rápido rápido rápido rápido!, até pegar fogo o celuloide ou o aparelho que monitora sua pressão arterial passar a emitir aquele sinal contínuo, contínuo, contínuo... (GA, p. 42-43)

Certamente as opções formais são pautadas por pressupostos de legibilidade do leitor em formação. A interposição do narrador entre o leitor e a história, comentando o narrado, é uma forma de orientar o leitor no preenchimento dos vazios gerados pelas mudanças de plano e perspectiva, quando esta está atrelada àquele (por exemplo, o ponto de vista de H jovem e o ponto de vista de H adulto). Pode-se, por esse expediente, ajudar o jovem a fazer os resumos de conteúdo necessários para que se assegure a compreensão da trama.

A linguagem empregada também é um componente que denuncia a preocupação com a legibilidade, pois simula intimidade e diálogo, não sendo, portanto, exageradamente formal, o que aproxima o texto das expectativas do leitor. O vocabulário é simples – especialmente se compararmos com o léxico das obras adultas do autor –, mas extremamente poético. É possível percebermos que a simplicidade formal é enganosa, pois pulsa, por detrás das imagens poéticas, a complexidade da temática que será abordada: “A tristeza a que me refiro,

por outro lado, rearruma a alma toda, como um belo jarro de vidro polido que a vida nunca tivesse trincado.” (GA, p. 10)

O leitor ainda não sabe, mas o narrador se refere à tristeza provocada pela morte esperada de um ente querido. E, mais uma vez, a obra de Gustavo Bernardo se afasta de qualquer expectativa prévia: a morte em *O gosto de apfelstrudel* não é melodramática, nem trágica; ela é motivo de celebração da vida. É assim que H quer que sua passagem seja sentida:

Gostaria de dizer a ela e a eles, por favor, não fiquem tristes. Eu estou me sentindo muito bem comigo mesmo e com a vida que tive, graças a vocês ela sempre foi maravilhosa: não lamentem, comemorem essa vida que tivemos juntos, tanta alegria que me deram. (GA, p. 86)

É a morte como fim inevitável de um percurso; a morte que, com sorte, virá para nós da mesma maneira que chegou para H: como coroamento de uma vida vivida de forma plena. Daí certa desmistificação das ideias preconcebidas em torno da “indesejada das gentes”, que é tratada com leveza e humor:

Sabe que chora por dentro, mas não sabe se chora por fora. Não sente a pele da face, para saber se ela está ficando quente e molhada. Também não se vê de fora pairando por cima de si mesmo, como os filmes mostram as pessoas morrendo e iniciando a viagem “desta para melhor”. (GA, p. 20)

H continua escutando tudo e não se espanta com a expressão “desenlace fatal”. Ao contrário, considera-a engraçada, como se saísse antes de uma novela de televisão do que de uma verdadeira unidade de tratamento intensivo de uma clínica cardiológica de verdade. (GA, p. 74)

Em breve dormiria para sempre e sem direito a sonhos, ele é que não ia perder tempo dormindo agora. (GA, p. 75)

Sorri por dentro do advérbio “infelizmente”, o médico de plantão é um pouquinho melodramático. Não é o caso de dizer nem “infelizmente” nem “felizmente”, acontece o que tem que acontecer. (GA, p. 76)

Imediatamente antes do último suspiro, H ainda tem tempo de fazer uma piada para sua esposa, Z, que chora sobre seu corpo: “Não posso saber como, mas parece que ela ouviu, tanto que de repente, entre as lágrimas e os soluços, deixa escapar um riso inusitado”. (GA, p. 87) Esse narrador pouco confiável, que ora pode acessar os pensamentos e memórias de H com riqueza de detalhes, impressões e sensações, ora coloca em dúvida a sua própria capacidade, sabe muito bem o momento em que deve se abster:

Ao contrário da sua mulher, ele nunca foi muito religioso, mas nesta hora sente curiosidade: será que a alma da moça sai do seu corpo? Será que ela, diáfana, passará por ele e lhe dará um tchauzinho, um até logo?

Se esta alma ainda estiver na sala, quiçá flutuando com o uma nuvem de pó, ele consegue escutá-la? Ou vê-la?
 Com que idade ficam as almas? A idade do corpo que morreu? Ou jovens, como gostariam de ter sido sempre? Ou com as formas de uma criança eterna?
 A alma, não sei, mas as perguntas flutuam no ar à volta do leito e dos aparelhos de H. (GA, p. 26)

As dúvidas de H são também as do narrador – e as do leitor. Embora seja este um narrador supostamente onisciente, dado que pode ver e ouvir os personagens – até a consciência de um deles – sem que estes o percebam e se saibam objeto de uma narrativa, ele resguarda o benefício da dúvida, até porque é conveniente (e prudente) que ele não se manifeste quanto ao mistério maior da vida: além do “quem somos?”, o “para onde vamos”. O real desfecho desta história o leitor só conhecerá quando da sua própria morte.

O comportamento peculiar deste narrador é algo digno de nota, como já deve ter ficado claro nas citações selecionadas até aqui. Embora ele não se dê importância (ironicamente, é claro), o mundo ficcional só existe por conta dessa voz que enuncia. O fato de ele fazer questão de se apresentar como mediador é uma forma de brincar com as convenções realistas do narrador onisciente:

[...] que tudo sabe porque, no seu mundo ficcional que supostamente representa o mundo real, tudo pode ser sabido. O narrador onisciente a que personagens e leitores não têm acesso atua como *alterego* invisível do próprio escritor, por sua vez representação em miniatura do próprio Criador. (BERNARDO, 2010, p. 50)

Este narrador, portanto, salienta inúmeras vezes que não é visto nem percebido pelos personagens, embora possa escutar e ver (quase) tudo o que dizem e fazem, como se fosse o olho invisível de uma câmera. O ato de colocar em evidência essa convenção gera passagens ao mesmo tempo cômicas e desconcertantes, como aquela anteriormente citada, em que o narrador “perde de vista” o seu personagem, ou estas, em que se brinca com a condição, no fundo tão inverossímil, a não ser que se pense nesse narrador em termos divinos, de voz sem corpo:

Procuro pela casa toda, com cuidado para não esbarrar nos demais moradores. Não o encontro. Decido procurá-lo no quintal, com certeza ele foi para lá, não o acharia em qualquer outro espaço.
 Entretanto, quando atravesso a porta dos fundos, caio mais uma vez na Unidade de Tratamento Intensivo que por hora dá suporte à vida do velho H. (GA, p. 61)

Ao se entender, ele é jogado de volta na casa da rua Alegre. Preciso acompanhá-lo, deixando W falando sozinho – o que não será desfeita, ele já achava que estava falando sozinho mesmo. Posso então ver H lendo, deitado na sua cama, uma história de Tarzan, o senhor das bestas da selva. (GA, p. 56)

O desconcerto se deve à inquietante informação de que os personagens têm sua vida indiscretamente observada por um olho invisível – estaremos nós também sujeitos a isso? – que, além de tudo, convida o leitor a participar desta inconveniência: “como estamos vendo” (GA, p. 42); “nós outros que o acompanhamos sem que ele perceba” (GA, p. 64).

Mas a narrativa não se contenta em apenas apresentar um comportamento inusitado para esse narrador que problematiza sua própria existência enquanto estratégia discursiva; ela precisa também teorizar explicitamente sobre esse narrador, de modo a instruir o leitor na leitura de ficção:

Por cima do seu ombro, leio com ele: “A verdade se mostra mais estranha do que a imaginação”.

Boa frase para começar um livro. A frase seguinte pede ao leitor que, “se este relato vier a parecer em parte inacreditável, será favor manter presente o axioma referido”. Apesar de parecer um pouco pedante, o pedido poderia servir muito bem para a minha história de H, se alguém a estiver lendo. No momento, no entanto, não tenho como sabê-lo, apenas conto.

Quando me lembro de um sábio antigo que dizia algo parecido, algo como: é verossímil que aconteçam muitas coisas inverossímeis. De quem quer que pretenda retê-la, a verdade escapa entre os dedos como se fosse água. É preciso capturá-la nos sonhos, nos livros e quiçá nos estados terminais tais como o de H, que lhe permite reconstruir a sua casa materna sem se preocupar com o olhar do outro – nem mesmo com o meu olhar, ele não sabe que me encontro pendurado no seu ombro para ler o livro que ele lê. (GA, p. 59-60)

Ficção e teoria da ficção se baralham para baralhar também a mente do leitor. O sábio antigo é Aristóteles, citado explicitamente nos escritos teóricos de Gustavo Bernardo. A ausência do nome de Aristóteles e a paráfrase de suas ideias, relacionando-as com a narrativa que o leitor tem diante de si, demonstram a intenção de expor os princípios de composição do texto literário, mas de maneira menos prolixa que nas suas narrativas adultas. Nestas, ou o narrador cede à tentação da exibição de sua erudição, ou evita a teorização explícita, deixando ao leitor almejado – crítico, estético – a tarefa de fazer relações e fruir o ceticismo da obra. Este é o único momento da narrativa em questão em que a teorização aparece mais explícita e certamente as diferenças entre a produção juvenil e adulta denunciam preocupação não só com a legibilidade, mas com o interesse do público-alvo, pois que as digressões teóricas tenderiam a dificultar a adesão do leitor em formação ao texto.

A passagem acima explica por que o narrador pode invadir a mente e a intimidade de H – “Graças à mente de H, vejo a cena como se assistisse a um cinejornal em preto e branco: entre as duzentas mil pessoas em pé, chorando a derrota inesperada, lá estava ele, um jovem sozinho e tímido no meio de uma multidão absurdamente silenciosa”. (GA, p. 19) –, deixando-se até contaminar por seu ponto de vista – “Surpreso, H percebe sua mente sem nuvens. Aquelas nuvens o faziam esquecer nomes, coisas e palavras de maneira muito

irritante. Aquelas nuvens o faziam esquecer até que devia ficar irritado com elas.” (GA, p. 13). Esse acesso só é possível por meio da ficção, da invenção, do fingimento.

Vale chamar a atenção para a ironia do fragmento citado. O narrador julga pedante a advertência do livro que H lê e acredita que ela valha também para a história que ele narra. Acontece que ele também dotou seu relato de uma advertência muito semelhante. Antes do primeiro capítulo, lê-se: “Qualquer semelhança desta história com pessoas vivas ou mortas não será nunca mera coincidência, assim como também nunca poderia ser mera semelhança.” (GA, p.7) É uma proposição bastante desconcertante para iniciar um livro, em especial um livro para jovens. É interessante observar a brincadeira com um discurso lugar-comum conhecido dos adolescentes, grandes consumidores de produtos do audiovisual de entretenimento, cujo pacto recepcional diverge do pacto ficcional. Enquanto aquele pressupõe um ajuste preciso entre linguagem e real – mesmo nos gêneros fantasiosos, que devem convencer o leitor daquela realidade ficcional nos mínimos detalhes –, este quer plantar a desconfiança acerca desse ajuste. Por isso o pacto primeiro exige a advertência (ligeira, quase imperceptível): diante da perfeição das técnicas de duplicação dos objetos empíricos para criar a ilusão de real, é preciso que o espectador seja lembrado de que não se deve tomar a representação como realidade. No segundo caso, o leitor é levado a questionar não só a realidade re-apresentada pela ficção como a realidade em si mesma. O real é lastro indispensável para o acesso ao ficcional, assim como o ficcional nos ajuda a compreender a realidade:

A ficção incorpora essa função corretiva ao suspeitar por princípio da adequação entre a palavra e a coisa: se a palavra fosse a coisa, não haveria espaço para metáforas – no limite, não haveria linguagem. A ficção inventa outra coisa porque suspeita da coisa que supomos saber; então ela tenta abordar a mesma situação por outro ângulo, por outra perspectiva. Nesse sentido, pode-se dizer que a ficção perspectiva o real. (BERNARDO, 2004, p. 86)

E, ao perspectivar o real, segundo a lição de Iser (1983; 1996; 1999), a ficção nos dá condições de reformular nosso saber sobre o mundo conhecido, de modo que não é possível afirmar que a ficção – gerada pelo recorte e recombinação de elementos do real – seja o espelho fiel do real, nem que seja totalmente autorreferente, autossuficiente e alheia ao mundo. Daí a ambivalência deste narrador, que ora perscruta os pensamentos e as emoções de H sem a menor cerimônia, ora coloca em dúvida a possibilidade desse acesso:

Pergunto-me, por que eles não o deixaram falar com a sua família, ter a chance de dizer adeus? Por que eles não lhe concederam o direito a uma ultima refeição, como se concede a todo condenado?

Talvez porque eles não tenham a certeza absoluta de que está na sua hora. De fato, como se pode ter certeza disso? Não há como. (GA, p. 14)

Ao questionar sua própria função de mediador absoluto, deixa o leitor desamparado e sem respostas:

Então como eu sei disso, se ele não está falando disso agora com seu pai que nem parece escutá-lo? Bem, como a H, o que se fala mesmo na sala de espera me chega aos ouvidos de maneira muito nítida. Sempre preciso separar as conversas dessas pessoas que me interessam das demais conversas, mas não é muito difícil. Interessa que sei dessa falta e dessas qualidades de W, bem como que ele lida muito bem com os obstáculos e com as inevitáveis ingratidões de que é alvo toda pessoa generosa. (GA, p. 65-66)

A resposta provisória a este questionamento está em outras pistas dispersas pelo texto. O narrador pode saber o que W está pensando por conta de sua prerrogativa de mediador supostamente onisciente, mas também porque as faltas e qualidades do personagem são bem conhecidas de seu irmão G, ao que tudo indica o alterego invisível do próprio escritor, Gustavo Bernardo. Z, a esposa de H, aparece pela primeira vez na dedicatória do livro, que sabemos ser um espaço paratextual que costuma ser ocupado pela fala do autor, e não do narrador: “Para Z, minha mãe” (GA, p. 5). O emprego das iniciais maiúsculas no lugar dos nomes próprios é uma estratégia de instauração de dúvida, pois, embora seja possível estabelecer relações – G de Gustavo, H de Hayrton, pai do autor empírico –, não se afirmam peremptoriamente essas relações. Aliás, faz-se mesmo questão de confundi-las. Apesar de haver indícios de que este segundo filho de H seja projeção ficcional do próprio Gustavo Bernardo, o narrador dá uma rasteira no leitor ao apresentá-lo como executivo, e não como professor ou escritor:

Dos quatro filhos, três seguiram a sua profissão. Todos são bem-sucedidos, todos são homens de caráter, todos são homens de bem, mas G em particular tornou-se aquele que ele no íntimo queria ter sido e nunca foi, por causa da sua personalidade: um executivo da melhor qualidade. (GA, p. 76)

Gustavo Bernardo, de fato, foi o único dos quatro filhos que não se tornou engenheiro, e sabemos disso a partir do seu *Conversas com um professor de literatura* (2013). A estratégia é cômica. Quem suspeita da identidade entre narrador e autor empírico é pego de surpresa pelo “executivo” no fim do período, até porque se mencionam a certa altura os poemas adolescentes de um dos filhos, o que nos faz crer pertencerem àquele que se tornou escritor. Ficam pairando então inúmeras perguntas: o pai queria ter sido executivo ou escritor? O pai se orgulhava ou não da escolha fora de mão do filho? Pode ser que o autor esteja aqui fazendo uso da função reparadora da ficção, que permite modificar no mundo fabulado aquilo que não

é possível alterar no mundo empírico. O recurso contribui ainda para compor a atmosfera de incertezas da narrativa, importante para o projeto de escrita em jogo.

O leitor nunca poderá saber onde começa e onde termina a invenção nessa reconstrução dos últimos momentos de vida de H, se assumirmos que a inspiração da narrativa é, de fato, a vida pessoal do escritor. Nesse sentido, o conceito de autoficção se torna uma chave de leitura desejável, pois este se define justamente pela exposição da fratura entre realidade e representação ficcional. A autoficção explicita o caráter de fingimento da autobiografia, que costuma ser lida como verdade cabal sobre o sujeito da escrita quando, justamente por ser produto de escrita, já é em si ficção. Em última instância, a autoficção expõe a questão central de toda ficção literária: o limite do entrelaçamento entre fingimento e realidade – seu caráter ambíguo. Ela ofereceria ao escritor a oportunidade de se reinventar e olhar para si como um outro possível, apresentando-se, assim, como uma narrativa autorreferencial, que enseja uma reflexão do eu ancorada na concepção da própria ficcionalidade desse eu – que só existe enquanto linguagem.

O gosto do apfelstrudel consegue complexificar mais a questão na medida em que as experiências narradas não são as do autor ficcionalizado, mas as de seu pai. Mesmo sendo um observador privilegiado, esse filho escritor jamais poderia ter acesso aos meandros da vida psíquica de H, muito menos a um passado que sequer o incluía, ainda que muito do material ficcional possa ter sido fruto de relatos do próprio pai. O que o autor-narrador assume, portanto, sem nenhuma cerimônia, quando decide narrar os últimos momentos de vida de H, é que ele está fazendo deliberadamente literatura, com todos os riscos que isso implica quando se admite, embora enviesadamente, que a inspiração é factual e pessoal. Ele preenche com a imaginação as lacunas deixadas por aquilo que nunca poderia ter visto ou ouvido e corrige o real em prol de seu projeto de escrita:

(...) ele escuta tudo com clareza, como se a sua audição se amplificasse várias vezes. Engraçado. Não, as piadas não são tão engraçadas assim, eu não rio nem ele ria, se pudesse. O engraçado é que uma das principais reclamações da sua mulher, e já há muitos anos, é a de que ele não escuta mais nada, que ela precisa falar tudo no mínimo duas vezes, em geral três. (GA, p. 16)

A volta ao passado empreendida por H e narrada por G (?) coloca o leitor em contato com um H jovem, e talvez seja esse o único expediente mais próximo da convenção mais recorrente na ficção juvenil: o protagonismo adolescente como gerador de identificação entre leitor implícito e leitor real. Entretanto, a perspectiva do personagem principal nunca é

exclusivamente juvenil. O narrador faz questão de lembrar que H acessa suas memórias a partir do ponto de vista do homem maduro:

H tem consciência dos seus sentimentos. Sua mente, intensificada pelo estado de coma, contra qualquer manual de medicina, reconstruiu a casa materna e a si mesmo quando jovem. Entretanto, ele não se vê de fora, como se fosse, por exemplo, eu. Não. Ele sente e vê como se estivesse dentro do jovem H, mas sem perder a consciência do homem que já viveu bastante, mesmo o suficiente, e se sabe próximo do fim. Acompanho-o com inveja. Todos gostaríamos de ter o vigor da mocidade associado à experiência e quiçá à sabedoria da velhice, mas a natureza decidiu de maneira diferente. Quando podemos, não sabemos. Quando sabemos, não podemos. (GA, p. 70)

Portanto, seu olhar para a juventude é um olhar necessariamente crítico. H rememora e avalia, chegando a conclusões que só são possíveis ao H adulto. Isso, de alguma forma, traz uma complicação para o processo de identificação do leitor com o protagonista, já que a perspectiva assumida é preponderantemente a do adulto. Entretanto, como teremos a chance de ver posteriormente, embora avaliativa, a posição do protagonista não é castradora; sua maturidade não é uma voz definitiva que corrige o passado, mas o reinterpreta como uma “tentativa de construção de uma coerência de si mesmo.” (ZAGURY, 1982, p. 92) Nesse sentido, fica resguardada a possibilidade de identificação do leitor como protagonista – não a identificação necessariamente especular, como já o ressaltamos diversas vezes, mas como um dos meios de promover a comunicação entre texto e leitor –, pois ele é apresentado a um exemplo de adulto que reconhece a importância do processo, do *via-a-ser*, e só resgata a (talvez ilusória) unidade de si à beira da morte, já que, antes, “o peso de cada responsabilidade como que não lhe deixara tempo para a divagação ou saudade. Agora, porém, sente-se dono de todo o tempo do mundo. O que fazer com esse tempo, curiosamente dilatado à beira do fim?” (GA, p. 21-22) A recorrência insistente do verbo “reconstruir” (a casa da infância) nos dá a medida da importância de que se reveste o ato especulativo (e ficcional). O jovem leitor tem, assim, diante si, um adulto que também precisa fazer o movimento de se descobrir ou se inventar, já que:

(...) falar de si mesmo é uma ruptura de perspectiva, um desequilíbrio em que o sujeito, sendo o seu próprio objeto, como que caminha sobre uma perna só. O distanciamento temporal – um eu objeto passado em relação a um eu sujeito presente – representa o perfil de uma segunda perna fantasmagórica, porque a memória é sempre fluida e inconstante. (ZAGURY, 1982, p. 15)

Fica assinalada aqui a vocação, digamos, literária da memória, o seu potencial criativo. Na impossibilidade de acessarmos o passado tal e qual – mesmo porque o passado tal e qual é também uma ficção, no sentido de que o ponto de vista dos envolvidos nos acontecimentos

altera a experiência de cada um –, preenchamos as lacunas da memória com ficção sem estarmos conscientes disso. A memória tem um poder inventivo que nos faz alterar nossas recordações diante da influência da afetividade. Uma vez que determinada memória é construída, ela é acompanhada de forte componente sensorial e emotivo, o que faz com que determinadas áreas do cérebro sejam ativadas diante de certa recordação, tenha sido ela experimentada empiricamente ou não. Embora sujeita a falhas, fragilidades e imperfeições, a memória é, por isso mesmo, extremamente flexível e criativa, pois não há, parece, nenhum mecanismo na mente ou no cérebro para assegurar a verdade, ou ao menos o caráter verídico, de nossas recordações. O que sentimos ou afirmamos ser verdade depende tanto da nossa imaginação quanto de nossos sentidos. Não há maneira alguma pela qual os eventos do mundo podem ser diretamente transmitidos aos nossos cérebros ou por eles gravados; eles são experimentados e construídos de maneira altamente subjetiva. (SACKS, 2013)

A escrita da memória se torna, portanto, muito prolífica enquanto discurso literário, pois coloca em cena diversas lacunas e pontos de indeterminação a manejar. A opção por um narrador (aparentemente) onisciente, nesse sentido, potencializa a condição de artifício do texto, o que mais uma vez constitui uma ruptura de expectativas, já que *O gosto do apfelstrudel* é uma autoficção em terceira pessoa cujo protagonista não é a projeção do autor empírico. Se as memórias juvenis de H podem ser vistas, ainda que parcialmente, como um apelo ao leitor empírico jovem, cuja função, à semelhança do diário do adolescente, é permitir o acesso à interioridade de um personagem com quem se possa identificar, ainda assim a ruptura se instaura, pois a narração em primeira pessoa, tão comum na ficção juvenil é rechaçada.

O narrador, embora se apresente como um “eu”, é um narrador em terceira pessoa na medida em que não se encontra no mesmo nível de existência dos personagens, ou seja, permanece fora do mundo ficcional que é objeto da narração, como fica claro pelo fato de nenhum personagem poder vê-lo ou ouvi-lo (“Entretanto, ele não se vê de fora, como se fosse, por exemplo, eu.” – GA, p. 70). Mas, ao brincar deliberadamente com a estratégia da onisciência, inclusive insinuando ser também um dos personagens, ele localiza seu relato no plano do artefato, minando as expectativas realistas do leitor.

O próprio texto fornece ao leitor a explicação para a escolha deste modo de mediação narrativa. Uma narração em primeira pessoa seria mais difícil de ser justificada como um ato de comunicação porque o narrador enfatiza diversas vezes que H está impossibilitado de se expressar. Além disso, sua personalidade pouco imaginativa não daria conta de engendrar um texto ficcional:

Tem mesmo dúvida se aconteceu tal e qual, se ele de fato andou de costas até a sala de estar ou se teve um sonho ou, ainda, se inventou tudo aquilo como se projetasse um filme na parede desbotada da memória.

Pensa, enquanto volta a escutar as enfermeiras conversando e as frases soltas na sala de espera, que sempre foi uma pessoa sem muita imaginação, sem sonhos dignos de nota mesmo. Isso significa que não deve ter sonhado nem muito menos inventado nada, apenas recuperou um instante perdido no começo da sua vida e do século passado. (GA, 49-50)

Por isso o acoplamento estrutural entre narrador e personagem – da mesma forma que vimos acontecer em *Lis no peito* – é um recurso de verossimilhança. O narrador tem a palavra, o intelecto e a imaginação; o personagem tem a experiência. Aquele empresta a este a sua dicção, servindo de veículo à expressão de alguém que não pode enunciar a própria história. Ao tentar captar a vivência de H, o narrador se coloca, na maioria das vezes, no lugar privilegiado do seu ponto de vista:

Sente-se mesmo feliz, ainda que à beira da morte, porque a morte, que nunca lhe pareceu um castigo desde que não fosse a de um de seus filhos!, neste instante lhe parece mais do que uma bênção – a sente como uma comemoração. (GA, p. 67)

A certa altura, chega a enunciar o acoplamento entre ele e o personagem:

Quando H abraçou o livro de Tarzan no peito como se abraçasse Gonfala, creio que pensei junto com ele a expressão “como se abraçasse Z”. De certo modo, ambas precisavam ser libertas de prisões de ouro, aquelas em que se encarceram as mulheres bonitas sem que elas percebam e sem que se possam se defender. (GA, p. 72)

Entretanto, como já sabemos, esse narrador em terceira pessoa se esmera para camuflar sua identidade, mas algumas vezes deixa escapar o seu próprio ponto de vista:

Por que não perguntaram se ele queria dizer adeus?
Porque ainda têm fé, talvez – quem sabe, de um milagre operado por eles próprios. No entanto, milagres são extremamente improváveis, senão inteiramente impossíveis – quanto mais nas mãos enluvadas desses homens que são apenas isso: homens. (GA, p. 15)

. A própria perspectiva de H é desdobrada em duas, pois ele “pensa como o menino e recorda como o homem” (GA, p.42):

Deve ser tudo desse tamanho todo por conta do seu ponto de vista, outra vez de um menino tímido numa casa sem outras crianças mas com várias mulheres: a mãe, a tia, as empregadas. É um pouco assustador mas também é bom, como se a casa o protegesse do mundo lá fora que se encontra à beira de uma guerra mundial. (GA, p. 28)

O esquema de perspectividade se complica ainda diante da presença dos pontos de vista dos pais de H, de Z, de seus filhos, da empregada, traduzidos pelo narrador. Por vezes, a perspectiva dual nesses casos resulta em ironia, desmascarando o ponto de vista crítico daquele que narra:

Quer ter e ler todos, mas sua mãe traz da biblioteca da escola apenas alguns poucos a cada vez, menos preocupada com a leitura do filho do que com a decoração da estante da sala de estar. O maior e mais belo da estante, um calhamaço chamado *Contraponto*, ela o mostra com orgulho para as visitas, caprichando na pronúncia do nome do autor inglês e destacando a tradução de Érico Veríssimo, imaginem só, o próprio Érico Veríssimo. Todos dizem oh..., embora ninguém, tampouco ela, conheça o tradutor ou vá ler algum dia aquele livro, ele está ali para ser mostrado. Não que seja inculta ou fútil, de modo algum, L é professora-primária-concursada-com-muito-orgulho, como sempre diz. Apenas desconfia que a literatura de ficção não seja o melhor tipo de leitura para um menino impressionável e ensimesmado como seu filho. (GA, p.40)

Notemos que a crítica não é à personagem, mas a uma maneira de entender a ficção e lidar com a literatura, que contrasta com a posição do narrador-autor. É verdade que o jovem leitor não reconhece – e nem deve – o substrato teórico por detrás da composição da narrativa. Este permanece um saber e um sabor do crítico. Entretanto, o jovem é iniciado sem saber à teoria da ficção por meio de recursos estéticos, principalmente por conta do comportamento do narrador, que concretiza os princípios iserianos da ficção.

A complexidade do esquema de perspectividade é compensada, como vimos em relação à alternância de planos temporais, pela estrutura enxuta dos capítulos, parágrafos e períodos e pelo papel de comentarista do narrador. Outra estratégia de compensação importante é a repetição de palavras, frases e ideias que pontuam o texto e reiteram sentidos: a inclinação de H para o choro, sua audição misteriosamente aguçada, sua bondade, a já citada recorrência do verbo reconstruir. Principalmente em uma narrativa curta como esta, a reiteração é uma forma de marcar um percurso semântico a partir de complexos de controle que orientam a construção de sentidos.

A reiteração acontece também mais sutilmente por meio de isotopias que amarram o texto, quer dizer, continuidades semânticas que, no caso, comparecem de forma mais simbólica. Identificamos três percursos isotópicos: o atrelado à ideia de luz e claridade; o relacionado ao paladar doce; o que diz respeito ao contraste entre o fora da selva e o dentro do quintal. As três imagens relacionam-se diretamente às memórias de H, sendo que as duas primeiras são ativadas diretamente pelos sentidos (visão e paladar), que, como vimos, interferem sobremaneira no processo de desencadeamento de lembranças e construção da memória e, por conseguinte, da ficção – que o digam as madeleines proustianas.

É interessante observar que essas duas isotopias estão anunciadas de forma bastante sutil pelos paratextos. Aliás, é necessário dizer que, diferentemente das obras de Jorge Miguel Marinho, nas de Gustavo Bernardo vemos um investimento bem mais tímido do *design* e um aproveitamento igualmente parcimonioso das potencialidades dos paratextos editoriais. Mas o fato é que a capa de *O gosto do apfelstrudel*, único espaço de experimentação gráfica (assina o projeto o grupo Retina 78), consegue dialogar de maneira bastante produtiva com o conteúdo ficcional da narrativa na medida em que não é literal, mas reforça o conteúdo simbólico das isotopias. Assim como em *A maldição do olhar*, a escolha imagética para compor a capa resgata um elemento aparentemente incidental ou secundário da trama, que são os girassóis presentes no terraço do primeiro apartamento do casal H e Z. No entanto, assim como esses girassóis procurariam o sol (GA, p. 29), tanto H quanto o texto procuram continuamente a claridade – inclusive na estrutura simples da narrativa.

A luz está presente no quarto do hospital e se confunde com o sol de primavera de sua juventude: “No entanto, as nuvens se abriram. O sol ilumina sua cabeça como as lâmpadas tão brancas do hospital.” (GA, p. 13); “O sol se abriu dentro da cabeça desse homem: radioso, morno, confortável. Um sol de primavera. Um sol de primavera de antigamente.” (GA, p.15)

A luz é também metáfora para a clareza de pensamento, para seu acesso nítido às memórias que chegam cristalinas antes da morte anunciada, como um acerto de contas:

A lucidez com que percebe esse momento o impressiona, mas não o amedronta, ao contrário.

É bom.

Quase pode dizer: morrer é tão bom quanto viver foi bom. (GA, p. 20)

A mente clara, sem nuvens. A memória fresca, como não acontece há décadas. (GA, p. 21)

Mas é também a clareza de quem consegue enfim analisar seu percurso de vida e regozijar-se com ele, talvez pela maturidade, talvez por imposição da própria situação, que o obriga a recapitular quem foi: “Ao conversar com W como se ele pudesse escutá-lo, H entende a sua vida com uma clareza que nunca teve enquanto estava ‘vivo’, isto é, enquanto se encontrava ao lados dos seus e do lado de lá desse estado de coma induzido.” (GA, p. 56)

Claro também é o quintal, o espaço do conforto familiar: “O mundo é escuro, o quintal é claro.” (GA, p. 31) A luz está presente igualmente na curva dramática do texto e da vida de H: ela comparece para descrever a única personagem referida por seu nome próprio, por extenso, o que denuncia na forma a importância central de Leontina, a empregada, na formação do caráter e da personalidade de H: “H sente algo parecido com a piedade da mãe,

mas também uma atração muito forte por aquela pele negra e luzidia, luzidia, luzidia – como ele gosta da palavra “luzidia”! Leontina se deveria chamar Luzidia.” (GA, p. 44)

H, como os girassóis, persegue a luz, o lado claro da vida, seu lugar ao sol. Sua bondade é sua luz própria, que vai guiando e atraindo todos ao seu redor. Não saberemos em vida se a morte realmente se apresenta aos moribundos sob a forma de um feixe brilhante ou uma claridade intensa, mas a postura solar de H certamente contraria a ideia de morte concebida pela chave semântica do sombrio, do horror, do medo ou do indesejável.

Os girassóis presentes na capa (um, no topo, grande e seco; outro, embaixo, pequeno e vivo) iluminam esses sentidos e fornecem ao leitor uma série de possibilidades interpretativas. São imagens que atijam a curiosidade do leitor, já que o título da obra se centra em outra isotopia, a do paladar, ao doce do gosto do apfelstrudel. Parece, portanto, haver um descompasso entre texto e imagem. Esse descompasso, porém é superado no desfecho, que coincide com o último suspiro de H:

Neste exato momento, H escuta pela última vez, feliz, a risada forte e cristalina de Z, tão bela e tão solar quanto ela.
Na boca, o gosto do apfelstrudel. (GA, p.87)

O gosto do apfelstrudel, que o narrador esclarece ser um doce de origem alemã, funciona como uma espécie de demarcador da passagem de planos: presente e passado; realidade e imaginação; vida e morte. No início da narrativa, H reclama seu direito a um doce. O que a realidade lhe nega, porém, pode ser conseguido pela imaginação:

Ele pensa também: e a minha última refeição? Há meses não como um doce, nem mesmo escondido. A minha última refeição tinha de ser um doce, uma torta, um folhado, que se dane a diabete. Mas agora não vou comer nada porque esses caras vão me alimentar pela sonda até o final. Isso sim é uma maldade com o velho. (GA, p. 14)

Nomeio da casa, como a dividi-la, a imponente sala de jantar, a cristaleira de quatro portas encostada na parede, a grande mesa de madeira no centro, as penas na mesa e das cadeiras torneadas com muitos arabescos. Quem sabe não consegue nessa mesa o doce que os médicos lhe sonegaram? (GA, p. 28)

Mas H só consegue realizar seu último desejo de condenado à morte na alucinação final, prestes a fazer a passagem. O gosto do apfelstrudel une a experiência do passado e a do presente, permitindo a H saborear “o doce, o momento e toda a sua vida” (GA, p. 82):

H percebe que já sabe quem é: o gosto do apfelstrudel, misturado aos risos dos pais há pouco (ainda que também há quase um século) e aos soluções de Z, G e G na sala de espera, abraçando-se entre si, dizem muito bem quem ele é e quem ele sempre

foi: um filho, um marido, um pai, um avô, um homem, enfim, que se pode definir com apenas um adjetivo.

Bom.

Ele sabe que é quem sempre quis ser: apenas um homem bom. (GA, p. 85)

Um homem bom e doce, tanto quanto a infância que viveu – “Quase ato contínuo a casa volta inteira ao seu redor, assim como ele retorna a seu tamanho de menino. Um menino que de novo recebe muito carinho, o carinho sensível do olhar do pai e o carinho das mãos da mãe, que coçam as suas costas sempre que ele pede”. (GA, p. 35) – e encontrou nas palavras do poeta Casimiro de Abreu, quando ainda não sabia o quanto os seus fragmentos de memória iriam revelar-lhe sobre si mesmo: “Que doce a vida não era, nessa risonha manhã!” (GA, p. 22)

Doce, moderado, simples: “Meu personagem poderia ser um filósofo de verdade, ora estoico e cheio de dignidade, ora cético e cheio de dúvidas, mas sempre suave. Sempre suave.” (GA, p. 82) Que sua doçura não se confunda com conformismo: “A conhecida resignação estoica é menos um ‘deixa estar’ meramente conformado, do que uma complacência positiva e prazerosa no mundo tal como ele é: deve-se por a vontade de acordo com os fatos, porque desde o início se sabe que o mundo não rima conosco.” (BERNARDO, 2004, p. 220). Até que ponto H foi moldado ficcionalmente à imagem e à semelhança da filosofia cética, não nos será facultado saber. Mas vale a valorização de uma personalidade que abala os lugares comuns do que significa ser bem-sucedido e feliz na atual sociedade de consumo.

A terceira isotopia nos leva diretamente a um episódio central da trama narrativa e da vida de H – que afinal se equivalem. A oposição entre a selva e o quintal perpassa não só o texto quanto a construção da personalidade de H: “Ele percebe também, embora de maneira ainda um pouco confusa, que a luta entre o quintal e a selva atravessa toda a sua vida adulta. Ele sempre procurou seu *Boden*⁷⁸ e sempre se sentiu ameaçado de ficar *bodenlos*, de ficar assim sem chão como o próprio pai se sentia, crê que desde sempre.” (GA, p. 42)

A luta entre a selva e a cidade é o conflito entre a liberdade e o risco do mundo exterior e a proteção e a segurança da família; é, enfim, o embate do amadurecimento:

Nos dias da guerra, H se lembrava apenas da mãe lhe dizendo repetidas vezes por repetidos dias para não sair de casa, para ir no máximo até o quintal, porque do lado de fora era o mundo e o mundo sempre é perigoso demais.

Entre o mundo e o quintal, ele sempre devia escolher o quintal, ela dizia com essas mesmas palavras.

O mundo é escuro, o quintal é claro.

⁷⁸ “Chão” em alemão.

O mundo é solidão e terror, o quintal é família e panqueca no almoço.
O mundo é alemão ruim, o quintal é brasileiro e alemão bom – era o que ele pensava, sem jamais expressar em voz alta. (GA, p.31)

Os parágrafos curtos e o paralelismo estrutural ressaltam o contraste. A guerra, que se desenrola na Europa, e não em solo brasileiro, potencializa os perigos prometidos pelo desvio da vida familiar. H tem uma infância superprotegida e materialmente confortável, o que, aliado ao seu comportamento de criança-modelo, que “não dá trabalho, não chama atenção, não incomoda e não perturba ninguém” (GA, p. 35), cria as condições necessárias para que o medo da “selva” se fortifique e cerceie seus movimentos de ir e vir. É possível que a superproteção da família e a introspecção de H encontrem eco, em um nível primário de identificação, com o leitor adolescente que partilha dessa experiência e, como H, precisa acomodar ou refutar as referências externas em relação ao seu próprio esquema de pensamento e conduta. Os pais de H não são ostensiva ou conscientemente castradores, o que também desloca os personagens adultos do lugar comum na ficção juvenil que os representa como antagonistas, inimigos a serem enfrentados ou alvos de deboche. Nada, em *O gosto do apfelstrudel*, é determinado pelo clichê ou pelo dogmatismo. E é pela sutileza – ou pela doçura, para mantermos a isotopia – que toda verdade é colocada em perspectiva. A imagem do bosque povoado por cruéis soldados alemães, por exemplo, que aterrorizou a juventude de H, contrasta com a figura protetora e amável de seu pai, que tinha ascendência alemã e falava a língua em casa, tornando familiar e encharcando de afetividade o que era estranho e temido.

Mas, se H não ousa ultrapassar o espaço físico do quintal, o espaço, por assim dizer, ideológico, não fica imune aos seus questionamentos interiores. A “cidade-selva”, “o lugar dos morros e das favelas, dos negros pobres subindo e descendo nos morros e nas favelas.” (GA, p. 37-38), se era naturalizada como imagem negativa por sua família, é superada enquanto tal por H. Na verdade, o protagonista nunca saiu do perímetro de seu quintal familiar, nunca ousou enfrentar seus pais. Mas, por meio da imaginação, estimulada pela leitura de ficção, com vagar, pôde fazer de seu interior, dos seus pensamentos, de suas ideias, um território livre e singular, onde as referências paternas eram colocadas à prova.

H andava pelo quintal pensando na selva, a selva que ele conheceu sozinho, sem o intermédio da mãe:

Quer dizer que a selva lá fora o assusta tanto quanto à sua mãe. Ao mesmo tempo que o assusta, porém, a selva da mesma maneira o fascina. Protegido por todos os lados pelos familiares e pelas empregadas, e por cima por seu anjo da guarda, de acordo com sua mãe e com sua tia, ele não tem como se aproximar desse lado de fora a não ser através da imaginação. (GA, p. 39)

É a literatura, mas precisamente a leitura (e as releituras) de *Tarzan*, o clássico de Edgar Rice Burroughs que invadiu outros produtos da cultura de massa e o imaginário de muitas gerações, que lhe dá uma versão alternativa da selva, mostrando-lhe a necessidade de acautelar-se ante qualquer outra versão tomada de antemão como verdadeira:

A selva desse senhor se opõe ao quintal, como diz sua mãe, mas não é bem a selva da sua mãe. Trata-se de um lugar perigoso, sem sombra de dúvida, mas se trata também de um lugar encantado. Trata-se de um lugar onde ele pode se sentir muito mais do que um moço encurralado na sua própria timidez, onde ele pode se sentir um homem que anda pela savana africana trazendo no corpo apenas uma tanga feita de couro de corça. (GA, p. 57)

No trecho acima fica explicitado o potencial de alargamento de horizontes proporcionado pela leitura de ficção. H torna-se um outro a cada (re) leitura, um outro que lhe permite ser aquilo que na vida real não lhe parece possível: alguém que enfrenta a selva e o ensimesmamento. A tematização da leitura literária, presente aqui como em todas as narrativas analisadas anteriormente, apresenta um elemento diferencial importante. No lugar do diálogo com os clássicos, a importância central da ficção na constituição do sujeito H se dá por meio da leitura de obras consideradas menores: “Os livros da Coleção Amarela, com os bandidos e os mocinhos de Ellery Queen, Edgar Wallace e, é claro, Agatha Christie. Os livros da Coleção Universo, com as aventuras em terras exóticas assinadas por nomes que supõe mágicos, como Karl May e Zane Grey.” (GA, p. 39). São os únicos títulos de que H dispõe e por isso os lê e relê continuamente, ajudado pela ausência TV e pelo uso esporádico do rádio, controlado pelos adultos. A releitura é algo muito marcado na narrativa: H relê por falta de opção, “às vezes escondido para não pensarem que ele é maluco por ler um mesmo livro mais de uma vez, mesmo mais de dez vezes.” (GA, p. 39), mas também porque voltava às páginas e trechos que o impressionavam.

A leitura de ficção se tornará para H uma forma de conhecimento sobre o mundo e sobre si mesmo. Isso ficará claro no episódio decisivo de sua vida e que expressa melhor a vocação desta narrativa para o encadeamento de emoções no lugar de ações: seu encontro com a tatuagem que Leontina, uma das empregadas negras da casa, tem gravada nas costas. Chama a atenção logo imediatamente o nome por extenso: é a empregada, e não qualquer outro membro da família, pregressa ou atual, que retém o privilégio de ser referida nominalmente, preservando a inteireza de sua identidade. Essa escolha formal certamente é uma maneira de destacar a personagem dos demais, o que o narrador faz em outros momentos explicitamente: “Admite que aquela cena deve ter sido decisiva para torná-lo o homem que foi até hoje, quando é apenas um projeto de falecido.” (GA, p. 51); “Só agora, neste momento

de silêncio forçado porém confortável, descobro que a minha inspiração para ser quem sempre fui vem em parte da gentileza natural da minha mãe, sim, mas na maior parte eu a tirei da bondade de Leontina.” (GA, p. 55).

Leontina representa um laço afetivo absolutamente genuíno, uma intimidade real e espontânea, que nasceu da convivência e não do protocolo social. Aliás, se H tivesse seguido os protocolos sociais, essa relação jamais teria sido possível: Leontina pertencia à selva. Nomeá-la é, também, restituir-lhe a dignidade roubada – não só a ela, mas também aos seus – por séculos de barbárie escravagista e suas consequências; nomeá-la é, portanto, mais uma vez, quebrar uma convenção, colocando em primeiro plano de importância alguém que costuma ser coadjuvante na vida e na arte.

O que aconteceu entre H e Leontina, além da amizade forjada com os anos, foi um momento de revelação, bem próximo de uma experiência estética, motivado por uma cena que poderia ter sido absolutamente banal. H entrevê uma tatuagem nas costas da empregada e a indaga a respeito, com um espanto genuíno diante de uma realidade que lhe é totalmente desconhecida. Leontina responde “com respeito, com atenção, com carinho”, sem ver em H “apenas o filho do branco” (GA, p. 55):

Menino H, é uma tradição da minha família. Meu avô era es-escravo e fez essa tatuagem por fé, é verdade, mas também para intimidar todo feitor que quisesse chichicotear suas costas. Meu pai já não foi escravo, mas negro-negro, como eu. Logo, tinha medo da polícia. O medo passou para mim e meus irmãos, assim como o nosso senhor Jesus Cristo crucificado tatuado nas costas. (GA, p. 46)

A explicação de Leontina apresenta uma lacuna enorme, que omite uma relação de causa e consequência extremamente perversa e que resume de maneira lapidar a situação ainda atual do negro na sociedade brasileira: seu pai era negro; logo, tinha medo da polícia. H, assim como o jovem leitor, precisa entender a relação lógica expressa para além da construção frasal, da superfície textual. Entre a primeira e a segunda proposição há um emaranhado de relações histórico-sociais que precisam ser recuperadas para que a afirmação faça sentido.

Leontina fala ainda de uma herança imaterial, o medo, que está atrelado a uma prática cultural que o concretiza na forma da tatuagem, servindo também de marca identitária, sobretudo coletiva, que representa, para além do medo, uma forma visceral de resistência. Leontina leu, interpretou sua tatuagem para H, e consequentemente o ajudou a ler o mundo, que não se esgotava nos limites confortáveis de seu quintal. Fez isso como uma contadora de histórias, ou como uma boa professora de literatura, revelando o que se escondia na superfície do texto, da pele.

Diante da revelação da tatuagem, “H sente o mundo dando uma cambalhota”; “Desarruma-se toda a sua compreensão das coisas do mundo. O medo que sente da selva lá fora se multiplica por dez e já não enxerga apenas para fora, mas também se volta para dentro de si e para dentro de casa.” (GA, p. 47) O menino, passa, portanto, por uma experiência catártica, como Marco César:

[...] a leitura do mundo através da perspectiva diferente do personagem modifica 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. (BERNARDO, 2004, p. 92)

H percebe, pela primeira vez na vida, e com dor, o que significa estar inserido em uma sociedade desigual, definida por relações de poder que ultrapassam a vontade, o desejo, o livre-arbítrio dos indivíduos. A forma como ele expressa essa compreensão resgata uma isotopia fundamental do texto: “Parece que aquelas pessoas se defendem, dos homens que as espancam, com a imagem de Cristo nas costas. Esses homens são brancos como ele e pela primeira vez lhe aparecem assim, como selvagens. De repente Leontina é o quintal e ele, H, pode ser selva.” (GA, p. 47).

O mundo antes estável e confortável que ele conhecia ruiu e ele precisou reformatar o que pensava sobre ele. Ao entrar em contato com outro ponto de vista, H nota as fraturas no discurso que até então fundava a verdade de sua vida: além do seu quintal, há o quintal de Leontina, “acolhedor, ainda que meça apenas dois passos por dois passos, que também se opõe à selva da cidade”, onde “mora com seu ‘nego’ e com seus filhos, não sabe quantos, e junto com os irmãos, também não sabe quantos, em algum barraco caprichado do morro da Providência” (GA, p. 47); além da selva da cidade, há a selva que é ele mesmo, sua gente, sua classe.

Interessa-nos observar como o jogo de perspectivas não é apenas uma inversão, mas uma problematização, como vimos com o caso do alemão: agradável quando vindo do pai, amedrontador quando vindo do rádio. Seus pais, já o vimos, foram base e esteio, amor e proteção, o que não os eximiu de temer aos *bodenlos*, os sem chão das favelas. O comportamento de sua mãe é o retrato da complexidade da questão, especialmente se considerarmos a época retratada, em que as questões do racismo e da desigualdade não se colocavam como hoje:

Então ele volta para o quintal no momento em que Leontina, a empregada mais nova, passa por ele e como sempre se ri do menino falando sozinho enquanto anda a

esmo. H não se incomoda, ao contrário, porque gosta de Leontina, embora sinta alguma pena dela por ser preta retinta. Reproduz assim, soube anos depois, os pensamentos da sua própria mãe, que concilia sua bondade instintiva com as fortes concepções racistas que professa como todos de sua família e da família de seu marido: basta sentir piedade, muita piedade. (GA, p. 44)

A bondade dos pais diferencia-se da bondade de H. A piedade reservada aos negros é, como o narrador afirmou alhures, uma das faces da prepotência. Essa prepotência está sinalizada no pronome “alguma”, na passagem acima. A piedade não se mostra genuína: “alguma pena” significa, como ele o admite depois, uma reação postiça, aprendida por imitação, mas que não revela exatamente o que sente sobre Leontina. Revela ainda uma atitude extremamente arrogante, de quem se apieda apenas por dever social. Sabemos, entretanto, que, apesar de a piedade de H não ser autêntica, não o é porque despreze Leontina. É exatamente o oposto: H no fundo não sente pena alguma, porque não se vê como superior à empregada. O que ele sente mas não verbaliza é compaixão no melhor sentido aristotélico: “A compaixão supõe um tornar-se outro por motivação interna – a catarse – e não por motivação externa – a pedagogia, ou a doutrinação.” (BERNARDO, 2004, p. 250).

Nesse sentido, *O gosto do apfelstrudel* deseja o mesmo do seu leitor: que ele possa passar pelo mesmo processo de transformação íntima de H. Talvez o protagonista não seja o elemento estrutural que gere a identificação necessária para a experiência estética; é possível que essa identificação – que se quer catártica – seja promovida pela estrutura de perspectividade da narrativa, que lança o leitor numa polifonia discreta, mas que vai minando suas certezas, assim como as do protagonista. Ousamos dizer que, embora esta não seja uma narrativa catalogável segundo os critérios da lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino de história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, seu efeito no leitor pode ser muito mais eficaz que qualquer outra narrativa elaborada à intenção de cumprir a lei. Isso porque o esquema de perspectividade permite que o leitor vá experimentando olhar o mundo fabulado – e, por meio dele, o mundo real – a partir de diferentes lugares sociais e afetivos.

O impacto da revelação da tatuagem e sua história não foi imediatamente racionalizado por H. Sua primeira reação diante da descoberta foi a mudez. Atônito, ele anda de costas em direção ao interior de sua casa e tira da estante o exemplar de *Tarzan*: “Sente que precisa desse romance como se precisasse de comida”. (GA, p. 48) O personagem recorre à literatura para buscar respostas, para tentar entender o que se passa com ele, ou seja, ele se apoia na ficção como forma de entendimento do mundo real. É a leitura de ficção que lhe provê o modelo para lidar com a realidade de uma Leontina que lhe escapa totalmente. É a

selva de Tarzan que vai mostrar a H que ele também pode ser selva: “Percebo agora que H forjou a sua própria personalidade à imagem e semelhança do homem de papel mais conhecido como Tarzan (...).” (GA, p. 58)

Tarzan forneceu a H uma identidade, organizando seu caos interior. As aspas empregadas no texto atestam a homologia entre os dois personagens:

Este homem “nunca se lamentava, nunca se preocupava. Limitava-se a esperar o acontecimento seguinte que a vida lhe traria, calmo no conhecimento de que, fosse o que fosse, ele o enfrentaria com os recursos naturais de que dispunha, além dos recursos de que os homens comuns eram dotados. Não que fosse criatura egoísta, bastava-lhe a certeza de si próprio.” (GA, p. 58)

Talvez a reação de H à tatuagem de Leontina e toda a reverberação disso na sua intimidade e na sua personalidade só tenha sido possível porque H vinha exercitando, sem o saber, sua sensibilidade e seu autoconhecimento por meio da leitura de ficção, por isso ele recorre à narrativa de *Tarzan* imediatamente após o diálogo com a empregada. Não sendo capaz de compreender o que sente diante da revelação de um mundo novo, que implode o seu mundo antigo, H busca na “força da palavra organizada” (CANDIDO, 2004, p. 177) do discurso literário as respostas para a confusão de pensamentos e sentimentos que lhe tomam. Ele encontrará, na selva de Tarzan e no próprio Tarzan, “modelos de superação do caos”:

A produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. Este é o primeiro nível humanizador, ao contrário do que geralmente se pensa. A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiramente a se organizar; em seguida, a organizar o mundo. (CANDIDO, 2004, p. 177)

Mas H menino não chega a essas conclusões e sequer percebe o movimento transformador que a leitura opera lentamente em sua personalidade. Ele busca a narrativa como se buscasse alimento: como uma necessidade vital, visceral, que dispensa racionalização. É o H adulto, durante o processo de reconstrução da casa da infância e de si mesmo, que compreende e avalia as experiências vagas e informúladas do menino que foi:

A imagem da tatuagem de Leontina, que apenas entreviu – traços negros sobre a pele negra, ferimento infligido para impedir os que outros infligissem –, como que machuca sua alma. Agora pode supor que o avô de Leontina nem devia ser cristão, mas, como outros de sua raça, percebeu que precisava do Cristo nas costas para se defender dos cristãos. (GA, p. 49)

A conclusão de H é acurada e incisiva, e dispensa demais comentários do narrador. Basta a referência aos algozes como cristãos, nada mais, para que o mundo conhecido do leitor também possa vir abaixo, fraturando a capa de verdade absoluta do senso comum.

Como em outros momentos da narrativa, cabe ao leitor preencher os vazios e tirar conclusões acerca dos pontos de vista que se chocam no texto, estabelecendo nexos de sentido que só podem ser recuperados se, como H, esse leitor aceitar o convite de se desarmar de preconceitos e embarcar em uma aventura literária sem bandidos e mocinhos, animais selvagens ou intempéries, mas nem por isso menos emocionante.

5.2.1.2 Leituras dos adolescentes

a) Leitora 6 (sétimo ano)

Minha opinião sobre o livro “O gosto do Apfelstrudel” não poderia ser melhor.

O curioso é que se me deparasse com ele em uma livraria, certamente não me interessaria. Porém, tive a oportunidade de desfrutar de tão bela leitura.

A história de H me emocionou e me arrancou algumas lágrimas. É triste, alegre, tudo ao mesmo tempo. Faz refletir sobre coisas, que por muitas vezes são esquecidas, ou postas de lado. Como por exemplo:

- Estou feliz? –ou- O que é felicidade?

Esse livro te apresenta outra face da morte. Uma morte menos obscura, necessária. É como se ela nos dissesse, “Ei, porquê vocês insistem em me ver como vilã?” Estou aqui apenas fazendo o meu trabalho.

O enredo é muito envolvente e emocionante, não consigo explicar direito, mas é como se me visse naquela UTI, como se observasse tudo bem ali, ao lado de H, como se fosse a única a poder ouvi-lo.

Dou os parabéns ao autor Gustavo Bernardo, pois, é realmente lindo o jeito com que ele retrata as emoções de H. Quase pude senti-los junto com ele... o amor a seus filhos, a Z, a seus pais.

É de uma beleza rara, o modo como a morte é posta na vida de H. Seu desfecho já era como o esperado, porém, não deixei de me entristecer.

Fiquei tentando me convencer de que era apenas um livro, mas mesmo assim fiquei com o coração na mão.

Podia ver toda a cena do pobre H morrendo sem poder se despedir direito. Queria poder falar por ele, dizer a Z e a seus filhos que H os escutou o tempo todo, e que estava partindo feliz. Feliz e com o gosto do Apfelstrudel na boca.

Como eu fiquei com pena do H. Tadinho. Pena que ninguém vive pra sempre.

Bom, esse livro é do tipo de leitura que te faz analisar a vida toda, que te faz lembrar de pessoas importantes que já foram embora, que te deixa triste e alegre ao mesmo tempo. Sim, eu sei que é um tanto paradoxal, mas é a verdade.

E ainda pensar “O que nos espera após o fim?”. Isso, ninguém sabe dizer ao certo, e quem sabe não pode contar. Então, finalizo dizendo que esse livro me surpreendeu muito, e me deixou muitas coisas boas de se lembrar e pensar.

b) Leitora 5 (nono ano)

A história narrada é sobre um homem prestes a morrer que consegue reviver seu passado, reconstruindo as lembranças da sua infância e dos momentos que o tornaram quem ele realmente era. O livro começa dizendo que a história seria verdadeiramente triste e que de tão triste acabaria feliz.

Entretanto, eu não a vi como uma história tão triste mesmo que o personagem principal estivesse a beira da morte e que toda a sua família estivesse sofrendo. Isso por um motivo simples: o próprio personagem estava feliz e satisfeito com o que vivera e mais do que isso, houve uma identificação pessoal com ele pois a sua maior ambição na vida não era tornar-se rico, famoso e um 'grande' homem, mas apenas ser bom e fazer feliz aqueles que ama.

Este é um bom livro para se pensar a estrutura social em que vivemos, no que diz respeito a própria humanidade das pessoas, pois assim como eu, ele sabe no fundo que a sociedade mesmo com todas as diferenças sociais que existem glorifica mais aqueles 'bem sucedidos' do que as pessoas boas e que isso se por um lado as traz uma consciência 'limpa', satisfeita e feliz, por outro, diante a sociedade, traz uma imagem de uma pessoa fraca e 'boba' que muitas vezes a decepciona. Mas a vontade de ser bom é maior do que a vontade de querer mostrar a alguém do que você é capaz, porque pra ele a integridade pessoal é o que mais importa.

De todo o livro o que mais me chamou a atenção foi quando o narrador de forma clara diz que não é possível haver um controle em que lerá o livro mas que este não é o tipo de livro 'best-seller' e que as pessoas boas que o leriam. Sinceramente, este momento foi bem especial, foi como se o próprio autor estivesse falando comigo que mesmo que a maior parte das pessoas não se importe, o que vale é ser quem você realmente é: boa, honesta e justa.

Ao perceber que a sua morte aproxima-se cada vez mais, H o personagem principal volta a sua infância e reconstrói um momento que marcou a sua infância: um dia comum, ele junto a seus pais comendo a sua sobremesa favorita: apfelstrudel, torta de maçã em alemão, língua do país de seu pai. E após reviver esse momento tão especial para ele, satisfeito com os filhos que educara e ao ouvir pela última vez, a voz daquele que amou durante toda a vida, o coração de H pode enfim descansar em paz.

O título do livro é explicado no final da história: apfelstrudel é uma palavra alemã para torta de maçã e isso pode ser explicado pois desde o início do livro H sente vontade de comer um doce que realmente goste já que aquilo não o fará mal pois seu coração já está cansado de bater.

Um fato curioso sobre o livro é que por algum motivo o autor limita-se a nomear os personagens com apenas uma letra, chamando-os de L, H, Z e assim por diante. O personagem principal é chamado de H e sua esposa de Z o que me faz crer que toda a história contada sobre H, é sobre o pai do próprio autor, pois no início do livro ele dedica o livro à Z, a sua mãe. Desta forma, confirma a minha 'teoria' de que as vezes o narrador para de contar a história para dar lugar ao verdadeiro autor.

c) Leitora 10⁷⁹ (sétimo ano)

Demorei, mas aqui está a resenha de "O gosto do Apfelstrudel". Eu não me sinto boa o bastante para escrever uma resenha sobre esse livro maravilhoso, que ainda por cima fala sobre uma pergunta que não temos a resposta: a vida. Eu tenho que admitir também que me confundi com as 'letras', que na verdade representavam uma pessoa. Todo esse processo de voltar no tempo para lembrar de sua infância me fez perceber que há uma linha tênue entre a vida e a morte, entre o princípio de tudo e o final, que ele (ou melhor, o médico) chama de

⁷⁹ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no facebook. Suas publicações no grupo revelam 10 ocorrências de obras do polo do entretenimento, sendo 5 crossovers estrangeiros (2 do mesmo autor), 4 de narrativas juvenis *Stricto sensu* estrangeiras do mesmo autor e uma narrativa juvenil brasileira *strcito sensu*. Participava ativamente da ciranda, postando livros novos, pegando livros emprestados e voltando à rede para não só para comentá-los como discuti-los.

"desenlace fatal". É admirável a capacidade de voltar aos bons tempos à medida em que a sua morte está se aproximando, não é mesmo? Eu me pergunto se é isso o que acontece no 'fim', já que todos possuem um conceito diferente sobre a morte. Alguns possuem medo desse momento chegar, mas H não. Uma história que mostra um homem deitado em uma cama na UTI que analisou que só lhe restava esperar, mas que logo em seguida decidiu voltar para a aurora de sua vida.

Antes de descobrir a parte de voltar para a 'aurora de sua vida' (eu juro que li essa expressão na prova de português para passar para o Pedro II), eu realmente achava que não ia me interessar pelo livro, mas fui impulsionada pelo "Qualquer semelhança desta história com pessoas vivas ou mortas não será nunca mera coincidência, assim como também nunca poderia ser mera semelhança." Mas então virei a página e vi que a mesma trouxera uma pergunta interessante: Por que não voltar ao passado, então? - lembrar de tudo aquilo que, por mais que seja uma pequena coisa, deixou para trás a saudade de sentir o que havia sentido no momento exato em que aconteceu, e às vezes nós lembramos, deixamos também o cargo de guardar esse momento para o resto de nossas vidas, não é mesmo? É um cargo difícil e fácil ao mesmo tempo. Ver uma pessoa mesmo que você não esteja vendo ela, dizendo assim parece difícil, mas não é. Contar uma história de vida e de morte deixando, junto aos rastros de tristeza, os rastros da felicidade.

O autor desse livro conseguiu escrever de forma tão bela as passagens da vida, as memórias que nunca serão desfeitas e o modo como as pessoas conseguem moldar o tipo de pessoa simples que você é. H não era uma pessoa de certezas, regras ou ordens. Ele era uma pessoa de perguntas, sugestões e pedidos. Ele era uma pessoa boa, um homem bom, e era assim que queria ser visto: da forma que ele sempre foi. Alguns de seus filhos herdaram esse modo de "levar a vida com muita filosofia" como H. H não queria que os outros ficassem triste por algo que não era culpa de ninguém, "algo que nem mesmo o destino podia assumir o papel de culpado". Ele era uma pessoa que sempre cedia, e que sabia como aproveitar a vida. Preferiu deixar a sua imaginação fluir ao longo de seus passos dados na infância do que dormir antes da 'grande hora' chegar, já que sabia que logo "dormiria para sempre sem o direito a sonhos". E, quando a hora de fechar os olhos e nunca mais abrí-los chegou, já havia relembado da felicidade, da selva e do quintal, dos livros que leu, das lágrimas que rolaram por qualquer motivo, do orgulho que sentia de todas as pessoas que amava por terem feito dele um homem melhor e dos pequenos detalhes que prometera para si mesmo lembrar para o resto de sua vida.

Percebo agora que estou chorando por ter lido esse livro - eu até culparia você, Professora Raquel, mas fui eu quem me voluntariei para lê-lo, então "everything is really all right, mas com creme de abacate!" (quem ler essa frase vai achar que eu sou louca, mas quem leu o livro é capaz de lembrar dela e rir junto comigo). Uma história de memórias, de amor, de família, de vida e de morte que provavelmente vou levar comigo até a minha hora do 'desenlace fatal/final', e que quero que todos também levem. Pode parecer dolorosa, mas é uma história com final feliz. Por mais que seja difícil enxergar a morte dessa forma, nós percebemos que ela não separa as pessoas das outras, ela não separa as pessoas de suas memórias, do que elas são feitas, do que elas são. Eu lembro de ter dito lá em cima que a vida é uma pergunta sem resposta, mas esse livro pode te levar a uma conclusão, e eu vou dizer a minha. Para mim, a vida em si é uma história com final feliz.

5.2.1.3 Comentários

Se compararmos a recepção de *O gosto do apfelstrudel* com a das obras anteriores, perceberemos que o investimento pessoal dos leitores foi tão visível quanto o observado em

Lis no peito, com a diferença que, no caso em tela, foi possível observar uma dificuldade de expressão, identificada pelos próprios leitores: “*Eu não me sinto boa o bastante para escrever uma resenha sobre esse livro maravilhoso*”; “*Sim, eu sei que é um tanto paradoxal, mas é a verdade.*”; “*O enredo é muito envolvente e emocionante, não consigo explicar direito.*” Esse embaraço diante do texto pode ter sido causado pela própria natureza da narrativa, de enredo rarefeito, que costura emoções e sensações do protagonista. Além disso, tendo provocado nos próprios leitores um impacto emotivo considerável – por conta, provavelmente do tema –, é possível que a dificuldade de expressão advenha da própria recepção, mais sensorial que inteligível.

Duas leitoras registraram reações físicas: “*Percebo agora que estou chorando por ter lido esse livro - eu até culparia você, Professora Raquel, mas fui eu quem me voluntariei para lê-lo.*”; “*A história de H me emocionou e me arrancou algumas lágrimas*”. Mas, de maneira geral, houve por parte das adolescentes um empenho em exprimir as reflexões trazidas à baila pelo texto, especialmente em relação à morte e ao papel da memória na construção da identidade. Vamos observar nos trechos abaixo o registro das emoções sentidas e as reflexões levadas a cabo. Algumas delas se aproximam da nossa previsão, ao terem percebido que o principal diferencial da narrativa era o tratamento formal dado ao tema: “*Esse livro te apresenta **outra face da morte. Uma morte menos obscura, necessária.** É como se ela nos dissesse, ‘Ei, porquê vocês insistem em me ver como vilã?’ Estou aqui apenas fazendo o meu trabalho.*”; “*É de **uma beleza rara**, o modo como a morte é posta na vida de H. Seu desfecho já era como o esperado, porém, **não deixei de me entristecer.***”; “*Mas então virei a página e vi que a mesma trouxera **uma pergunta interessante: Por que não voltar ao passado, então?** - lembrar de tudo aquilo que, por mais que seja uma pequena coisa, deixou para trás a saudade de sentir o que havia sentido no momento exato em que aconteceu, e às vezes nós lembramos, deixamos também o cargo de **guardar esse momento para o resto de nossas vidas**, não é mesmo? É um cargo difícil e fácil ao mesmo tempo.*”; “*Todo esse processo de voltar no tempo para relemburar de sua infância **me fez perceber que há uma linha tênue entre a vida e a morte, entre o princípio de tudo e o final**, que ele (ou melhor, o médico) chama de “desenlace fatal”. É admirável a capacidade de voltar aos bons tempos à medida em que a sua morte está se aproximando, não é mesmo? **Eu me pergunto se é isso o que acontece no ‘fim’, já que todos possuem um conceito diferente sobre a morte.***”; “*O autor desse livro conseguiu escrever **de forma tão bela** as passagens da vida, **as memórias que nunca serão desfeitas e o modo como as pessoas conseguem moldar o tipo de pessoa simples que você é.***”; “*Uma história de memórias, de amor, de família, de vida e de morte*

que provavelmente **vou levar comigo até a minha hora do 'desenlace fatal/final'** , e que quero que todos também levem. **Pode parecer dolorosa, mas é uma história com final feliz.** “Por mais que seja difícil enxergar a morte dessa forma, **nós percebemos que ela não separa as pessoas das outras, ela não separa as pessoas de suas memórias, do que elas são feitas, do que elas são.**”; “**É triste, alegre, tudo ao mesmo tempo. Faz refletir sobre coisas, que por muitas vezes são esquecidas, ou postas de lado. Como por exemplo:- Estou feliz? –ou- O que é felicidade?**”; “Bom, esse livro é do tipo de leitura que **te faz analisar a vida toda, que te faz lembrar de pessoas importantes que já foram embora, que te deixa triste e alegre ao mesmo tempo.** (...) **E ainda pensar “O que nos espera após o fim?”.** Isso, ninguém sabe dizer ao certo, e quem sabe não pode contar. Então, finalizo dizendo que esse livro me surpreendeu muito, e **me deixou muitas coisas boas de se lembrar e pensar.**”

A principal reação desencadeada pela leitura foi a de fazer as leitoras olharem para dentro de si, fazerem um movimento de introspecção – tal como H –, trazendo à tona questões que estão muito longe do entretenimento ligeiro e que inscrevem os textos das adolescentes em um registro sensível e intimista. A vivência do texto as colocou em outra temporalidade, impulsionadas pelo vai-e-vem da memória do protagonista. Todas demonstram a mesma ambiguidade de sentimentos, embora enveredem para uma tristeza mais melancólica e terna que violenta e arrebatadora. A delicadeza com que se expressam reflete a própria delicadeza do texto.

Os comentários acima também revelam a presença da memória como uma questão que se impôs a todas as três leitoras, mas, o que é interessante, nenhuma delas faz referência diretamente ao personagem enquanto criança ou jovem – como pensamos que poderia acontecer como forma de gerar identificação. Todas fazem referência a H idoso, aos seus pensamentos e ações, e chegam a se identificar com ele nesta condição: “Entretanto, eu não a vi como uma história tão triste mesmo que o personagem principal estivesse a beira da morte e que toda a sua família estivesse sofrendo. Isso por um motivo simples: o próprio personagem estava feliz e satisfeito com o que vivera e mais do que isso, **houve uma identificação pessoal com ele** pois a sua maior ambição na vida não era tornar-se rico, famoso e um ‘grande’ homem, mas apenas ser bom e fazer feliz aqueles que ama.”; (...) “**assim como eu,** ele sabe no fundo que a sociedade mesmo com todas as diferenças sociais que existem glorifica mais aqueles ‘bem sucedidos’ do que as pessoas boas e que isso se por um lado as traz uma consciência ‘limpa’, satisfeita e feliz, por outro, diante a sociedade, traz uma imagem de uma pessoa fraca e ‘boba’ que muitas vezes a decepciona. Mas a vontade de ser bom é maior do que a vontade de querer mostrar a alguém do que você é capaz, porque

pra ele a integridade pessoal é o que mais importa.” Interessa-nos observar que a leitora se sentiu acolhida, compreendida e, o mais importante, individualizada – justamente o contrário do que costuma acontecer nas *chick lits*: *“De todo o livro o que mais me chamou a atenção foi quando o narrador de forma clara diz que não é possível haver um controle em que lerá o livro mas que este não é o tipo de livro ‘best-seller’ e que as pessoas boas que o leriam. Sinceramente, este momento foi bem especial, foi como se o próprio autor estivesse falando comigo que mesmo que a maior parte das pessoas não se importe, o que vale é ser quem você realmente é: boa, honesta e justa.”*

Além da identificação, há também indícios de uma projeção em curso, como se a experiência acumulada de H as motivasse a construir para si mesmas um itinerário igualmente significativo, do qual possam se orgulhar no futuro. Curiosamente, apesar de a narrativa ter como princípio de composição a brincadeira com os pressupostos da ficção realista, o que possibilitou o envolvimento subjetivo das leitoras no texto foi justamente o sólido e convincente efeito-personagem (JOUVE, 1992) criado a partir da construção ficcional de H. O efeito-personagem é um conjunto de relações intratextuais que unem o leitor ao texto, mas depende sobremaneira da dimensão extratextual. O leitor deve acessar seu conhecimento de mundo para representar mentalmente o personagem, fazendo com que este, durante o processo de leitura, seja percebido (e julgado) a partir de sua correspondência com o real. A ilusão criada psicologicamente é a de que se está diante de um ser de carne e osso.

O efeito-personagem é um dos componentes, talvez o mais importante, da ilusão referencial criada pela narrativa de ficção. Na recepção de *O gosto do apfelstrudel*, fica bastante clara a natureza da relação estabelecida entre as leitoras e H. A descrição que fazem de sua personalidade é um índice da percepção do personagem enquanto um ser acabado, completo, real. A maneira como se referem a ele deixa entrever essa relação de imersão no texto como extensão da realidade: *“Como eu fiquei com pena do H. Tadinho. Pena que ninguém vive pra sempre.”*; *“(...) é como se me visse naquela UTI, como se observasse tudo bem ali, ao lado de H, como se fosse a única a poder ouvi-lo.”*; *“Quase pude senti-los junto com ele... o amor a seus filhos, a Z, a seus pais.”*; *“Podia ver toda a cena do pobre H morrendo sem poder se despedir direito. Queria poder falar por ele, dizer a Z e a seus filhos que H os escutou o tempo todo, e que estava partindo feliz. Feliz e com o gosto do Apfelstrudel na boca.”*

A questão da verossimilhança, como se vê, não se impõe em momento algum, nem mesmo o comportamento peculiar do narrador é objeto de comentários, apesar de sua presença ostensiva. Aparentemente, podemos concluir que essa forma de narrar não causou

estranhamento e talvez tenha sido o clima de intimidade construído por esse narrador, que era de fato um mediador sensível entre a vida interior de H e os leitores, o responsável pela empatia provocada nas leitoras. Não deixa de ser curioso, ainda assim, que um recurso de quebra de ilusão referencial tenha provocado seu efeito contrário.

Algumas poucas vezes observamos nos comentários indícios da quebra de ilusão: *“Fiquei tentando me convencer de que era apenas um livro, mas mesmo assim fiquei com o coração na mão.”* (O efeito de real suplantou sua percepção crítica.); *“(…) fui impulsionada pelo ‘Qualquer semelhança desta história com pessoas vivas ou mortas não será nunca mera coincidência, assim como também nunca poderia ser mera semelhança.’”* (O apelo do real foi gatilho para a leitura.); *“Um fato curioso sobre o livro é que por algum motivo o autor limita-se a nomear os personagens com apenas uma letra, chamando-os de L, H, Z e assim por diante. O personagem principal é chamado de H e sua esposa de Z o que me faz crer que toda a história contada sobre H, é sobre o pai do próprio autor, pois no início do livro ele dedica o livro à Z, a sua mãe. Desta forma, confirma a minha ‘teoria’ de que as vezes o narrador para de contar a história para dar lugar ao verdadeiro autor.”*

Este último comentário é o único mais explícito sobre a teoria da ficção subjacente à narrativa e, sem o saber, a leitora se aproxima do conceito de autoficção. Ela revela, na verdade, ser ela mesma uma teórica perspicaz. Outra leitora observa o mesmo fenômeno, mas sob outra chave: *“Eu tenho que admitir também que me confundi com as ‘letras’, que na verdade representavam uma pessoa.”* Este foi o único registro de dificuldade de leitura, o que talvez comprove que o efeito-personagem de H foi de fato um poderoso catalisador da recepção positiva. Além disso, já havíamos registrado que a narrativa apresenta inúmeras estratégias de compensação e uma linguagem bastante simples, o que também pode ter contribuído para uma leitura mais fluida. Ninguém viu com dificuldade, por exemplo, a alternância de planos temporais.

Algumas ausências significativas valem a pena ser comentadas. Não houve destaque para a construção de H como um antípoda do machismo (Não sabemos se um leitor masculino o enfatizaria); nem à experiência de leitura do protagonista, muito menos à Leontina, personagem tão central na trama. Consequentemente, não houve nenhum registro que denunciasse alguma percepção sobre a questão da perspectividade e da recusa do dogmatismo. As isotopias também não foram percebidas (a não ser de forma superficial, no comentário a seguir), nem houve menção à capa, apesar de inusitada. Em comparação com as obras anteriores, foi a que menos teve observações em relação à forma, como esta: *“O título do livro é explicado no final da história: apfelstrudel é uma palavra alemã para torta de*

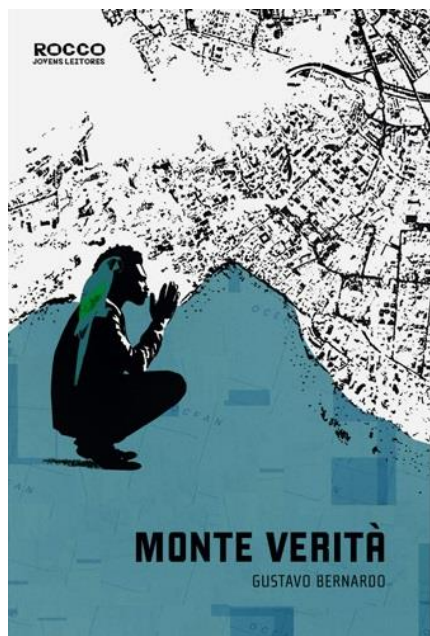
maçã e isso pode ser explicado pois desde o início do livro H sente vontade de comer um doce que realmente goste já que aquilo não o fará mal pois seu coração já está cansado de bater.”

As leitoras se ativeram invariavelmente à questão da morte e a principal forma de apropriação do texto foi o resumo de conteúdo. Houve um registro de destaque do próprio texto – *“everything is really all right, mas com creme de abacate!” (quem ler essa frase vai achar que eu sou louca, mas quem leu o livro é capaz de lembrar dela e rir junto comigo.)* –, evidenciando a apropriação do texto literário –, e outro de irrupção do mecanismo de interleitura – *“Antes de descobrir a parte de voltar para a 'aurora de sua vida' (eu juro que li essa expressão na prova de português para passar para o Pedro II), eu realmente achava que não ia me interessar pelo livro.”*

Este último comentário nos interessa porque menciona algo que se repetiu nas outras duas leituras: *“O curioso é que se me deparasse com ele em uma livraria, certamente não me interessaria.”*; *“(…) este não é o tipo de livro ‘best-seller’ e que as pessoas boas que o leriam.”* Quer dizer, assim como previmos, a narrativa foi percebida pelas leitoras como destoante em relação ao seu horizonte de expectativas. Talvez por isso essa primeira aproximação com a obra tenha se centrado mais no impacto emotivo inicial – legítimo e importantíssimo para a fruição da obra, já que a primeira relação que estabelecemos com os livros, mesmo os leitores “estéticos”, “críticos” ou “especialistas”, é por meio da ilusão referencial e da ressonância afetiva na nossa subjetividade que essa mesma ilusão provoca. A primeira leitura, como lembra Gustavo Bernardo (2004), é a leitura da admiração e do espanto – que, no caso em questão, se deveu à total quebra de expectativa provocada pela construção ficcional do personagem que, além de tudo, sequer espelhava o leitor adolescente pressuposto.

5.2.2 Monte Verità (2009)⁸⁰

5.2.2.1 Primeira Leitura



Monte Verità é uma obra que chama a atenção imediatamente pela ausência dos traços formais e temáticos reputados à ficção juvenil. A narrativa não é em primeira pessoa e o narrador onisciente é bem diferente daquelas vozes porosas à perspectiva de um jovem protagonista. Até porque não há jovem protagonista: o personagem principal é um moçambicano (Manuel) que emigrou de sua terra natal para Ascona, a parte Italiana da Suíça, fugido da guerra civil. Após perder a esposa assassinada, denuncia os criminosos e, por isso, passa a ser perseguido e tem de abandonar a filha. A temática explorada, já se pode intuir, passa ao largo do rol de assuntos considerados de interesse dos adolescentes, pelo

menos aqueles já consolidados como clichês: corpo, sexualidade, primeiro amor, crise de identidade, conflitos de toda sorte com os adultos. Entretanto, é um texto que dialoga, curiosamente, com um gênero que tem ganhado cada vez mais destaque no mercado editorial e na preferência dos jovens: a distopia.

A distopia guarda semelhanças com a ficção científica. Na sua concepção mais comercial, caracteriza-se pela ambientação futurística, em um cenário de destruição, via de regra regido por governos totalitários. A falta de liberdade e a violência são prevalentes, assim como o tom pessimista dispensado aos rumos do planeta. Os protagonistas são jovens, quase sempre mulheres, que se rebelam contra a sociedade repressora e lutam para desmascarar as farsas criadas pelos governos e salvar a todos da ignorância. As provas pelas quais estas protagonistas devem passar aferem ao texto a dimensão do rito de passagem que o aproximam do leitor em formação. Geralmente os finais felizes são repelidos e a narrativa serve como uma espécie de alerta para o que está por vir, caso não haja uma mudança de comportamento. O descritivismo, o apelo à visualidade, a ação e a violência dão aos leitores jovens a sensação de maturidade, de afastamento do registro infantil. O totalitarismo presente nessas narrativas pode ser visto como um agregador de todas as figuras de autoridade contra as quais o adolescente se impõe no processo de autonomização e construção identitária. Ademais, sendo

⁸⁰ PNBE 2011, Programa Nacional Biblioteca da Escola.
Capa: Paula Delacave

protagonistas de mudanças importantes no contexto em que se encontram, esses personagens podem concretizar ficcionalmente os desejos reformistas e contestadores da juventude.

O recurso formal capaz de mobilizar a identificação do leitor, nesse caso, talvez seja menos o herói que o gênero ficcional escolhido, ainda que essa filiação seja problemática do ponto de vista das convenções que regem os *crossovers* lidos pelos adolescentes. Além da ausência do protagonismo juvenil, uma diferença cabal é a recusa da ação e da aventura em nome do ensaio filosófico, o que quebra de maneira acintosa com as expectativas do leitor – que além do mais esbarra com um livrinho fino, estruturado em capítulos curtos, no lugar das narrativas de fôlego, longas, que se espraíam por sagas e séries.

Como pretendemos deixar claro nas citações que se seguirão, a linguagem é bastante acessível, assim como a sintaxe, que demonstra uma preferência por períodos não muito longos. Os capítulos curtos organizam a matéria narrativa, como em *O gosto do apfelstrudel*. Entretanto, o caráter enxuto e conciso da forma está a serviço da complexidade temática. Os elementos da superfície textual convidam o leitor a se aprofundar nas questões propostas, mas não as explicitam ou desenvolvem, tornando-as apenas latentes sob a aparente simplicidade do registro linguístico e da estrutura textual, como o próprio narrador esclarece, metatextualmente, referindo-se a Manuel: “O movimento das suas próprias emoções lhe parece claro – no entanto, sabe o quanto será difícil de explicá-lo a outrem ou de representá-lo por personagens e metáforas.” (MVT, p. 87)

Monte Verità, fazendo uso da distopia, ficcionaliza inúmeras questões filosóficas que estão presentes na obra teórica de Gustavo Bernardo. O tema principal desta narrativa aparentemente despretensiosa é o mesmo que o autor persegue em seus ensaios acadêmicos: o ceticismo como uma chave de compreensão do mundo. A recusa de qualquer tipo de dogmatismo é o mote que rege a narrativa, mas sem que isso seja uma lição a ser ensinada, senão uma sensação a ser experimentada – como queria Iser (1996) – por meio de recursos ficcionais, que vão minando discretamente qualquer pretensão a um ponto de vista absoluto. Por isso a ironia do título, já que a verdade é algo impossível de ser alcançado, como quem escala uma montanha esperando uma recompensa apaziguadora ao final.

O Monte Verità, aliás, não é uma ficção, e seu nome também revela uma flagrante ironia. No final do século XIX e início do século XX, um grupo de intelectuais e artistas fundaram, na região montanhosa de Ticino, uma comunidade alternativa que pretendia ser um refúgio para a vida cada vez mais urbanizada e industrializada que se desenvolvia na Europa, além de abrigo e contraposição ao discurso civilizatório que culminaria na Primeira Grande Guerra. O lugar se tornou um atrativo para inconformados e reformistas, que viviam em

ligação direta com a natureza, praticando o nudismo e o vegetarianismo. Era uma organização social cooperativa em busca do cultivo da mente e do corpo e eram progressistas em diversas questões, como a emancipação da mulher. Constituía, pois, um projeto idealista, de feição utópica. Hoje, o local abriga um complexo hoteleiro e um centro de conferências. Manuel, o protagonista moçambicano, trabalha em um desses hotéis como garçom.

A narrativa abre com uma imagem muito forte, que concentra em si, metonimicamente, não só o fracasso do projeto utópico do Monte Verità, mas de todo o projeto civilizatório ocidental:

No monte Verità, o homem olha a estátua. O homem é negro e baixo. A estátua é abstrata (um vazio dentro de um círculo) e foi esculpida muito tempo atrás por um escultor chamado Hans Arp.

Monte Verità é o nome de um hotel localizado na parte italiana da Suíça, em Ascona. Nos jardins do Monte Verità, o homem negro se encosta na estátua abstrata. Pousada no seu braço, uma exuberante arara-verde como biscoitos na palma de sua mão. Faz bastante frio e talvez neve, o que não combina com o homem, menos ainda com a arara, mas combina com a estátua. Combina também com o longo e belo lago Maggiore que se entrevê abaixo, por entre a neve e a neblina. (MVT, p. 9)

Hans Arp foi um dos artistas que frequentaram o Monte Verità no início do século XX. O homem negro e sua arara colorida contrastam com a brancura da neve que cai, expondo uma fratura entre dois mundos antagônicos. De um lado, a concretude do homem e do animal; de outro, a abstração da escultura. De um lado, a permanência da realidade de exclusão, violência e preconceito; do outro, a utopia inalcançada de um mundo melhor, mais justo e humano. O fato de Manuel recostar-se na escultura – representativa da iconoclastia do Modernismo – demonstra uma atitude pouco reverente ao objeto artístico devotado à contemplação, à abstração. É o choque entre dois mundos que continuam a se estranhar (o homem e a arara “não combinam” com o ambiente), apesar de todo discurso em contrário. O Modernismo buscou o choque e o questionamento no plano estético, mas foi incapaz de transferir para o plano social o seu potencial contestador, como lembra Stuart Hall (2003), que salienta a lógica centro-periferia do movimento. Os negros estavam em posição ambígua no Alto Modernismo, pois, apesar da reapropriação de elementos de sua cultura – pensemos no primitivismo nas artes plásticas –, tal aproveitamento se dava por meio de um olhar etnocêntrico, que via o outro como exótico, pitoresco.

O contraste pode ser visto também na capa, onde está presente a imagem de um homem negro, arara às costas, no centro de uma superfície que se divide meio a meio entre o azul do lago Maggiore e a brancura do Monte Verità, mimetizando uma vista aérea do local. Assim como, imagetivamente, é impossível não perceber a figura negra em fundo claro, o

contraste sintetizado na abertura da narrativa parece denunciar a incongruência da invisibilidade deste negro na sociedade:

A arara deve ter emigrado da África, não se sabe fugindo de quê. O homem também emigrou da África, mais especificamente de Moçambique, fugindo das sucessivas guerras no seu país. Embora formado em Economia, ele trabalha no hotel como garçom. É o que lhe permitiram. Nos sucessivos congressos que se realizam no estabelecimento, diverte-se falando com os hóspedes na língua de cada um deles: italiano, alemão, francês, espanhol, grego, japonês, mandarim, enfim, português.

Em geral, os estrangeiros primeiro se espantam, quando o garçom se dirige a eles na sua língua, e depois se divertem, como se ouvissem aquela arara falar. Um dos que mais se espantaram foi o professor brasileiro que estudava um linguista tcheco. Ele e os demais agora têm uma boa história para contar em casa.

O garçom, com a arara no braço, descansa do trabalho em almoço concorrido que reuniu pesquisadores de pelo menos três continentes. Os pesquisadores participam do VI Congresso Internacional do Pós-Utópico. O garçom acha engraçado o título do congresso, mas não dirá sua opinião para os ilustres congressistas. (MVT, p. 9-10)

A invisibilidade de Manuel é decorrente de uma estrutura desigual de poder, construída sócio-discursivamente por séculos a fio. Ele é vítima do efeito de naturalização (HALL, 2003), que justifica as diferenças sociais e legitimam a exclusão em termos de distinções genéticas e biológicas, quando na verdade estas são produtos culturais. O fenótipo negro é associado, entre outros estereótipos, à inferioridade intelectual, aspecto frontalmente questionado no trecho acima pela descrição do protagonista: um economista poliglota que trabalha de garçom porque foi “o que lhe permitiram”. O sujeito indeterminado aponta não só para os empregadores de Manuel. Estes na verdade são só uma peça de uma engrenagem perversa, de uma ordem capitalista global, invisível porque convertida em ideologia, que segrega espaços e pessoas em prol de capital. Desde as grades navegações, para ficarmos só com o capítulo da história moderna, a conquista, a exploração e a subjugação do outro – o diferente – têm sido uma constante. A globalização como entendida contemporaneamente apenas acirrou o choque cultural. Apesar de a compressão tempo-espço, possibilitada pelos avanços tecnológicos no transporte e, sobretudo, na comunicação, ter possibilitado um maior contato entre as culturas, propiciando a convivência com as diferenças, as forças homogeneizantes da cultura ocidental são dominantes e, inclusive, convertem essas diferenças em rentáveis *commodities*. Por isso, a celebração da diversidade convive paradoxalmente com o fortalecimento de estereótipos e o acirramento de conflitos (ideológicos e bélicos), o preconceito, a discriminação, a injustiça. A disseminação da pluralidade cultural, ao mesmo tempo em que convida, repele o olhar de quem está de fora. Nesse sentido, o evento que

congrega estrangeiros de três continentes pode ser um símbolo dessa globalização desigual, falha e contraditória, que aproxima os povos, mas de maneira tensa, e reserva para o continente de Manuel não o espaço das grandes decisões, mas os bastidores.

Todas essas questões estão em jogo no espanto dos estrangeiros para com o moçambicano culto – mas confortavelmente alocado na posição subalterna daquele que serve os senhores –, pois que “se divertem como se ouvissem aquela arara falar”. Manuel é mancha negra que se insinua na alvura europeia, mas só se torna visível quando contraria a categoria fixa na qual tinha sido alocado. Entretanto, a quebra da expectativa não se dá no sentido do reconhecimento, por parte dos intelectuais estrangeiros, de que a visão estereotipada sobre o africano era um equívoco; pelo contrário, o rompimento daquela linha bem demarcada entre o “eu” e o “outro” o faz ser equiparado automaticamente a um animal exótico, “uma arara-preta que, em troca de biscoitos duros, se exhibe para europeus brancos.” (MVT, p. 149), porque assim pode-se preservar o mito da supremacia branca.

Outro índice importante das contradições que a narrativa pretende realçar é o título do evento que reúne os tais pesquisadores: o VI Congresso Internacional do Pós-Utópico não poderia ser mais irônico, como não deixa de assinalar o adjetivo “ilustres” empregado pelo narrador. Assinalemos, por hora, essa breve observação sobre o comportamento deste narrador, que difere bastante do narrador intruso e simpático de *O gosto do apfelstrudel*. Este é um narrador que se esforça para ser onisciente e funcionar como a objetiva de uma câmera, porém, de maneira muito discreta, é possível perceber a intromissão de seu ponto de vista (de Manuel?), geralmente irônico, iluminando alguma contradição para o leitor. Contradição que, como vimos, está sintetizada na primeira cena da narrativa. O Monte Verità original, de que a escultura de Hans Arp é uma lembrança, surgiu como uma resposta aos acontecimentos que precipitaram a Primeira Guerra Mundial; Manuel, recostado na obra de arte para observar de longe, apartado, a movimentação de novos intelectuais que frequentam o ambiente, é, muitas décadas depois, um fugitivo de outra guerra. Não poderia ser mais clara a mensagem da incoerência: continua-se a discutir os mesmos problemas porque não se consegue desvencilhar da mundividência etnocêntrica. Nada mais esclarecedor da complexidade da questão que a informação de que quem mais se espantou com os “dotes” do africano foi um professor brasileiro, quer dizer, alguém que, assim como Manuel, está na periferia do capitalismo. E, apesar de estudar um linguista europeu (Flusser?), ignora que em Moçambique também se fala português, o que se configura como um desconhecimento sintomático do regime irregular de forças que organizam o globo.

Manuel tem razão em achar o nome do congresso engraçado, já que parece ser o único com o mínimo de lucidez por ali – talvez porque, estando deslocado do centro, tenha ponto de vista privilegiado:

Encostado na estátua esculpida por Hans Arp, olha o lago e lembra alguns dos pensamentos do escultor surrealista, como por exemplo: “O homem já fala do silêncio como uma lenda”. Ou: “Não somos senão uma sociedade composta pelo ruído excessivo da falta de sentido.” Ou ainda: “O progresso nos derrotou”. Ele poderia impressionar os congressistas comentando em quatro ou cinco idiomas esses trechos de Arp no jantar enquanto serve *tiramisu* de sobremesa. Decerto, eles o citariam depois, nas suas conferências. No entanto, o escultor, que também era poeta, não concordaria com essa apropriação. Por isso, o homem da arara pensa: “É melhor me conter e não me exibir com o pensamento alheio”. (MVT, p. 10-11)

Seus pensamentos parecem explicar a imagem de abertura da narrativa: Manuel, homem negro, africano, encostado à escultura-símbolo de um projeto utópico do qual esteve excluído, é a representação da derrota do progresso. Ele permanece objeto (pitoresco) do discurso de outrem, apesar de ser tão capaz intelectualmente quanto qualquer outro dos congressistas, de modo que a única maneira de ser ouvido é tomando o lugar desse outro. Ele poderia fazer isso por meio da violência, mas vai usar uma arma muito mais eficiente: a ficção, assumindo a posição de sujeito do discurso – e não mais de objeto. Os congressistas não sabem que ele escreve: “Será que um dia eles se dignarão a dissecar o que ele escreverá essa noite? Bem, essa é uma pergunta interessante.” (MVT, p. 11) Manuel está se atrevendo a uma atividade que não lhe pertence; está ousando sair do espaço que “lhe permitiram”.

A pergunta é interessante porque, além do mais, é uma pista importante para a compreensão global da obra: Manuel é um ficcionista e espera poder reencontrar a filha por meio da escrita, uma atividade intelectual identificada por isso mesmo como privilégio do branco ocidental. Ser um escritor negro permite que Manuel subverta sua posição subalterna e concretize a fantasia de ocupar o lugar do senhor, de assumir o outro polo da relação assimétrica de poder, exercendo o direito de se expressar a partir do ponto de vista da periferia, mas usando os recursos do centro. Entretanto, Manuel não vai contar sua história, não vai ficcionalizar sua vida, não vai apelar para o drama pessoal: ele vai criar uma narrativa distópica que servirá de alegoria para a premissa expressa no primeiro capítulo pelas palavras de Hans Arp – o progresso nos derrotou.

Pode parecer contraditório, portanto, que *Monte Verità* (assim como *O mágico de verdade*, a narrativa a ser analisada a seguir) esteja inserido no que Gustavo Bernardo denominou “a trilogia da utopia”. Se ficarmos com o sentido apenas epidérmico, senso comum, da utopia, certamente devemos nos perguntar se a denominação do autor não é

irônica, já que a narrativa criada por Manuel, embora parta da insatisfação com a realidade atual do planeta, trata do assombro da população mundial diante de seis intervenções vindas não se sabe de onde e que tentam reverter o rumo apocalíptico para o qual se precipita a humanidade. Os alvos das intervenções são a princípio as armas de destruição em massa, a superpopulação, a poluição, ou seja, pontos críticos da nossa involução. Mas as intervenções não estão isentas de problemas e consequências negativas, o totalitarismo é uma sombra à espreita e no final não se instala uma aldeia global harmônica e perfeita.

Na verdade, a contradição é mesmo um traço característico da utopia enquanto gênero literário e discurso político. O nome nasce com Thomas More no século XVI, mas a ideia esteve desde sempre presente no imaginário das populações e indivíduos. Dois elementos parecem ser cruciais na sua caracterização, dado que se repetem em diferentes autores que tratam do tema (CHAUÍ, 2008; SARGENT, 2008; RICOEUR, 1984): a imaginação e a ideologia. A utopia é um exercício de imaginação, e não um programa de ação: é a projeção onírica de uma sociedade reorganizada segundo princípios alternativos à realidade vivenciada como negativa, insatisfatória. O discurso utópico permanece no plano do potencial e do hipotético, embora possa inspirar ações. Em todo caso, tendem a ser “viagens imaginárias”, “exercícios intelectuais” que deslocam a ação para um futuro idealizado e incerto. Assim fazendo, porém, lança luz sobre o presente – é, pois, um instrumento poderoso de crítica –, ao propor uma ruptura com a sociedade existente.

Mas a questão é que essa sociedade ideal é imaginada a partir do ponto de vista de um sujeito ou grupo de sujeitos que interpretam o mundo segundo suas referências e expectativas. Destacamos, dentre as características da utopia elencadas por Marilena Chauí (2008): 1. seu caráter normativo: propõe o mundo tal como deve ser; 2. é sempre totalizante e crítica, ponto por ponto, do existente; 3. é a visão do presente sob o modo da crise e da angústia, ou seja, o presente é percebido como violência; 4. é radical, buscando a liberdade e a felicidade individual e pública. Como podemos perceber, o totalitarismo assedia o discurso utópico: o mundo deve ser tal e qual de acordo com que ponto de vista? A felicidade individual e pública pode ser entendida da mesma maneira por todos? A realidade pode ser negada em bloco, sem que se matizem suas contradições? Como adverte Sargent (2008), não é no utopismo que reside o problema, mas na insistência em se considerar determinada utopia como a única forma correta de organização social:

O Utopismo baseia-se no pressuposto de que apenas a razão – não o hábito, a tradição ou o preconceito – poderá ser o único critério a ser considerado no âmbito das relações humanas. Mas este pressuposto implica que a razão, tal como a

matemática, seja universalmente aceite, afirmando-se como detentora única e exclusiva da verdade. Mas a razão acaba por ser o guia mais falível e precário, pois não há nada que impeça que uma diversidade de “razões” se sobreponham, cada qual reivindicando validade única e exclusiva sem qualquer possibilidade de se atingir um compromisso entre elas, sem outro árbitro que se imponha além da força (TALMON apud SARGENT, 2008, p. 6)

O perigo, então, como também salienta Chauí (2008), é o da redução da utopia à mera ideologia, ou seja, quando a esperança-desejo de uma vida melhor – aspecto central da experiência humana – é distorcida pela ideologia para servir a interesses econômicos e políticos das classes dominantes, como também aponta Sargent::

Este perigo surge normalmente porque a esperança-desejo é subvertida de forma a que uma vida melhor se destine a uns poucos eleitos ou grupo *in*, criando assim um grupo *out*, um *Outro*, que pode ser negligenciado, magoado, ou até mesmo morto para atingir os objectivos. Tais grupos incluem, por exemplo, membros de outras religiões, povos indígenas, diferentes grupos étnicos e ideologias diversas. (SARGENT, 2008, p. 3)

Por isso, segundo o autor, as colônias tendem a produzir utopias para os colonizadores e distopias para os colonizados, embora estes, hoje, tenham usado com sucesso seu próprio ponto de vista como reação à situação distópica para que foram empurrados. É exatamente o que observamos na atitude subversiva de Manuel: enquanto era o *Outro*, pertencente ao grupo negligenciado, colonizado, pagava o preço pela utopia do colonizador. Agora, de posse da escrita, pode inverter a lógica:

Algumas vezes, Manuel prefere escrever com a caneta preta, outras, prefere a de cor azul. Não gosta, porém, daquelas de cor vermelha. Os professores portugueses, no colégio de Chókwè, abusavam da caneta vermelha nos seus trabalhos. Mesmo na faculdade de Economia, em Maputo, sua redação não era bem-aceita. Formou-se com bastante dificuldade, dificuldade que lhe serviu de pouco. Nunca pôde exercer a profissão. (MVT, p. 48)

A tensão colonizador-colonizado está bem expressa, assim como o esforço de resistência do segundo polo desse quadro de forças. Manuel não desistiu de ser sujeito da escrita, incorporando ainda a lição de seus senhores. Em seu relato ficcional, a voz mecânica e andrógina que anuncia as seis intervenções consideradas necessárias ao planeta se impõe normativa, totalizante e radical – além de irônica: “Não há razão para pânico. A médio e longo prazo, as mudanças beneficiarão a maioria das pessoas”. (MVT, p. 19) Assume-se, assim, a contradição mais flagrante dos projetos utópicos: embora se apresentem globalizantes e absolutos, são parciais e seletivos. Somente o grupo *in*, como destacou Sargent (2008), pode ter direito às benesses prometidas pela utopia.

De que maneira se opera a seleção é, claro, o nó da questão. Quando a utopia se transforma em um sistema de crenças em vez de se assumir a crítica do real, flerta com o totalitarismo, convertendo a utopia em distopia. Não é por acaso, pois, tanto na versão contemporânea e comercial da distopia, quanto nas obras seminais do gênero (1984, de George Orwell, e *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury), a presença de estratégias de contenção e condicionamento, vigilância e punição. A utopia, portanto, não deixa de anunciar tiranias futuras embora possa ser uma arma poderosa de questionamento da ideologia.

Na *Utopia* de More, que inaugura o gênero, essas contradições são patentes. A liberdade, a igualdade, a paz, a ordem e a justiça são possíveis com o fim da propriedade privada, a distribuição igualitária de bens, a democracia direta e a tolerância religiosa. Baseia-se, portanto, em um consenso perfeito, na unanimidade das vontades dirigidas para um mesmo fim. Por isso, a vigilância permanente é necessária, segundo uma estrutura que talvez seja a precursora do panóptico de Bentham (citado na ficção e na teoria de Gustavo Bernardo): o palácio de vidro, de onde cada habitante pode ser visto, estando exposto continuamente ao olhar de todos. O autoritarismo e a opressão são visíveis em outros aspectos: no controle de natalidade, na escravidão, na pena de morte. A manutenção da ordem se torna uma questão a ser perseguida a todo custo, demonstrando o paradoxo em que se funda a utopia: a harmonia conquistada à força.

Thomas More, entretanto, admite a improbabilidade da concretização de sua utopia, enfatizando que emprega o termo no sentido negativo de “lugar nenhum”. O mesmo não se pode dizer da distopia, gênero derivado das próprias contradições internas da utopia: sem a capa do otimismo, cria um mundo temerariamente possível, expondo a catástrofe como a outra face da idealização. Assim é que o narrador inventado por Manuel aparece no segundo capítulo para situar o leitor diante dos paradoxos do progresso. Curioso é o título do capítulo, “Pouco antes”, que cria a expectativa de que se vai narrar algo acontecido na vida de Manuel antes de sua chegada ao hotel Monte Verità. No entanto, a marcação temporal é enganosa: o pouco antes compreende ao estado de coisas durante um “domingo normal”, espécie de situação inicial da narrativa, em que o leitor pode entrever as consequências de séculos de ação civilizatória (predatória) no planeta:

É domingo e tudo parece normal.

Em alguns lugares do mundo faz sol, em outros chove. Aqui e ali uma tempestade de neve acima da média, acolá secas mais extensas do que o usual. Em alguns lugares do mundo há paz e se trabalha, em outros tantos se fazem guerras nas quais homens ora matam, ora morrem.

Nos quintais, as crianças acariciam seus cães de estimação, enquanto milhões de animais são preparados para o abate de modo a aproveitar o máximo da carne, da pele, das penas, dos órgãos internos e dos ossos. Japoneses, em jardins geométricos, cuidam amorosamente de minúsculos bonsais, enquanto seus compatriotas, nos mares, caçam baleias cantoras.

Pesquisadores estudam os efeitos da poluição enquanto centros de pesquisa produzem motores mais potentes e velozes. Médicos curam novas doenças e aumentam a expectativa de vida nos centros desenvolvidos. Ao mesmo tempo, desenvolvem-se novas armas químicas e controla-se a mutação de novos vírus, para garantir a hegemonia desses mesmos centros.

Pessoas se olham e se amam, outras se olham e se odeiam. Outras tantas não se amam, não se odeiam, nem sequer se olham. É domingo e tudo parece normal (MVT, p. 12-13)

A lista de oposições continua. Percebemos mais uma vez a estratégia do contraste como forma de suscitar reflexão. A estrutura de paralelismo, justapondo lado a lado dois fatos antagônicos como se fossem equivalentes, é reveladora do absurdo em que está imersa a humanidade. “É domingo e tudo parece normal” funciona à maneira de um refrão, como a enfatizar a naturalização da barbárie. Mais uma vez, temos de desconfiar dessa onisciência que, pela ironia, pretende desestabilizar o leitor, expondo-lhe, a princípio, não um futuro, mas um presente aterrador. O Congresso Internacional do Pós-Utópico, nesse sentido, é um sintoma dessa realidade que se apresenta agônica: o século XXI assiste à constatação do fracasso da utopia socialista (que resvalou em totalitarismo), à permanência da produção de armas de destruição em massa, ao terrorismo, à intolerância de toda sorte, às mudanças climáticas, enfim. Assim, do mesmo modo que a idealização utópica traz em seu bojo a ameaça da catástrofe, o caos distópico tem uma mensagem positiva enquanto alerta. O ceticismo, nesse sentido, a via filosófica e teórica escolhida pelo autor para dar forma à sua ficção, é um “antídoto contra o niilismo, nos oferecendo uma possibilidade de melhor pensar e melhor viver.” (BERNARDO, 2004, p. 31). Ele pode ser uma saída para a falsa antítese utopia x distopia, esperança x desesperança, na medida em que enfraquece tanto o otimismo quanto o pessimismo, ao optar pelo questionamento permanente.

Sob os efeitos do desenvolvimento científico e tecnológico, o sonho utópico ganha cada vez mais as cores do realismo pragmático. A relação direta entre desenvolvimento tecnológico e melhoria da qualidade de vida, porém, logo se revela uma ficção (BERNARDO, 2004). É essa desconfiança que levará a literatura a fazer a crítica da ciência ao construir distopias, isto é, utopias negativas, em que a resposta da ficção à ciência pode soar apocalíptica, mas não deixa de ser pertinente. O autor observa, assim como Chauí e Sargent, que está na propensão para o dogmatismo a chave do fracasso das utopias: “A racionalidade se pretende fórmula de todo bem, entendendo por mal a ignorância que fragmente e conflite,

por bem o conhecimento que organize e unifique. Mas a racionalidade moderna parte do desejo religioso de um quadro unificado do mundo.” (BERNARDO, 2004, p. 112)

Os seis comunicados vindos não se sabe de onde e que invadem, sempre a cada domingo, e no mesmo horário, todos os meios de comunicação disponíveis do planeta (jornais, rádio, TV, celulares e até cinema) causam um assombro generalizado por motivos óbvios. Além da própria natureza dos comunicados, que anunciam mudanças drásticas nos modos de viver da população, o caráter onisciente e onipresente da voz mecânica e andrógina que faz os anúncios lembra um deus vingativo retornando no fim dos tempos para cobrar os seus direitos de força superior. Por outro lado, porém, a forma como esses comunicados surgem provocam espanto devido à total implausibilidade do acontecimento: os recados aparecem em alto relevo, no meio das páginas de jornais e revistas, ainda que tenham saído da gráfica sem eles. Em toda parte do mundo, todas as telas são tomadas por essas mensagens estranhas, e na língua materna da pessoa que lê, não importa se os dispositivos estejam ou não ligados à energia, conectados ou não à internet. A tecnologia que permite tal feito é totalmente desconhecida e provoca uma verdadeira guerra de acusações entre países e conglomerados de comunicação, que se atacam mutuamente, tentando encontrar uma explicação.

Mas ninguém consegue desvendar o mistério de quem emite os comunicados, como e por quê, nem ao fim da narrativa, como poderia estar esperando o leitor ansioso. Qualquer semelhança deste fenômeno com as teletelas de *1984*, de George Orwell, não deve ser mera coincidência, considerando que o autor é inclusive explicitamente citado em dado momento. No clássico em questão, as teletelas eram o recurso por meio do qual o Grande Irmão vigiava as ações dos indivíduos, de forma a evitar um levante contra o regime totalitário que organizava a sociedade. No caso de *Monte Verità*, o papel das telas, embora não funcionem como câmeras de segurança, não deixam de lado seu caráter punitivo, já que anunciam mudanças drásticas e irreversíveis, contra as quais não é possível lutar, dado que não se sabe sequer quem é o inimigo. A vida dos indivíduos passa a ser radicalmente controlada, e não deixa de ser sintomático que este controle seja comunicado desta forma. Hoje, a onipresença da tecnologia e da imagem, em escala global, tomando conta do real e confundindo-se com ele, é também uma forma de controle da qual nem sempre nos damos conta.

Diante da falta de explicação lógica, a invasão virtual se reveste de uma aura de magia. O insólito, aliás, é um traço típico da ficção científica, que costuma se apoiar na ciência para a construção da verossimilhança dos relatos ficcionais. Além disso, foi um famoso autor do gênero, Arthur C. Clarke, quem cunhou uma das regras que se aplicam perfeitamente ao caso da narrativa em questão: toda tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia.

A efetivação instantânea das intervenções anunciadas nos comunicados também está no campo do insólito. Todas as armas de destruição em massa do planeta desaparecem da posse de seus donos e formam um globo metálico que explode, sem fazer barulho e a olho nu, no espaço; as mulheres se tornam estéreis de um dia para o outro, pois só poderão engravidar dali a dez anos, e de um único filho, por duzentos anos seguinte; o planeta se torna limpo de todo tipo de sujeira material, que, depois de recolhida, forma uma bola sólida de merda – segundo a própria voz do comunicado – e, após uma explosão, se transforma em um pó branco, semelhante à neve; uma chuva fina e brilhante, que cai como um efeito especial de filme, limpando a atmosfera dos resíduos de carbono ao mesmo tempo em que fascina as pessoas; gases de escapamento e dejetos humanos desaparecem no ato em que são emitidos ou produzidos; animais são reprogramados geneticamente para se defenderem de seus principais predadores, os humanos. Além disso, os buracos da camada de ozônio são fechados e a média de temperatura da Terra retorna aos índices anteriores da Revolução Industrial. Ou seja: os problemas mais graves da humanidade são resolvidos num toque de magia, o que, numa primeira leitura, se mostra uma solução por demais simplista e pouco convincente.

Mas o recurso ao insólito tem na verdade um papel preponderante para a discussão filosófica que se quer estimular com a narrativa. Só aparentemente os mais graves problemas da humanidade são resolvidos de forma simplista. O que cada intervenção revela, de fato, é a contradição inerente à visão totalizante e totalitária da utopia. Por isso, para cada mudança anunciada sem chance de contestação ou defesa, uma torrente de perguntas invade o texto, com o objetivo claro de não só representar a estupefação generalizada da população, mas provocar no leitor as mesmas dúvidas e inquietações em relação ao texto e em relação ao mundo, abalando suas convicções e rechaçando o dogmatismo.

Diante do desaparecimento das armas de destruição em massa, por exemplo – mas não da extinção da postura belicista dos indivíduos –, colocam-se inúmeros questionamentos: como sobreviver sem armas para se defender? Como lidar com o impacto social de milhares de trabalhadores desempregados pela agora inútil indústria de armas? Embora se perceba que crimes e conflitos diminuem, além do que se extingue a ameaça de devastação nuclear, enfrentamentos corpo a corpo não deixam de existir e presidiários iniciam rebeliões se valendo do desarmamento e do seu maior número em relação aos guardas. Além disso, a penúltima intervenção – dotar os animais de recursos para se defenderem de seus predadores –, deixam os humanos completamente vulneráveis. Para completar, embora essa primeira intervenção pareça pacifista, qualquer tentativa de fabricação de arma não branca resulta em explosão e morte de quem o intenta. A manutenção da paz depende, contraditoriamente, da

violência. Daí a pergunta em suspenso do narrador: “Isso é bom? Ou faz parte da calma que precede a tempestade?” (MVT, .37)

Todas as outras intervenções trazem consigo o efeito contrário do que pretendem. O controle demográfico imposto pela segunda intervenção pode levar ao total desaparecimento da espécie humana, já que doenças, acidentes e guerras continuarão existindo para dizimar vidas, enquanto que não haverá mecanismo de compensação por essas perdas. O desemprego, já uma realidade com o desarmamento, se acentua ainda mais, como atesta a nota de autoironia:

Aos milhares de trabalhadores desempregados pela agora inútil indústria de armas, acrescentam-se os muitos milhares de pediatras, professores e escritores de livros infanto-juvenis, entre tantos outros profissionais, que neste instante se perguntam o que farão e como sobreviverão nos próximos dez anos ou mais. (MVT, p. 46-47)

Será necessário, pois, um esforço coletivo gigantesco para que se evitem as circunstâncias que possam levar à extinção dos seres humanos, já que a natalidade está sendo controlada por força superior. Aos poucos vai ficando clara esta intenção por trás dos comunicados: dar à humanidade uma segunda chance. Por isso todo o petróleo e carvão estão fadados a desaparecerem em sete anos, para que se desenvolvam formas alternativas de energia limpa. Por isso também todo o planeta é limpo de qualquer tipo de sujeira material, para que se possa pensar no problema do lixo. O objetivo parece que será cumprido, pelo menos no nível da consciência, que precisará reverter em ações concretas:

Enquanto as discussões prosseguem, intermináveis, observadores notam que o esgoto industrial e urbano volta a ser despejado nos rios e mares. A visão desse esgoto invadindo as águas transparentes e cristalinas é dantesca, ainda que essa mesma visão fosse corriqueira apenas uma semana antes. (MVT, p. 67)

Mas a oportunidade de recomeçar, embora pareça uma solução fantástica bastante conveniente, depende de uma mudança interior dos próprios indivíduos, a parte mais complexa dessa equação, como os próprios reconhecem, assim como o narrador:

O maior desafio é cultural e existencial: admitir que não se é a espécie superior. Admiti-lo significa admitir também que os mais caros valores da humanidade são igualmente válidos na relação com as demais espécies, ou seja, que há uma ética para além da espécie humana.
Isso vai se muito difícil
Isso está sendo muito difícil. (MVT, p.82)

Diante da limpeza material por que passa o planeta, a humanidade se pergunta, aterrorizada, se uma das intervenções não poderia pressupor uma sujeira moral a ser

igualmente limpa. O temor se justifica porque “a maioria das pessoas tinha perfeita consciência de não se encontrar, em termos morais, inteiramente ‘limpa’.” Além disso, “como o agente misterioso definiria ‘sujeira moral’?”; “quais seriam os critérios do autor ou autores dos comunicados?” (MVT, p. 54) Estão à espreita as arbitrariedades do totalitarismo.

A presença do insólito é também um recurso para minar o assédio do dogmatismo. O narrador faz questão de chamar atenção, por exemplo, para a improbabilidade do que conta, repetindo frases como “É impensável que tenha acontecido – no entanto, aconteceu.” (MVT, p. 64) Ele também enfatiza em diversos momentos as indagações das pessoas diante do caráter nada crível dos eventos, provocando dúvidas também no leitor sobre sua veracidade. Em várias passagens, brinca-se com a questão da plausibilidade, como se se quisesse conseguir o efeito contrário ao da verossimilhança:

[...] nenhuma tecnologia inventada pela ficção científica é tão acintosamente inverossímil quanto a teletransportação. Estima-se que, para fazer um teletransportador funcionar, seria necessário aquecer a matéria a uma temperatura milhões de vezes maior do que a do próprio Sol, gastando-se mais energia em uma única máquina do que toda aquela produzida pela humanidade em todos os tempos. Tal demanda de energia é explicável: para teletransportar um único indivíduo, seria necessário mover 10^{28} (1 seguido de 28 zeros) átomos, mantendo-se exatamente os mesmos padrões em que eles se encontram e as mesmas ligações entre eles. (MVT, p. 32)

O trecho se refere ao desaparecimento das armas de destruição em massa. É curioso que seja utilizada certa erudição científica não para convencer o leitor da possibilidade das armas irem parar no espaço, mas justamente o oposto: enfatizar o absurdo da intervenção e estimular no leitor a dúvida em relação ao que lê. Na tentativa de busca de explicação para os fatos inusitados, as alternativas que surgem apenas confirmam o enigma:

A hipótese da interferência direta de Deus, por outro lado, ganha força. Essa hipótese não parece racional, mas o acontecimento também não parece sê-lo. As diferentes igrejas ora pedem calma aos fiéis ora reivindicam a ação para o seu Deus, mostrando-a como uma prova da Sua Existência e Sua Benevolência. Os mortos e feridos das fábricas de armas não prejudicam essa argumentação, porque constituem uma prova de outra propriedade do seu Deus, a saber, do Seu Poder. (MVT, p. 31)

É tentador pensar em Manuel como esse Deus, já que é o criador do mundo ficcional que o leitor tem diante de si. O moçambicano escreve como uma forma de catarse e revanche contra a opressão, que não se materializa só na guerra civil de que foi vítima – herança da descolonização portuguesa –, mas desde sempre, quando seus professores-colonizadores tentaram convencê-lo de que não sabia escrever. Foi a escrita que o lançou na fuga, porque

por meio dela denunciou os assassinos de sua esposa. Mas será a escrita que o salvará, porque por meio dela quer alcançar a filha, aquela que lhe forneceu o *insight* necessário para se lançar na literatura e na reflexão sobre a vida, quando, diante da mãe assassinada dentro da igreja, disse: “Papai, Deus chegou atrasado.” (MVT, p.71)

A frase, que continua anos depois a reverberar em sua consciência “como um martelo mecânico”, não faz de Manuel um descrente, mas um cético: afinal, “fomos feitos para crer, ainda que experimentamos a dúvida.” (MVT, p. 87). Assim, contrariando as expectativas religiosas, ele passa a acreditar em Deus porque “só assim ele tinha o que e a quem odiar todo dia e toda hora” (MVT, p. 87) e, assim fazendo, ele não precisaria dirigir seu ódio a todos aqueles que são instrumentos de uma opressão sistêmica, tão incorpórea quanto a voz autoritária que criou ficcionalmente para mudar os rumos do planeta: os suíços que lhe deram emprego de garçom, os professores estrangeiros que o subestimavam, o brasileiro que se espantou com a descoberta de que um negro africano pudesse ter a mesma língua materna que a sua.

Ainda que tenha criado sua voz andrógina e mecânica à semelhança de Deus, faz questão de excluir essa hipótese: “Eu não sou Deus. Eu não sou nenhum tipo de deus. Eu não sou sequer nenhum tipo de eu, pelo menos nos termos do que o pronome ‘eu’ designa nas línguas que **falam**.” (MVT, p. 90) Aqui observamos algo que se repete inúmeras vezes nos comunicados: essa voz se coloca sempre em um plano existencial diferente daquele dos seres humanos. Se seguirmos as dicas dadas pelo próprio texto, “atirando-nos como os analistas e os estrategistas na linguagem empregada nos comunicados, procurando índices escondidos que identifiquem o seu autor ou as suas motivações” (MVT, p. 54), vamos perceber que essa voz não é humana, pois ela se refere aos seres humanos sempre de uma perspectiva exterior, distanciada: “**Os senhores** não têm o tempo nem a tecnologia para fazê-lo” (MVT, p. 25); “**Os seus jornais** estimam o número das bombas nucleares em cerca de quarenta e seis mil, mas a quantidade é quase três vezes superior” (MVT, p. 26); “Por exatos dez **anos terrestres**, nenhuma mulher engravidará por qualquer meio” (MVT, p. 38); “Recomenda-se um cuidado bem maior de cada um com sua única **cria** possível” (MVT, p. 40); “têm nesse momento recolhido tudo o que **chamam** de lixo” (MVT, p.50).

A ameaça do totalitarismo e da consequente perda das liberdades individuais são ainda mais temerárias porque não se sabe de onde emana todo esse poder. Tendo sido excluída a hipótese divina e não tendo sido possível confirmar nem a hipótese diabólica, nem a extraterrestre, o leitor fica diante de um vazio muito significativo, que não será preenchido no nível do enredo. A voz andrógina e mecânica é definida pelo narrador como um “gigantesco

grilo falante, como uma consciência onisciente, onipresente e oniglota encarnada apenas em palavras e bytes. Essa consciência configura não um sujeito físico, mas antes uma espécie de sujeito moral que vai além da experiência cotidiana dos sujeitos reais.” (MVT, p. 94) Também não é um autor, pois tem identidade individualizada. Ele é, pois, apenas, uma estratégia ficcional.

Monte Verità estabelece com os escritos teóricos de Gustavo Bernardo uma relação clara: aquele é uma ficcionalização destes. A narrativa tematiza, assim como o *Gosto de apfelstrudel*, mas por outras vias, a questão central da investigação teórica do autor, qual seja, a da teoria da ficção como uma teoria do conhecimento: “a reflexão teórica sobre a literatura se amplia para uma reflexão filosófica sobre o mundo e sobre como o construímos para esconder o nosso desconhecimento dele.” (BERNARDO, 2010, p. 47). Nesse sentido, a opção pela metaficção é uma maneira de levantar questões relevantes sobre a própria realidade, ou sobre o nosso acesso à realidade, na medida em que potencializa nossas suspeitas e dúvidas sobre aquilo que nos é apresentado como verdade cabal.

O ceticismo, pois, funda a metaficção, que costuma empregar as convenções do realismo para miná-lo enquanto forma privilegiada de acesso ao real, expondo sua vocação para o dogmatismo, sua recusa em se acerrar da pluralidade do mundo. A escolha pela mediação em terceira pessoa, em *Monte Verità*, exemplifica esse aspecto. Embora onisciente, o narrador nada sabe sobre a origem e os propósitos da voz incorpórea que anuncia e intervém no planeta, além de fazer inserções discretas de seu próprio ponto de vista que jogam por terra qualquer pretensão à objetividade ou desejo de imparcialidade: “As pessoas que moram na Inglaterra e nos lugares localizados na extensão do meridiano começam a acordar. Espreguiçam. Vão ao banheiro, se têm banheiro. Aquelas que o podem fazer tomam a sua refeição matinal e folheiam jornais e revistas dominicais.” (MVT, p. 15) A voz, por sua vez, age tiranicamente no mundo ficcional, como um deus vingativo, mas sem se assumir entidade sobrenatural. No seu comportamento estão tematizados tanto o perigo da utopia convertida em ideologia quanto a questão do realismo como estratégia ficcional para criar a ilusão referencial.

O despotismo da voz, assim como a ironia do narrador, ganha outra dimensão quando compreendemos que o livro que temos nas mãos é uma invenção de Manuel, personagem que personifica, potencializando-o, o papel da ficção na vida dos indivíduos. Considerando que a existência humana é lacunar, como afirma Iser, o ato de narrativizar-se através da ficção é uma forma de preencher os vazios e hiatos que lhe são inerentes:

Confrontado com as ameaças de fora (do mundo) e de dentro (de si mesmo), o ser humano reage fabulando: atribui sentido ao que se lhe apresenta sem sentido. Essa reação fabuladora é que constrói a civilização e as suas instituições. A ficção é menos uma diversão do que um escudo contra as ameaças externas e internas, obrigando-nos a narrar uma luta interminável: o drama que nos constitui. (BERNARDO, 2010, p.20)

É só por meio da ficção que Manuel pode interferir na realidade, e de duas maneiras: primeiro, criando um mundo novo, onde a palavra final lhe cabe; onde pode, enfim, se vingar da opressão; segundo, perspectivando o real, apresentando-o ao leitor sob outra luz, pois irrealiza o real e realiza o imaginário; “transgride o limite entre os campos para: dar as condições de reformulação do mundo; possibilitar a compreensão do mundo reformulado; permitir que tal acontecimento soberano seja experimentado.” (BERNARDO, 2004, p. 90)

O realismo cria a ilusão arrogante de univocidade, escondendo seu caráter de artifício, da mesma forma que a ideologia é uma ficção esquecida de sua origem ficcional (BERNARDO, 2010). Em nome da certeza absoluta, o mesmo Gustavo Bernardo nos lembra, inúmeras atrocidades têm sido cometidas ao longo da História. O exercício do ceticismo, que não se exime da autocrítica e da autoironia – de que vimos alguns exemplos –, rejeita o ponto de vista único e objetivo porque está aberto para a possibilidade da dúvida; e é o benefício da dúvida que garante a acolhida da multiplicidade do real, podendo nos reumanizar. *Monte Verità*, assim, desnaturaliza inúmeras ficções responsáveis por atrocidades reais que se repetem séculos a fio, sendo a principal delas, origem de todas as outras, o etnocentrismo – anunciado desde a imagem de abertura.

O emprego de oposições e contradições, no nível da superfície textual, aliado à explicitação dos questionamentos experimentados pela população mundial, são recursos para incitar a reflexão. Mas esta reflexão é ainda radicalizada pela própria estrutura narrativa, que está baseada em um grande paradoxo: *Monte Verità* narra a história de Manuel, que escreve *Monte Verità*. Há dois níveis narrativos aparentemente distintos na obra: **uma moldura ficcional**, que se concentra na vida do moçambicano e na sua motivação para a escrita, ou seja, é a narrativa sobre a elaboração de *Monte Verità*, ainda que não se diga isso explicitamente; e **uma narrativa encaixada**, paralela à anterior, que corresponde ao produto desse processo criativo. Porém, o narrador em terceira pessoa, em ambos os casos, parece ser o mesmo, já que tanto as intromissões irônicas quanto a dicção filosófica, que instiga o pensamento, aparecem nos dois níveis. Esse narrador que parece único contribui para a construção do efeito paradoxal, porque unifica duas situações a princípio distintas.

Nos primeiros capítulos, são dadas apenas sugestões de que Manuel é um escritor, e insinua-se que ele é o autor dos comunicados. À medida que a narrativa avança, entretanto, vai ficando mais clara a ideia de que estamos diante de uma simulação de escrita em processo. Quando nos aproximamos do desfecho, passamos a ter contato com o que se passa na mente de Manuel durante a escrita, além de sermos colocados diante das atitudes “mecânicas” necessárias para realizar a ação (pegar caneta, rasurar uma frase), o que, por meio do paradoxo, denuncia o estatuto de artifício do texto, pois é impossível escrever e realizar as ações citadas ao mesmo tempo. O objetivo desse recurso é promover a frágil ilusão – proposital – de que lemos o texto no ato de sua criação:

É um bom caderno, esse que escolheu. As folhas passam com facilidade, graças à encadernação em espiral. A caneta esferográfica é simples, barata, e talvez por isso mesmo deslize tão bem, facilitando a escrita.
Melhor assim. Prefere não usar o computador do hotel e não tem máquina de escrever. Ele precisa escrever essa história à mão. (MVT, p.72)

Escrever essa história (a que lemos) à mão é tanto uma forma de resistência, pois se opõe à robotização da vida implícita no controle exercido pela voz mecânica, quanto remete a uma referência recorrente nos ensaios de Gustavo Bernardo: a obra do artista holandês Escher em que duas mãos se desenham mutuamente. Esta é ilustração perfeita para a concepção de “reviravolta aninhada”, uma outra forma de se referir ao paradoxo na ficção, na qual encontra-se “o conceito de infinito, pois o que é uma volta senão uma maneira de representar um processo sem fim de modo finito?” (HOFSTADER apud BERNARDO, 2004, p. 110). Em outras palavras, os diferentes níveis narrativos aninham-se um dentro do outro de tal forma que só se torna possível a vertigem diante da impossibilidade de distingui-los: “Como no paradoxo, as mãos de Escher ao mesmo tempo suspendem o pensamento no ar e o movimentam, forçando-nos a pensar mais. Elas vão e voltam ao mesmo lugar, mas não nos deixam no mesmo lugar” (BERNARDO, 2004, p. 109), porque deslocam nossas percepções e opiniões do seu lugar comum.

As mãos de Escher estão representadas em *Monte Verità* no desfecho da narrativa, que radicaliza o paradoxo: depois que termina sua obra, satisfeito com a solução que encontrou para a sexta intervenção, Manuel senta para relaxar e escuta, ao longe, no rádio do cozinheiro do hotel, a voz andrógina e mecânica que anuncia, *ipsis litteris*, o primeiro comunicado que ele mesmo elaborou ficcionalmente. O fim da narrativa retoma então o seu início (o primeiro e o último capítulo têm o mesmo título), unindo processo e produto e causando um curto-

circuito: os comunicados, produtos ficcionais, irrompem no nível do processo de escrita, confundindo o leitor e suspendendo qualquer tipo de conclusão.

A estrutura em espiral vai se mostrando evidente ao leitor aos poucos, preparando-o para este desfecho, e se torna explícita no capítulo que tem o sugestivo nome de “Dúvida”. Nele, Manuel “dedica-se (...) a escrever os capítulos de modo a preparar o assassinato dos assassinos.” (MVT, p. 85) O narrador passa então a acessar a consciência do personagem e a narrar passo a passo o difícil processo de elaboração do desfecho da narrativa. Embora se tenha afirmado inúmeras vezes que Manuel escreve motivado vingança, pela saudade e pela culpa, em nenhum momento estas questões aparecem atreladas de forma evidente à história que ele conta. Parece que, escrevendo uma ficção distópica que tenta corrigir os males do mundo, ele estaria criando um mundo novo, mais justo, em que sua filha pudesse viver sem medo. O desenlace de sua narrativa torna-se uma questão a ser enfrentada porque seria sua última chance de referir-se diretamente à sua história pessoal: “A expressão sai no papel desta maneira, ‘o assassinato dos assassinos’, mas ele a rasura várias vezes com força, até rasgar aquela página. Arranca-a.” (MVT, p. 85) O fato de o rapaz arrancar a página não impede que ela permaneça, paradoxalmente, visível ao leitor, que pode acompanhar todo o processo vacilante de Manuel em busca da solução ficcional mais adequada: “Imagina o comunicado da última intervenção, ao contrário, como leve, alegre, contrastando fortemente com o que se determinará. Faz um novo rascunho.” (MVT, p. 85-86)

Este é o único momento em que o comunicado não aparece separado dos demais, como um capítulo independente, justamente por ser um rascunho. Nele, Manuel se vinga abertamente de seus algozes ao determinar que todos os autores de crimes hediondos se transformem em estátuas de vidro, “como monumento espelhado e transparente da miséria humana” (MVT, p. 86). Embora considere a ideia “muito boa”, “leve e alegre no estilo, mas violenta no conteúdo”, atualizando uma imagem bíblica, por isso mesmo a considera muito ruim, “por trazer de volta o poder da religião, em particular de uma determinada religião, coisa que a intervenção anterior já havia enfraquecido.” (MVT, p. 86)

Sua outra hipótese é anular nos corpos a lei da gravidade para fazer subir aos céus centenas de milhares de assassinos, que perderiam o ar e morreriam sufocados à medida que se perdessem para sempre no vácuo. Primeiro o escritor se diverte com a solução, mas percebe que está, de novo, sendo assediado por impulsos violentos semelhantes aos daqueles que deplora. A grande dúvida de Manuel, esse pensador cético, é como determinar, dentre os assassinos, aqueles que nunca se arrependeram; ou aqueles que, a despeito de seus crimes, se enternecem com seus próprios filhos. Ele chega a duvidar da hipótese de que os assassinos de

sua mulher sejam maus simplesmente; talvez eles sejam a encarnação do Desespero Absoluto. Não tem dúvidas de que, se os visse, os mataria, “se soubesse matar e não apenas escrever ou servir” (MVT, p. 89); mas sente que não pode estender sua ira para todos os Maus, no mundo todo:

Porque assim ele transformaria o seu personagem, invisível por trás dos comunicados, em um Deus cruel e irascível como no Antigo Testamento, justificando e alimentando o ódio que mais odeia no mundo. Seu personagem se tornaria, dessa maneira, visível. Essa seria uma falha narrativa grave. O autor dos comunicados precisa permanecer invisível. (MVT, p. 89)

Sua decisão final é por um comunicado que suspende o tom totalitário dos anúncios anteriores e surpreende a todos com a promulgação de duas regras de conduta:

Primeira regra: aja de tal maneira que a máxima que orienta a sua ação possa sempre ser tomada como lei universal para todos os seres animais;
Segunda regra: aja de tal maneira que tome o outro ser animal sempre como fim e jamais como meio (MVT, p. 91).

Assim fazendo, o insólito que vinha apavorando a humanidade é substituído pelo aparentemente simples apelo ao exercício reflexivo. Mas talvez seja aí que resida a grande problema: convencer-nos da necessidade de que “modifiquemos a nós mesmos, por dentro, moralmente, radicalmente – se quisermos sobreviver.” (MVT, p. 98) Como lembra o narrador, talvez tivesse sido mais fácil para o autor dos comunicados continuar resolvendo os problemas do planeta com passes inusitados de mágica, mas, “sujeitinho exigente” que é, preferiu a via da conscientização. Até porque, como ficou claro nas intervenções anteriores, uma nova chance foi dada à humanidade. Se as duas regras de conduta não forem seguidas, a espécie humana simplesmente se extingue, sem que o autor dos comunicados contribua com seus poderes para isso. Só com uma modificação interior, portanto, será possível aproveitar essa segunda chance. E essa modificação arremata de vez a crítica às verdades absolutas e ao etnocentrismo. Diante da perda da capacidade dos seres humanos de sentir empatia pelos seus semelhantes, a importância do exercício de colocar-se no lugar do outro só poderia ser sentido com uma mudança radical: estendendo o que se chama de ética a todas as espécies e obrigando-os a abandonar a pretensa onipotência, ao serem colocados no mesmo lugar de vulnerabilidade antes ocupado pelos animais.

A sexta e última intervenção, nesse sentido, foi preparada pela penúltima, que reprogramou os animais geneticamente para se defenderem dos humanos. Foi com estupor e medo que as pessoas tiveram que assistir, sem nada poderem fazer, cães libertando

passarinhos de gaiolas, peixes furando redes de pesca, cavalos se recusando a saltar, leões atacando domadores, animais fugindo dos zoológicos e indo se abrigar na natureza. Estender a ética para abarcar os animais era apenas a consequência lógica diante da impossibilidade da dominação do homem sobre o animal. E diferentemente de outras intervenções, em que foi determinado um período de adequação para os indivíduos se acostumarem com as transformações, neste caso a intervenção foi imediata, uma medida de choque, para forçar a mudança de perspectiva o mais rápido possível, pois dela dependeria a continuidade de vida no planeta.

Em vários momentos, a dicção ensaística do narrador é evidente, criando uma rede de referências (as mesmas presentes na sua obra teórica) que dão suporte à sua argumentação:

Ganha as manchetes e as discussões o pensamento de um filósofo francês do século dezesseis que identificava na presunção da nossa doença original: “a peste do homem é a suposição de que sabe”, dizia. Ele perguntava, bem humorado: quando brinco com a minha gata, quem sabe ela não se distrai comigo mais do que eu com ela? (MVT, p. 76 – referência a Montaigne)

Retorna o problema da linguagem que, quando lida com animais, se caracteriza por uma espécie de duplipensar – o termo foi cunhado por aquele mesmo romancista inglês, em outro livro. A fábrica de frangos usa na propaganda o desenho de um frango alegre, sorridente, convida o consumidor a comer, justamente, frango assado, somando à morte do animal a instituição de um discurso autocontraditório e, na verdade, tão cruel quanto estúpido. (MVT, p.77 – referência a *1984*, de George Orwell)

A enumeração de contradições segue adiante, contribuindo para o tom reflexivo geral da narrativa. Outra retomada teórica importante é a Kant, esse sim citado explicitamente:

A ideia de sujeito moral lembra o escritor que há séculos enunciou os imperativos ampliados pela última intervenção. Depois de os jornais consultarem ansiosamente professores de filosofia, antes tão desprezados, coitados, descobriu-se que esse escritor chamava-se Immanuel Kant e era alemão. Ele formulou os seus imperativos como obrigações incondicionais da espécie humana: se eles fossem seguidos por todas as pessoas, não haveria necessidade de nenhuma outra lei. (MVT, p. 94)

O autor dos comunicados ampliou os imperativos de Kant, que se referia apenas aos seres humanos. O narrador não só os cita como explica e exemplifica, numa linguagem bastante acessível e sem vícios pedagogizantes:

Os imperativos são uma alternativa drástica à busca de felicidade. Para o escritor alemão, o homem deve renunciar à busca de felicidade. Buscar a felicidade implica colidir com outros que estejam buscando o mesmo. Se a minha felicidade depende da aprovação em um concurso, ela exige a infelicidade de tantos que não podem passar no mesmo concurso. Se a minha felicidade depende de que Fulana me entregue seu coração, ela exige a infelicidade não só dos prováveis rivais, mas talvez da própria Fulana. (MVT, p. 96)

A nota irônica anterior, sobre o desprezo dispensado aos professores de filosofia, se soma ao tom dissertativo da narrativa, que nega os temas filosóficos enquanto conhecimentos a serem ensinados e os enfatiza como questões a serem pensadas. *Monte Verità* não tem um encaminhamento moralizante; sua opção é pela ética. A moral tem dimensão histórica e muda com o tempo, não constituindo um conjunto de regras absolutas, embora assim sejam encaradas quando se perde de vista seu caráter de construto socio-histórico e são convertidas em crenças. É disso que trata *Monte Verità*, da necessidade que temos da ética como instrumento para manter essas crenças em permanente estado de questionamento e revisão. Daí que a questão do racismo, que esteve presente também em *O gosto do apfelstrudel*, seja tratada da mesma forma tão mais aprofundada que qualquer manual travestido de literatura que pretenda ensinar os jovens “o respeito às diferenças”. E justamente porque não é um discurso sobre a diferença, mas uma narrativa que faz o leitor experimentar a diferença, a contradição, o paradoxo, que *Monte Verità* desarruma qualquer senso comum preconcebido.

Tamanha complexidade temática contrasta com uma forma até certo ponto simples. No nível da superfície textual, como já o dissemos, a escolha vocabular e a estrutura sintática demonstram um esforço de adequação ao que se pressupõe serem as competências de leitura do jovem. O gênero da distopia também é um fator de aproximação desse público. A estrutura de perspectividade, embora não apresente muitos pontos de vista cambiantes, pode ser um fator complicador da leitura, já que as duas sequências narrativas que se alternam apresentam o mesmo tipo de mediação narrativa, como se o mesmo narrador estivesse presente nos dois planos, o que certamente pode confundir o leitor. A confusão, porém, não deixa de ser um efeito a ser experimentado, previsto pela narrativa a partir da “reviravolta aninhada”, que coloca Manuel como agente e como produto da criação simultaneamente. Portanto, embora a escolha tenha sido por uma mediação narrativa em terceira pessoa, que, normalmente, está associada à onisciência nos moldes clássicos, guiando e concluindo pelo leitor, neste caso a convenção realista é utilizada para miná-la por dentro.

Estratégias de compensação, porém, são empregadas para mediar a leitura do público-alvo. Além da linguagem e da sintaxe, observamos um narrador que, também por força de sua dicção ensaística, assume uma postura de diálogo com o leitor. As perguntas e os comentários que faz são na verdade incitamentos à reflexão, tentativas de ir construindo, junto com quem lê, uma postura de atenção vigilante necessária à compreensão e fruição da obra:

Como o ser humano em geral e cada indivíduo em particular podem sobreviver sem armas para se defender? Trata-se de um gigantesco golpe publicitário, de uma

invasão extraterrestre ou da interferência direta do Todo Poderoso? O Globo das Armas existe mesmo e já está no espaço? (MVT, p. 29)

A Primeira Intervenção é boa ou má? Em decorrência, pergunta-se ainda: as próximas intervenções, das quais nada se sabe, nem como impedi-las, serão boas ou más? (MVT, p. 34)

Os capítulos curtos também colaboram para orientar o percurso de leitura e, assim como em *O gosto do apfelstrudel*, normalmente há um gancho semântico de um capítulo a outro que ajuda o leitor a construir coerência, em especial a partir do terceiro capítulo. Nos três primeiros, parece haver uma aparente independência entre eles, pois o primeiro capítulo apresenta ao leitor o personagem Manuel no contexto do hotel (e já fornece a informação de que ele é um escritor); o segundo apresenta dados sobre o planeta, a humanidade e suas contradições; o terceiro narra o momento em que a humanidade entrou em contato pela primeira vez com os comunicados. A falta de conexão entre os três fragmentos é apenas aparente: o segundo capítulo lista as consequências negativas daquilo que chamamos progresso, do qual Manuel, apresentado no capítulo anterior, é uma vítima direta. O terceiro capítulo, por sua vez, estabelece uma relação de causa e consequência com o capítulo anterior: porque o mundo está um caos, serão necessárias as intervenções. A relação entre os três, no entanto, compõem vazios a seres preenchidos pelo leitor, que só poderá fazer isso a partir das pistas textuais posteriores.

Do quarto capítulo em diante, a narrativa assume uma ordenação temporal cronológica que facilita a vida do leitor: cada comunicado, que constitui um capítulo independente, é seguido pela narração da reação das pessoas, com suas indagações e conjecturas sobre as consequências da intervenção. A linearidade só é quebrada de vez em quando para que o narrador volte ao plano narrativo no qual se ocupa de Manuel. Cada vez que isso acontece, uma nova pista é fornecida para que se perceba a relação desta sequência narrativa com a sequência que narra sobre os comunicados. Os ganchos semânticos estão presentes, embora o leitor possa não se dar conta deles de imediato. O décimo capítulo, por exemplo, termina desta forma: “Pensando na filha e em si mesmo como um pássaro preto, Manuel chora uma única lágrima, a de sempre. Enxuga-a do rosto com o dorso da mão e toma da caneta azul. Começa a escrever com ela. (MVT, p. 49)”. O capítulo seguinte é justamente o terceiro comunicado, dando a entender que está sendo escrito pelo personagem. Aos poucos esta relação vai ficando mais clara até que, encaminhando-se para o desfecho, o narrador apresenta as dúvidas de Manuel quanto à escrita da última intervenção, unindo enfim os dois planos narrativos. *Monte Verità*, embora seja uma distopia bem diferente da referência que o

leitor jovem tem do gênero, se considerarmos a presença do filão comercial em seu horizonte, não perde o seu público de vista. Nesse sentido, a quebra de expectativa é mesmo um efeito desejável, pois a reflexão que daí pode emergir colocará em perspectiva a própria literatura de entretenimento.

5.2.2.2 Leituras dos adolescentes

a) Leitora 11⁸¹ (sétimo ano)

Monte Veritá é um livro que quebrou totalmente minhas expectativas. Um livro que eu posso dizer que construiu pensamentos sobre a vida, mas não sobre mim e sim sobre a sociedade, parar para pensar sobre o mundo, sobre a situação que vivemos. É como se quando eu acabava cada capítulo, refletia, sobre como nós, humanos racionais que vivemos em sociedade podemos pensar em várias escapatórias para um mundo “bom”, enquanto a cada momento o destruímos. O livro faz refletir sobre cada decisão que deveria ser tomada para mudar os aspectos tão ruins do mundo.

A cada página do livro percebia críticas sociais, relacionadas a assuntos que todos falam reivindicam, falam que são contra, enquanto na verdade nem agem pela causa. Como por exemplo, o racismo, todos nós quando alguém pergunta somos todos contra a prática do mesmo. No momento da ação, de se manifestar para ajudar alguém que sofre com isso, ninguém se mobiliza. Esse livro nos faz enxergar que mundo podre que vivemos, cheio de vergonhas éticas, como o autor diz na sinopse.

Se pararmos para comparar com qualquer leitura infanto-juvenil perceberemos uma diferença considerável. Atualmente os escritos de infanto-juvenil em geral tendem a fazer livros que vendam, sendo eles relacionados com tudo, menos com críticas e algo que vai fazer os leitores refletirem ou adquirirem qualquer aprendizado. Esse livro eu recomendaria para qualquer um. Na verdade, se pudesse distribuiria para todos. Para que tudo se tornasse diferente. Todos abrissem os olhos e aceitem a realidade, que é dura.

Durante a viagem pelo paraíso filosófico de Monte Veritá, pude perceber a alta qualidade que o livro tem. Recheado de conteúdos, que causariam muitos debates. Enfim, para mim foi construtivo, posso agora ter uma visão mais ampla da realidade, que na verdade não é conhecida pela maioria, às vezes me dá vontade de gritar em um lugar cheio de pessoas, para elas acordarem e viverem no real globo terrestre cheio de problemas nomeado Terra.

b) Leitora 12⁸² (sétimo ano)

⁸¹ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2012, quando participou da ciranda de livros e registrou suas leituras na rede social *Skoob*. Na sua “estante virtual” constam 11 ocorrências do polo do entretenimento, sendo 8 narrativas juvenis *stricto sensu* brasileiras (de dois autores diferentes), 2 narrativas homologadas pela escola e uma narrativa juvenil *stricto sensu* estrangeira. Há 5 ocorrências de LIJ nacional homologada, tendo sido uma delas de leitura obrigatória. Há duas narrativas juvenis clássicas. Participava ativamente da ciranda, postando livros, pedindo emprestado e comentando.

⁸² Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 13 ocorrências de obras do polo do entretenimento, sendo 9 *crossovers* estrangeiros, 2 de literatura juvenil *stricto sensu* estrangeira, 1 homologada pela escola e 1 juvenil *stricto sensu* brasileira. Há 1 ocorrência de narrativa juvenil clássica e 1 de clássico estrangeiro adulto. Participava ativamente da ciranda, postando livros novos, pegando livros emprestados e voltando à rede para comentá-los e discuti-los.

Antes de começar a fazer a resenha sobre Monte Verità, eu gostaria de mostrar minha indignação à Professora Raquel por ter me feito ler o livro sem alertar sobre os possíveis efeitos de reflexão infinita após o término da leitura.

Monte Verità é o nome de um hotel na Suíça e, encostado à uma estátua, um homem negro chamado Manuel que é garçom do hotel começa a escrever uma história. Era para ser domingo, e era para tudo parecer normal. Um comunicado que começou exatamente ao mesmo horário em todos os cantos do mundo e foi anunciado, repentinamente, em todo tipo de aparelho comunicativo muda completamente o contexto não da história, mas da vida na terra. A voz acabara de anunciar que a humanidade sofreria uma intervenção.

Quando comecei a ler o livro, devo admitir, pensei que não iria gostar dele tanto quanto gostei. A minha opinião sobre Monte Verità mudou a partir do Comunicado, daí eu não consegui mais parar de lê-lo. Quando a primeira de seis intervenções foi feita, uma palavra me intrigou bastante e, mesmo agora, depois de já ter terminado a leitura, ainda penso sobre ela e seus propósitos na história: mágica.

Será que apenas quando nós tomarmos conhecimento da magia poderemos mudar a história da humanidade para melhor? Será que apenas com mágica poderemos extinguir todos os males do mundo? Será a mágica nossa única solução? Será, também, uma metáfora que diz "o dia que o ser humano for melhor que hoje será o dia que a mágica estará no domínio de todos eles"? A única e mais provável resposta é, até então, a que diz que, no momento, apenas a mágica das palavras e a mágica dos pensamentos será capaz de fazer alguma diferença drástica no mundo.

Esse é um dos efeitos do livro de Gustavo Bernado. Fazer o leitor refletir. O sucesso dessa intenção é visível, já que só de visualizar a capa você começa a pensar seus conceitos. Demorei um pouquinho para entender que se tratava de uma história escrita por Manuel, já que o livro possui um tipo de divisão diferente. Essa divisão me fez gostar da forma como toda Intervenção começava com "Senhoras e senhores" e me fez gostar da forma como era narrado os efeitos da intervenção sobre nós. Mesmo assim não me fez gostar, especificamente, das Intervenções - para mim, esse é o objetivo esperado. O leitor vai ler e tirar suas próprias conclusões sobre o assunto, tendo em mente as perguntas que o autor implantou lá por meio de sua narrativa.

"A língua cotidiana tem reforçado a pressuposição da superioridade humana quando se chama de animal e de desumano um criminoso, por exemplo, quando os atos condenáveis que ele tenha cometido só poderiam ser realizados por um ser humano." Esse trecho foi, sem via das dúvidas, o de que mais gostei. Aprecio a forma como o Gustavo tem certeza e razão do que ele está causando na gente e ao longo da narrativa deixa clara essa questão. Durante todo o livro fiquei com a expectativa de descobrir quem era aquele narrador onisciente, onipresente, oniglota, enfim, onipotente que anunciava as Intervenções - creio que não fui a única dentre todos que leram Monte Verità - e no fim recebi algo melhor (ou pior, está a critério de quem lê) que uma resposta: mais uma pergunta.

O termo "duplipensar", que aparece em certa parte da narrativa, acaba se adequando a outros termos além do que ele pretendia se adequar - ou sua intenção era, desde o início, se adequar a termos além? É disso do que o "duplipensar" trata. Você tem um pensamento diferente do meu; ela tem um pensamento diferente dele; para aquela menina o copo está meio cheio, mas para aquele menino o copo está meio vazio. Talvez mágica pode ser nossa única solução, talvez a mágica possa ser uma solução a menos. A conclusão é que não existe apenas um pensamento sobre qualquer assunto em pauta, não existe apenas um pensamento CERTO e, talvez, nem exista um pensamento errado. Recomendo a leitura do livro porque ele vai estimular isso: o pensamento. O questionamento. É isso que nos faz humanos. E é isso te

faz pensar arduamente no final do livro e tirar suas próprias conclusões sobre ele - conclusões que, tenho certeza, serão diferentes da que eu tirei. Uma das únicas certezas que o livro deixa é: "Ainda é preciso que modifiquemos a nós mesmos, por dentro, moralmente, radicalmente - se quisermos sobreviver."

c) Leitora 13⁸³ (oitavo ano)

Monte Verità é um livro que nos apresenta a mais pura claresa em meio de toda a sua complexidade. É um livro que nos revela tudo que já sabemos e nos faz lembrar do desconhecido.

Ele nos propõem 6 intervenções para mudar o mundo: Aniquilar as armas, para que nunca mais existam. Aniquilar toda a merda (e similares) do planeta. Limitar a médio prazo o nascimentos de novas vendas. Superpotencializar as demais espécies, de forma que possam se proteger do ser-humano de igual para igual. E a sexta intervenção, expressando duas regras: "Primeira regra: aja de tal maneira que a máxima que oriente a sua ação possa sempre ser tomada como lei universal para todos os seres animais. / Segunda regra: Aja de tal maneira que tome o outro ser animal sempre como fim e jamais como meio.

Seis intervenções simples e já conhecidas. Como uma receita para um mundo perfeito, uma utopia. Mas que causam tamanha estranheza e medo, um afeto quase doloroso. Conhecemos a consequências de nossos atos, portanto sabemos como evitar o pior, mas não sabemos como lidar com o que não nos é normal, comum. Não lembramos como é viver em "paz" sem o uso de armas, como é ter somente o necessário para vivermos, não lembramos de valorizar uma vida em seu belo início continua, apenas de lamentá-la quando ela se vai.

Embora as intervenções afetem a todos de uma maneira quase oniciente, sabemos que a real intervenção só acontece quando cada ser-único-indivíduo aceita-lá, entende-lá e doutrinarce-á. Quando a humanidade for ao mesmo tempo: um e todos.*

(: Palavra não- existente criada por motivo de força maior.)*

d) Leitora 14⁸⁴ (Sétimo ano)

Eu li o livro " Monte Verità"!

É um livro que discute questões que segue reflexões do dia-a-dia...O livro se inicia fora do assunto que estar por vir...

A história é um empregado de um hotel (já há um olhar racista a ele, por ser negro) , que é formado em economia e poliglota. Ele perdeu sua mulher e lhe tiraram sua filha, no seu lugar de origem, onde ele teve que fugir para não ser morto.

⁸³ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2012, quando participou da ciranda de livros e registrou suas leituras na rede social *Skoob*. Na sua "estante virtual" constam 28 ocorrências do polo do entretenimento, sendo 27 delas ocorrências de livros de cunho sobrenatural ou de terror (a julgar pelos títulos, citados somente por ela), 3 *crossover* estrangeiros (de 2 autores), 1 narrativa juvenil *stricto sensu* brasileira e 4 narrativas juvenis *strictu sensu* estrangeira (do mesmo autor). Há 7 narrativas juvenis brasileiras homologadas, tendo sido 4 delas emprestadas pela professora. Há dois clássicos estrangeiros adultos e uma narrativa juvenil clássica. Participava ativamente da ciranda, postando livros, pedindo emprestado e comentando.

⁸⁴ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 2 narrativas juvenis de autoajuda, 1 livro-presente (com mensagens sobre o amor) , 1 livro homologado pela escola emprestado pela professora, 1 livro de literatura juvenil brasileira homologada esteticamente (também emprestado pela professora) e 1 ocorrência de literatura juvenil *stricto sensu* estrangeira numa versão em quadrinhos. Não participava ativamente da ciranda, restringindo-se a curtir comentários em vez de fazer comentários ela mesma.

Durante algumas semanas, todo domingo em todo o mundo, em todo tipo de comunicação, eram empregados comunicados a humanidade, mas que ninguém sabia o que significava ou o autor desses comunicados.. Diziam que eram extraterrestres ou deuses, mas nada realmente normal era capaz de responder essas perguntas...

Eu gostei do livro, mas não consegui identificar a relação do garçom com os comunicados empregados a humanidade... Queria que a senhora me explicasse professora!

f) Leitora 15⁸⁵ (Sétimo ano)

Eu achei o livro “Monte Verità”, de Gustavo Bernardo muito interessante e intrigante. Ele se divide, basicamente, em 3 partes: a primeira é a história de Manuel, um fugitivo africano, que possui uma arara verde de estimação. A segunda parte são as misteriosas intervenções. Não se sabe da onde vem ou quem as transmite. E a terceira parte são as reflexões (eu não sei se é o autor ou Manuel que escreve) sobre os temas abordados nas intervenções.

Confesso que fiquei com dúvidas mesmo depois de terminar de ler a narrativa. São elas: 1º. Por que a história de Manuel aparece na narrativa? Bom, ele não tem nenhuma conexão com as reflexões e intervenções. 2º. Quem manda as intervenções? O livro ficaria melhor se fosse possível saber. 3º Por que a história de Manuel tem que ser tão triste? 4º Eu não entendi o final. Por que repetir? Eu acho que foi uma crítica à “teimosia” do ser humano. “Mesmo que tudo volte a ser perfeito, o seu humano vai voltar a destruir tudo”. É um livro bastante reflexivo e intrigante.

g) Leitor 16⁸⁶ (oitavo ano)

“Monte Verità” é um livro muito interessante e intrigante, pois nos faz refletir bastante. Nos faz pensar em como queremos mudar o nosso mundo, se essa forma de mudança é correta ou não, se o mundo precisa mesmo de mudanças, o que está correto e o que está errado. Ele nos faz refletir sobre nós mesmos, como nos sentimos grandes e poderosos diante de algumas coisas, enquanto somos tão pequenos e frágeis para outras. Nos faz perceber também que pensamos muito em nós e pouco no próximo.

Durante a leitura do livro, ele instiga o leitor a querer ler mais e mais, querendo saber logo qual vai ser a próxima intervenção, quem faz isso e como o faz.

Um ponto negativo do livro é que o final não é bem explicado, podendo haver mais páginas do livro para isso.

⁸⁵ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 2 narrativas juvenis de autoajuda, 7 livros homologados pela escola, 3 livros de literatura juvenil brasileira homologada esteticamente (emprestados pela professora), 4 *crossovers* (3 do mesmo autor) e 11 ocorrências de literatura juvenil *stricto sensu* de entretenimento. Participava ativamente da ciranda, pedia livros emprestados continuamente e se mostrava muito eclética quanto aos gêneros. Costumava voltar às postagens para comentar os livros que pegava emprestado.

⁸⁶ Perfil do leitor: oriundo de escola privada. Foi nosso aluno no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 1 narrativa juvenil de autoajuda, 1 narrativa juvenil informativa, 1 clássico adulto, 5 volumes de uma série juvenil clássica, 4 e 5 volumes de duas séries juvenis *stricto sensu* de entretenimento (e 2 obras avulsas da mesma categoria), 4 livros homologados pela escola, 1 livro de literatura infantil brasileira homologada esteticamente, 1 *crossover*. Participava ativamente da ciranda, pedia livros emprestados continuamente e costumava voltar às postagens para comentar os livros que pegava emprestados. Incitava os colegas a comentar e se decepcionava quando suas publicações não geravam comentários.

5.2.2.3 Comentários

A recepção de *Monte Verità* nos brinda com a possibilidade de comparar dois tipos de leituras – a semântica e a estética –, permitindo que comprovemos que o itinerário particular de cada leitor, que evidentemente não se restringe às práticas escolares, influi na forma como uma narrativa pouco convencional como esta é recebida por cada indivíduo singular. A leitora 14 representa de forma exemplar a recepção semântica: sua resenha é curta e praticamente voltada para o resumo de conteúdo. Ela percebe a questão do etnocentrismo, mas não o aprofunda: “*A história é um empregado de um hotel (já há um olhar racista a ele, por ser negro) , que é formado em economia e poliglota.*” Também percebe o tom especulativo da narração, mas não consegue desenvolver suas impressões: “*É um livro que discute questões que segue reflexões do dia-a-dia...O livro se inicia fora do assunto que estar por vir...*” No comentário fica claro por quê: ela teve dificuldades em atribuir sentido aos recursos formais. Ao afirmar que o livro se inicia “fora do assunto que está por vir”, ela registra o estranhamento sentido pela aparente desconexão lógica dos três primeiros capítulos, como previmos. Além disso, sua opinião se restringe a um genérico “gostei”, além do que a dificuldade em decodificar a superfície textual aparece explicitamente no fim de sua resenha: “*Eu gostei do livro, mas não consegui identificar a relação do garçom com os comunicados empregados a humanidade... Queria que a senhora me explicasse professora!*”. Ela pede mediação para compreender algo essencial para fruição da obra, já que neste caso, diferentemente de *Na teia do morcego*, por exemplo, é mais difícil o enredamento só no nível da trama. O último leitor, entretanto, identificou no texto um elemento de enredamento – “*Durante a leitura do livro, ele instiga o leitor a querer ler mais e mais, querendo saber logo qual vai ser a próxima intervenção, quem faz isso e como o faz.*” – embora também tenha tido dificuldades com o desfecho e, por isso, o tenha avaliado negativamente, deixando claro seu incômodo com o vazio deixado pelo texto: “*Um ponto negativo do livro é que o final não é bem explicado, podendo haver mais páginas do livro para isso.*”

A segunda leitora, em contrapartida, embora também enuncie uma dificuldade inicial com o mesmo aspecto dos leitores 14, 15 e 16 – a percepção da ficcionalização da escrita em processo e a “reviravolta aninhada” –, tem mais instrumentos teóricos para abordar o texto e consegue vencer a dificuldade inicial procedendo à leitura estética. Logo no início de sua resenha, percebemos sua aproximação ao projeto de dizer do autor: “*Monte Verità é o nome de um hotel na Suíça e, encostado à uma estátua, um homem negro chamado Manuel que é garçom do hotel começa a escrever uma história.*” Posteriormente, ela vai explicar que não

chegou a essa conclusão facilmente: “*Demorei um pouquinho para entender que se tratava de uma história escrita por Manuel, já que o livro possui um tipo de divisão diferente. Essa divisão me fez gostar da forma como toda Intervenção começava com ‘Senhoras e senhores’ e me fez gostar da forma como era narrado os efeitos da intervenção sobre nós.*” A “divisão diferente” foi justamente o que afastou a leitora anterior da compreensão, mas, para esta leitora em questão, serviu de motivação para que se ativesse à forma e lhe atribuisse não só sentido como avaliação positiva. É possível também que as próprias estratégias de compensação empregadas na narrativa possam ter contribuído para essa leitura – o que nos leva a crer que essas estratégias só surtem efeito em leitores mais habituais e “experimentados”.

Essa leitora também nos surpreendeu ao concluir com suas próprias palavras, usando exemplos singulares, o mesmo que nós concluímos ao estabelecer a estrutura de apelo da narrativa: seu objetivo era ficcionalizar os preceitos filosóficos do ceticismo e defender o antidogmatismo. Sem usar os mesmos termos, evidentemente, é disso que ela fala, demonstrando também uma postura ativa durante a interpretação, questionando o autor implícito: “*O termo ‘duplipensar’, que aparece em certa parte da narrativa, acaba se adequando a outros termos além do que ele pretendia se adequar - ou sua intenção era, desde o início, se adequar a termos além? É disso do que o ‘duplipensar’ trata. Você tem um pensamento diferente do meu; ela tem um pensamento diferente dele; para aquela menina o copo está meio cheio, mas para aquele menino o copo está meio vazio. Talvez mágica pode ser nossa única solução, talvez a mágica possa ser uma solução a menos. A conclusão é que não existe apenas um pensamento sobre qualquer assunto em pauta, não existe apenas um pensamento CERTO e, talvez, nem exista um pensamento errado. Recomendo a leitura do livro porque ele vai estimular isso: o pensamento. O questionamento. É isso que nos faz humanos. E é isso te faz pensar arduamente no final do livro e tirar suas próprias conclusões sobre ele - conclusões que, tenho certeza, serão diferentes da que eu tirei. Uma das únicas certezas que o livro deixa é: ‘Ainda é preciso que modifiquemos a nós mesmos, por dentro, moralmente, radicalmente - se quisermos sobreviver.’*”

Ela ainda observa a relação forma-conteúdo entre o desfecho da obra e sua importância para o sentido geral da narrativa: o final aberto concretiza materialmente, na superfície textual, o tema. Outra leitora observa o mesmo aspecto, atentando para outro elemento formal também previsto em nossa leitura – as perguntas feitas pelo narrador. “*O leitor vai ler e tirar suas próprias conclusões sobre o assunto, tendo em mente as perguntas que o autor implantou lá por meio de sua narrativa.*” Ela confunde autor e narrador, mas a

confusão é absolutamente plausível, dado que é um narrador onisciente irônico cujo ponto de vista se confunde com o do autor implícito.

A segunda leitora recorre ainda ao registro de um trecho que considera significativo como meio de apropriação da obra, trecho este que não poderia ser mais conveniente, já que resume lapidarmente o apelo à consciência e à reflexão dos indivíduos, intra e extratextuais. Outra leitora termina sua resenha parafraseando o mesmo trecho e mostrando que sua leitura global também condiz com a nossa: *“Embora as intervenções afetem a todos de uma maneira quase oniciente, sabemos que a real intervenção só acontece quando cada ser-único-indivíduo aceita-lá, entende-lá e doutrinarse-á. Quando a humanidade for ao mesmo tempo: um e todos.”*

A leitora 15 está no meio do caminho entre as duas leitoras acima. Ela também enuncia sua dificuldade com o texto, chegando a fazer uma lista de questionamentos que lhe ocorreram *“mesmo depois de terminar de ler”* (a ênfase é dela), o que indica que a ela tentou, durante o processo de leitura, relacionar forma e conteúdo. Mas, embora não tenha conseguido atribuir sentido à forma inusitada com que a narrativa se lhe apresenta, ela levanta hipóteses, diferentemente da leitora 14: *“E a terceira parte são as reflexões (eu não sei se é o autor ou Manuel que escreve) sobre os temas abordados nas intervenções.”* A dúvida decorre justamente de um complicador que apontamos em nossa leitura: o narrador em terceira pessoa parece ser absolutamente o mesmo na narrativa moldura e na narrativa encaixada. Apesar de ela ter experimentado a leitura como “desconexa”, sua explicação para o desfecho (a reviravolta aninhada) é bastante plausível e condizente com nossa leitura global, embora não tenhamos previsto esse aspecto exatamente: *“Eu não entendi o final. Por que repetir? Eu acho que foi uma crítica à “teimosia” do ser humano. “Mesmo que tude volte a ser perfeito, o seu humano vai voltar a destruir tudo”. É um livro bastante reflexivo e intrigante.”*

Se observamos o vocabulário empregado pelos leitores, notaremos a recorrência de termos que aludem a “pensamento” e “reflexão”, o que demonstra que o efeito previsto pela estrutura de apelo da narrativa foi experimentado. O termo “efeito”, inclusive, aparece – curiosamente – na resenha de uma das leitoras: *“Antes de começar a fazer a resenha sobre Monte Verità, eu gostaria de mostrar minha indignação à Professora Raquel por ter me feito ler o livro sem alertar sobre os possíveis efeitos de reflexão infinita após o término da leitura.”*; *“Esse é um dos efeitos do livro de Gustavo Bernardo. Fazer o leitor refletir. O sucesso dessa intenção é visível, já que só de visualizar a capa você começa a pensar seus*

conceitos.” Esta foi a única menção à capa, que também foi alvo de nossa interpretação pelo mesmo motivo apontado pela leitora: ela materializa visualmente o tema central da narrativa.

A primeira leitora também ressalta o aspecto reflexivo do texto, dando mostras ainda do potencial transformador experimentado, a partir do alargamento de seu horizonte de expectativas: *“Durante a viagem pelo **paraíso filosófico** de Monte Veritá, pude perceber a alta qualidade que o livro tem. **Recheado de conteúdos, que causariam muitos debates.** Enfim, para mim foi construtivo, posso **agora ter uma visão mais ampla da realidade**, que na verdade não é conhecida pela maioria, às vezes me dá vontade de gritar em um lugar cheio de pessoas, para elas acordarem e viverem no real globo terrestre cheio de problemas nomeado Terra.”*

A expressão cunhada por ela, “paraíso filosófico”, também é um interessante indicador da apropriação que fez do texto. A mesma leitora percebe de forma perspicaz, como a segunda leitora, as contradições do projeto utópico que a narrativa quer destacar, fazendo referência inclusive ao etnocentrismo, imagem principal que concentra, desde o início da trama, os paradoxos do desenvolvimento técnico da sociedade: *“A cada página do livro percebia críticas sociais, relacionadas a assuntos que todos falam reivindicam, falam que são contra, enquanto na verdade nem agem pela causa. Como por exemplo, o racismo, todos nós quando alguém pergunta somos todos contra a prática do mesmo. No momento da ação, de se manifestar para ajudar alguém que sofre com isso, ninguém se mobiliza. Esse livro nos faz enxergar que mundo podre que vivemos, cheio de vergonhas éticas, como o autor diz na sinopse.”* A terceira leitora também observa este aspecto: *“Seis intervenções simples e já conhecidas. Como uma receita para um mundo perfeito, uma utopia. Mas que causam tamanha estranheza e medo, um afeto quase doloroso. Conhecemos a consequências de nossos atos, portanto sabemos como evitar o pior, mas não sabemos como lidar com o que não nos é normal, comum. Não lembramos como é viver em “paz” sem o uso de armas, como é ter somente o necessário para vivermos, não lembramos de valorizar uma vida em seu belo início continua, apenas de lamentá-la quando ela se vai.”*

Esta leitora também ressalta um elemento previsto na nossa leitura: a profundidade temática latejando sob uma forma até certo ponto simples: *“Monte Veritá é um livro que nos apresenta a mais pura claresa em meio de toda a sua complexidade. É um livro que nos revela tudo que já sabemos e nos faz lembrar do desconhecido.”* Aqui também percebemos o efeito de perspectivação do real experimentado por ela.

Dois leitores de turmas diferentes e que não tiveram acesso à resenha um do outro começam seus textos com os mesmos adjetivos: “interessante e instigante”, reforçando a questão do efeito reflexivo e da quebra de expectativa.

Apenas uma leitora, entretanto, mencionou a questão do insólito presente na narrativa, mas não exatamente porque tenha desconcertado suas expectativas de verossimilhança. É possível que, assim como ocorreu na recepção de *O gosto do apfelstrudel*, a quebra da ilusão referencial ou não é percebida, ou não é valorizada, já que, sendo leitores habituais de ficção, não teriam expectativas ingênuas em relação ao realismo. Interessa-nos perceber, assim, como esta leitora deu outro sentido para a “mágica” presente na narrativa, aproximando-se, inclusive, da concepção de mágica enquanto ficção, tal como o fizemos: “*Será que apenas quando nós tomarmos conhecimento da magia poderemos mudar a história da humanidade para melhor? Será que apenas com mágica poderemos extinguir todos os males do mundo? Será a mágica nossa única solução? Será, também, uma metáfora que diz ‘o dia que o ser humano for melhor que hoje será o dia que a mágica estará no domínio de todos eles’? A única e mais provável resposta é, até então, a que diz que, no momento, **apenas a mágica das palavras e a mágica dos pensamentos será capaz de fazer alguma diferença drástica no mundo.***” A leitora parece se referir, justamente, ao conluio entre ficção e filosofia, tão defendido nas dobras de *Monte Verità*.

O comportamento no narrador também foi mencionado apenas por uma leitora – a mesma, aliás: “*Durante todo o livro fiquei com a expectativa de descobrir quem era aquele narrador onisciente, onipresente, oniglota, enfim, onipotente que anunciava as Intervenções - creio que não fui a única dentre todos que leram Monte Verità - e no fim recebi algo melhor (ou pior, está a critério de quem lê) que uma resposta: mais uma pergunta.*” Além de confirmar mais uma vez que experimentou o exercício da dúvida ao longo da sua leitura, tal como previsto no projeto de dizer da obra, ela revela não ter se frustrado com a quebra de expectativa em relação ao pontos de indeterminação programados pelos texto, porque entendeu sua funcionalidade na economia da narrativa. Mas deixa claro que outro leitor pode não ser assim tão benevolente.

Outras leituras vão no mesmo sentido, ressaltando o caráter inaudito da obra, inclusive relacionando-a diretamente a um horizonte de expectativas prévio: “*Monte Verità é um livro que quebrou totalmente minhas expectativas. . Um livro que eu posso dizer que construiu pensamentos sobre a vida, mas não sobre mim e sim sobre a sociedade, parar para pensar sobre o mundo, sobre a situação que vivemos.*” Aqui, ainda podemos perceber subrepticamente que o esperado era uma narrativa que falasse diretamente a ela, ou seja, que se

aproximasse do universo “adolescente”. Mais adiante, ela elogia que a narrativa não fosse o que esperava: *“Se pararmos para comparar com qualquer leitura infanto-juvenil perceberemos uma diferença considerável. Atualmente os escritos de infanto-juvenil em geral tendem a fazer livros que vendam, sendo eles relacionados com tudo, menos com críticas e algo que vai fazer os leitores refletirem ou adquirirem qualquer aprendizado. Esse livro eu recomendaria para qualquer um. Na verdade, se pudesse distribuiria para todos. Para que tudo se tornasse diferente. Todos abrissem os olhos e aceitem a realidade, que é dura.”* Ela identifica uma falta de profundidade naquelas obras que ela chama de infanto-juvenis e que estão alocadas no polo do entretenimento (vide a menção à “venda”). Seu comentário aponta para a internalização mais explícita dos critérios hierárquicos de valoração cultural e mostra, mais uma vez, a valorização do alargamento do horizonte de expectativas, embora se refira a ele enquanto “aprendizado”. Se observamos seu texto como um todo, vamos concluir que o “aprendizado” a que se refere é fruto de árdua reflexão pessoal, e não de um suposto caráter didático – ausente – da narrativa.

A segunda leitora, a que mais se aproximou da nossa própria leitura, também faz referência ao movimento de problematização do horizonte de expectativas: *“Quando comecei a ler o livro, devo admitir, pensei que não iria gostar dele tanto quanto gostei. A minha opinião sobre Monte Verità mudou a partir do Comunicado, daí eu não consegui mais parar de lê-lo.”* Foi possível, mesmo diante de texto tão afastado das convenções da ficção juvenil, o enredamento, o que nos impede de fazer qualquer afirmação peremptória sobre o baixo potencial das narrativas legitimadas têm de se aproximarem de seu leitor pressuposto.

5.2.3 O mágico de verdade (2006)⁸⁷

5.2.3.1 Primeira Leitura



O mágico de verdade inaugura a trilogia da utopia, ainda incompleta, da qual faz parte também *Monte Verità*. Com esta obra, guarda alguns pontos em comum, como podemos supor já a partir do título, que igualmente chama a atenção para a questão da verdade. Assim, se instalará na narrativa uma discussão sobre os limites entre o falso e o verdadeiro, a ilusão e o real, assim como uma reflexão sobre a arrogância e o perigo de todo dogmatismo, à semelhança da narrativa anteriormente investigada. Aqui, a racionalidade técnica também é colocada em xeque e a teoria da ficção e as questões filosóficas que se entrelaçam à trama procuram ser uma defesa do resgate do poder emancipador, e talvez reparador, do imaginário. A ideia de intervenção no rumo dos

acontecimentos presentes, por meio do insólito, comparece novamente, mas desta vez pela ação de um mágico que, durante um programa de TV dominical, realiza números que interferem diretamente na vida das pessoas, embora seus significados não estejam tão claros quanto os dos comunicados do texto anterior: o público levita, a estátua do Cristo Redentor é colocada na posição da escultura *O Pensador*, de Rodin, a biblioteca de Alexandria é reconstruída, os animais começam a falar. Suas intervenções parecem mais recados cifrados, que dependerão da capacidade interpretativa dos indivíduos.

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 no sentido tradicional. A voz mediadora entre os eventos e o leitor é apagada para que este tenha acesso aos acontecimentos somente por meio da perspectiva dos interlocutores, que dialogam durante suas *performances* na TV. A história, assim estruturada, “conta-se a si mesma”, nas palavras

⁸⁷ PNBE 2009, Programa Nacional Biblioteca da Escola
Capa: Paula Delecave

de Friedman (1975), pois, em vez da mediação narrativa (*telling*), o narrador desaparece para dar lugar a “cenas” (*showing*), que tentam reproduzir a estrutura de transmissão do *show*.

Nada além dos eventos capturados pelas câmeras é apresentado aos leitores. Cada capítulo é um episódio diferente do programa e, dentro do capítulo-episódio, o texto é dividido em partes delimitadas pelo anúncio dos comerciais, o que se configura uma estratégia para reforçar a sensação de estarmos diante da tela, além de também organizar o material narrativo: “Mas antes, que ninguém é de ferro, nem o patrocinador, pausa para os nossos comerciais e para você aí em casa fazer xixi rapidinho. Voltamos em dois, três talvez quatro minutos, quem sabe.” (MV, p. 9) Cada capítulo começa ainda com uma saudação do Apresentador aos espectadores (leitores) e uma retomada do episódio (capítulo) anterior, fazendo com que esse personagem funcione como um fio condutor que auxilia o jovem a reconstituir a trama a partir de resumos de conteúdo:

Boa-tarde, Brasil. Boa-tarde, planeta Terra. O Programa de Domingo entra no ar no terceiro dia do seu Concurso de Mágica de Verdade, o concurso que vem espantando os telespectadores. O que começamos? Era uma atração nacional, virou um fenômeno mundial. A última mágica, colocar sentada a estátua do Cristo Redentor na mesma posição de *O Pensador* do escultor francês Auguste Rodin, pôs em polvorosa não só os meios de comunicação como toda a sociedade. (MV, p. 42)

Podemos perceber, apoiando-nos em Barbieri (2003) e Pellegrini (1993), que o simulacro midiático está sendo utilizado como técnica narrativa. É como se a TV fosse o filtro por meio do qual a realidade passa antes de se tornar texto literário, de modo que a imagem seja o referencial para a demarcação do tempo e do espaço romanesco. Os recursos literários, pois, tentam criar, discursivamente, os mesmos efeitos produzidos pelo nosso contato com a imagem (neste caso, televisiva): fragmentação, dinamismo, rapidez. Assim, a narrativa ficcional representa o programa de TV, que por sua vez representa o real: há aí um mediador nada desprezível que ajuda a baralhar os limites entre a realidade e a ilusão, trazendo ainda contribuições para se pensar o estatuto da verdade dos discursos e práticas que nos rodeiam, já que apela para uma experiência imediata e reconhecível:

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! (MV, p.9)

A cena de abertura reproduzida dá o tom do restante do livro. Em primeiro lugar, o entorno social próximo ao leitor está ficcionalizado: qualquer brasileiro reconhece prontamente nas linhas acima uma experiência compartilhada com os meios de comunicação de massa do país. A linguagem e o comportamento desse personagem remetem a uma figura conhecida do leitor, porém, a intenção dessa caracterização não é apenas a aproximação com o real, mas também, e principalmente, a crítica ao próprio simulacro que sustenta o texto. Essa crítica se apresenta por meio do cômico, que é um elemento latente na caracterização do personagem. É interessante observar, entretanto, que essa crítica é a responsável por fissuras no interior mesmo do discurso do espetáculo, a partir da fala do Apresentador, que não deixa de ser uma avaliação do autor implícito, segundo uma perspectiva externa, da sociedade do espetáculo. Em inúmeras passagens percebemos o desmascaramento da aura de *glamour* da indústria do entretenimento, que expõe seu caráter comercial ou desfaz a ilusão de espontaneidade e naturalidade de seus produtos:

Tenho de me contentar com meu salariozinho, com a porcentagenzinha que recebo dos comerciais, que faço durante o programa. (MV, p. 11)

Vamos lá, todo mundo atento? Assim é que eu gosto e o patrocinador também. (MV, p.18)

O que vocês não sabem é que tudo é cronometrado, segundo por segundo, a hora do show, a hora da enrolação, a hora dos comerciais. (MV, p.35)

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. (MV, p.49).

Há uma dose de autoironia em muitas das falas do Apresentador, que coloca em perspectiva as próprias características que o definem, assim como os próprios recursos empregados pela narrativa: “O senhor acha que eu falo demais, enrolo demais? Mas esta é a minha profissão, minha função na empresa e na vida. (MV, p. 11)”. O discurso do personagem é, de fato, vertiginoso. Ele faz perguntas que ele mesmo responde, não dando espaço para réplicas, numa estilização da relação passiva que o telespectador costuma ter com os programas de TV. Diferentemente do que acontece na relação entre texto literário e leitor, a falastrice do Apresentador quer preencher todos os espaços vazios possíveis entre ele e seu interlocutor – que, afinal, é uma massa indiferenciada –, sem dar chance para a reflexão. O leitor é identificado, portanto, pelo menos a princípio, com esse telespectador sem voz, que vale como consumidor, não como um efetivo colaborador de um diálogo:

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! (MV, p. 10)

As observações críticas do Apresentador, no caso acima, expõem o poder que a imagem midiática tem de alterar (ou construir) nossa percepção do real, o que podemos notar em outros exemplos: “É realmente interessante vê-lo pela lente de uma câmera, sabia? O enquadramento e a cor parecem modificar a personalidade da pessoa – ou vai ver que permitem notar as modificações na personalidade da pessoa”. (MV, p. 50) É possível que essas fraturas passem despercebidas algumas vezes em meio ao fluxo quase ininterrupto da fala do Apresentador, mas o Mágico de Verdade, cujo papel na narrativa é desestabilizar o senso comum, não deixa a oportunidade passar:

[...] eu já ia responder se o nosso famoso Senhor Apresentador me deixasse falar até o fim, esse aliás deve ser o mal de quem trabalha em televisão, pergunta para não ouvir a resposta e responde antes de ouvir a pergunta. (...) Mas não se incomode, não pretendo fazer nenhuma mágica para mudar os maus modos da televisão. E me apresso a responder antes que interrompa de novo. (MV, p. 15)

É possível perceber que o diálogo entre os dois personagens principais marca a oposição de dois pontos de vistas que só superficialmente podem ser vistos como antagônicos, embora cada um deles represente dois polos de um embate ideológico. De um lado, o representante da sociedade do espetáculo, que fala por meio de uma linguagem relaxada, informal, repleta de gírias reconhecíveis pelo jovem e que, apesar da autoironia, não deixa de estar inserido e ser uma peça importante da indústria do entretenimento; do outro, está o Mágico – filósofo e ficcionista –, que se comunica por meio de uma linguagem formal, de dicção ensaística e provocadora, que se mostra mais culto que o Apresentador e que, por meio de seus números e de sua capacidade argumentativa, vai colocar à prova as ilusões produzidas pela sociedade do espetáculo. Há, a princípio, uma espécie de embate discursivo entre os pontos de vista representados pelos dois personagens, na medida em que a mágica de verdade se opõe, ao longo do texto, ao “ilusionismo vulgar” dos operadores da indústria do entretenimento.

A escolha por esse modo de apresentação do texto, estruturado em diálogos, parece ter dois objetivos. Primeiro, o de simular o mecanismo de funcionamento da sociedade do espetáculo. Tomando a imagem televisiva como técnica 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, já que o leitor só tem acesso aos eventos por meio do programa de TV. Além disso, a identificação do leitor com o espectador visa a problematizar a atitude meramente contemplativa que a comunicação unilateral da sociedade do espetáculo costuma impor ao indivíduo. No entanto, esse leitor, situado no lugar de um telespectador que se comporta como um consumidor passivo de ilusões, aos poucos vai sendo estimulado a deixar para trás o posto confortável de quem apenas contempla o texto para tomar parte ativa nele.

Assim, a estrutura do discurso direto se reveste de outro objetivo: se, antes, as perguntas retóricas do apresentador constituíam um falso diálogo, já que ele mantinha o monopólio da fala, a entrada em cena do Mágico desloca essa posição de autoridade. Em um primeiro momento, os diálogos podem ser vistos como um recurso simplista, até porque é uma estratégia muito comum na literatura de entretenimento como forma de dinamizar a trama e facilitar a leitura, pois coloca o leitor como espectador diante de uma cena que parece se desenrolar diante dos seus olhos sem a interferência do ponto de vista de um mediador. No entanto, em *O mágico de verdade*, essa estrutura aparentemente simples está camuflando a complexidade temática. Na verdade, o discurso direto é o recurso mais adequado para dar forma à proposta da narrativa: é por meio da postura dialógica que se pode estimular a reflexão sobre o que nos é apresentado como verdade absoluta. Por isso, quando o Mágico provoca o Apresentador, é o leitor que ele está provocando, na medida em que este não pode mais contar com aquele enquanto portador de certezas. A conversa entre os dois personagens começa leve e descontraída, mas, diante das interferências do Mágico, vai enveredando para um complexo embate de ideias que acaba transformando a narrativa em um verdadeiro ensaio filosófico.

Mesmo a ideia de falta de mediação narrativa passa a ser questionável, já que o Apresentador, ao se espantar com os números de magia, ao comentar suas consequências e ao refletir sobre os eventos insólitos que afetam a humanidade, torna-se, além de um verdadeiro interlocutor – pois que antes assumia uma postura monológica –, um mediador do universo ficcional, levando o leitor a refletir junto com ele sobre as mudanças que se lhe apresentam. Ele reage às atitudes do mágico, fazendo indagações ou comentários que poderiam ser do leitor:

Enquanto isso Jesus Cristo continua sentado no seu pedestal, pensando. E agora? Qual será a reação do Bispo? Do Vaticano? Das outras igrejas? Da população? Da Polícia Federal, da Interpol, da ONU? (MV, p. 41)

Senhor Mágico, estou de fato espantado, estupefato e abobalhado. Não sei o que pensar ou dizer. Depois dessa mágica, qual? Tudo está indo num crescendo muito rápido, o que você vai fazer no próximo programa? (MV, p. 72)

Mas mesmo assim minha cabeça vira duas: uma parte parece que entende a sua explicação, enquanto a outra parte continua burra! (MV, p. 86)

Muitas vezes, as reflexões tanto do Apresentador quanto do Mágico tomam uma extensão considerável, de modo que a ideia do diálogo como um recurso dinamizador da leitura se esvai. Cada turno de fala pode ser tomado pelo personagem como uma oportunidade para a exposição e o desenvolvimento de ideias, o que instiga o debate e obriga o leitor a desacelerar a leitura para refletir sobre as questões propostas. A estrutura dialógica é, pois, adequada não só à ideia do embate ideológico de que se reveste a trama, mas também à postura reflexiva que se quer incentivar. Por isso, se, por um lado, o diálogo pode ser um facilitador de leitura, tornando-se uma estratégia de compensação para a densidade da temática abordada, por outro, ele contribui para complexidade da obra ao servir de veículo para a estrutura de perspectividade da narrativa.

A princípio, podemos pensar nos dois personagens como antagônicos, ao encarnarem o conflito entre o simulacro da sociedade do espetáculo e o papel da ficção. Mas o fato é que eles não podem ser vistos de forma monolítica, nem maniqueísta. Os dois compartilham, inclusive, opiniões:

Estudei em escola pública, na época em que a escola pública era uma escola de verdade. Aliás, esta podia ser uma mágica do Mágico de Verdade. Transformar a escola pública de hoje numa escola de verdade com professores de verdade ganhando salário de verdade e fazendo seu trabalho de verdade, sem fingir que ensinam e sem deixar que seus alunos finjam que aprendem. Essa vai ser dura de fazer... (MV, p. 29-30 – fala do Apresentador)

Enquanto caminhamos entre as obras reproduzimos o método de pensamento e ensino dos antigos conhecido como “peripatético”. Peripatético não quer dizer “superpatético” mas sim “aquilo que se aprende e se ensina passeando”. Vem de “perípatos”, que significa passeio. O exato contrário do ensino que tranca mestres e alunos em salas fechadas... (MV, p.71 – fala do Mágico)

A estrutura de perspectividade é menos simples que a aparente polarização. Como vimos, o apresentador é capaz de submeter seu contexto de trabalho ao crivo da crítica e da autoironia, fornecendo um olhar valorativo que emerge de dentro da própria sociedade do espetáculo. O Mágico mesmo observa: “Meu amigo apresentador precisa fingir que não tem leitura, mas às vezes se entrega. Não é verdade?” (MV, p. 86). O Mágico, por sua vez, não perde a chance de se exhibir, tornando-se por vezes tão verborrágico e falastrão quanto o Apresentador:

No segundo caso, considero divertido o desafio linguístico. Naturalmente ele o seria mais emocionante se a produção do programa tivesse encontrado falantes de idiomas menos comuns, como o udihe, o eyak ou o arikapu. Sabia que apenas duas pessoas

no mundo falam a língua eyak: eu e uma senhora muito idosa que vive na cidade de Anchorage, no Alasca? (MV, p. 53)

Ele ainda se diverte com o espanto alheio:

Quanta boca aberta! Só porque os senhores estão vendo o venerável Museu de Alexandria surgir do fundo da terra e da História, sem fumaça, sem terremoto e sem fogos de artifício (...). O queixo de vocês caiu? Segurem com as mãos para poder fechar a boca. (MV, p. 68-69)

E faz mistério em torno de sua identidade: não pode dizer seu nome, sua idade, nem seus propósitos. O suspense em torno de sua figura é estimulado ainda pelas mudanças físicas que vão acontecendo aos poucos diante das câmeras:

– Seu rosto. Não é um rosto apenas encovado, magro, mas também... transparente. Dá pra ver atrás do rosto e das mãos, tô vendo o botão do paletó por trás da sua mão esquerda, que belo truque. Ana, você viu mesmo um fantasma, não era só maneira de dizer. Como é que você faz isso?
– Talvez eu tenha nascido assim, quem sabe. (MV, p. 13)

O Mágico também desaparece “no meio do nada”, diante das câmeras:

Esse homem existiu de verdade? Está tudo gravado? Ele estava aqui neste instante e sumiu de repente. Alguém o viu saindo pela coxia? Não? Pela plateia? Não? Ô técnica, alguma câmera pegou o sujeito desaparecendo? Ana, não é possível que você não tenha visto nada. Não? Simplesmente desapareceu, puf? E não fez nenhum >puf<? (MV, p. 26)

Além disso, aparece voando, faz o teto se abrir para dar passagem a um tapete mágico, transforma-se em um busto de pedra e assim por adiante. A princípio, o Apresentador identifica o comportamento do Mágico com truques muito bem feitos, tão bem feitos que nem ele, um homem do *show business*, consegue desvendar o mecanismo de sua produção. Ele acredita serem efeitos especiais, já que está acostumado com o uso da tecnologia na TV para produzir diferentes “efeitos de real”. Aliás, todas as atitudes do Mágico são interpretadas pelo Apresentador segundo o ponto de vista do espetáculo, o que acaba por expor os mecanismos dos truques televisivos e explicar como a ilusão é produzida:

Ok, temos que respeitar o artista quando não quer se identificar, o mistério faz parte do charme e vende melhor o produto, claro. (MV, p. 14)

Oh-oh, essa conversa está ficando meio assustadora – mas tudo isso não é verdade, não é mesmo? É mais um de seus truques, talvez um dos melhores, criando o clima para as mágicas que virão a seguir, deixando os espectadores impressionados, fazendo com que todos prestemos tanta atenção às suas palavras que nem

enxerguemos direito os mais leves movimentos das suas mãos. Não é isso? (MV, p. 16)

Assustando-nos desse modo, cria o ambiente psicológico propício para a aceitação das ilusões, é isso? (MV, p. 33)

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”. A ideia de “mágica” não é descabida, portanto, porque as ilusões produzidas tecnicamente ocultam de forma deliberada o seu estatuto de construto. São ficções que não se apresentam como tal, já que o protocolo de recepção desses produtos exige que sejam tomados como parte do real, caso contrário não é possível haver comunicação. Os simulacros precedem e produzem o que depois pensaremos ser real, formatando nossas opiniões e gostos.

A ficção literária, entretanto, tende, por diferentes mecanismos de autodesnudamento (ISER, 183; 1999) – como a inscrição em um determinado gênero – a se mostrar construto, de forma que o protocolo de recepção é a suspensão voluntária da descrença: sabe-se que o texto não é a realidade, mas toma-se o texto como realidade para que haja comunicação e fruição. A ficção não substitui o real, mas o perspectiviza, apresentando-o segundo um ponto de vista novo, inesperado, que o enriquece a nossos olhos: “A ficção inventa outra coisa porque suspeita da coisa que supomos saber”. (BERNARDO, 2004, p. 91). O simulacro, por sua vez, quer tomar o lugar da verdade, como se esta fosse única e apreensível. Está, pois, a serviço da ideologia, que neste caso se identifica com a sociedade do espetáculo.

Assim, 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”, que se opõe aos “ilusionistas vulgares”, 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 mágica de verdade: ele faz ficção, no sentido radical do termo. Em vez de compactuar com o ilusionismo que camufla as contradições do real e embota o imaginário, o Mágico de Verdade vai expor o potencial transformador e criativo da disposição antropológica para o fingimento.

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 com seus escritos teóricos. 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, o que implica necessariamente um passeio por questões filosóficas também presentes em *Monte Verità*. Afinal, a teoria da literatura e a filosofia cética se imbricam e se esclarecem mutuamente na medida em que esta é uma teoria do conhecimento que busca conhecer, mas, ao mesmo tempo, guarda dúvidas sobre o que de fato pode conhecer; aquela, por sua vez, potencializa as suspeitas e as dúvidas, ao encenar a impossibilidade de abarcar a totalidade do real. (BERNARDO, 2004)

No texto, a figura do Mágico de Verdade corresponde à do ficcionista – que se comporta como um filósofo cético – 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 de verdade (ou seja, ficcionista). 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” (MV, p. 17). Fica claro em sua colocação que a ficção “de verdade” e a literatura de entretenimento, partícipe do universo dos simulacros, estão em oposição. Essa oposição se confirma páginas à frente quando Guimarães Rosa é chamado de “mágico que se disfarçava de jagunço.” (MV, p.85) A referência implícita a Paulo Coelho, identificado como “personagem”, demonstra o quanto o ficcional está entranhado naquilo que chamamos real: o escritor seria uma *persona* construída midiaticamente, de acordo com claras intenções comerciais; é, pois, uma ficção mais poderosa que os livros que escreve.

Nem Harry Potter escapa da mira do mágico-ficcionista, o que configura uma ousadia e tanto, considerando que estamos diante de uma narrativa juvenil:

Meu prezado apresentador, que eu saiba Harry Potter é um personagem, ao passo que eu sou uma pessoa. Personagens infanto-juvenis costumam de fato ser apresentados como órfãos para comover os leitores. É um recurso ficcional que funciona porque no íntimo todos nos sentimos órfãos. Muitas crianças alimentam o desejo secreto de ficarem órfãos ao menos de mentirinha, apagando sem culpa os pais do mapa. (MV, p. 17)

As convenções da literatura de entretenimento são expostas sem rodeios, fraturando completamente a capa da ilusão romanesca. O leitor de *O mágico de verdade*, muito

provavelmente também um leitor de *Harry Potter*, vê diante de si uma explicação racional para o seu envolvimento emocional, o que está de acordo com a proposta temática da obra, mostrando de que maneira efeitos podem ser predefinidos como resultado de manipulação formal: ou seja, a ilusão do real é um efeito a ser experimentado; é, pois, tão ficcional quanto o produto que a gera. Por outro lado, porém, podemos nos perguntar em que medida um comentário crítico como este não serve mais de veículo para as insatisfações pessoais do autor empírico do que propriamente contribui ao projeto ficcional, já que parece menosprezar, ainda que de forma sutil, uma referência cultural importante do público-alvo da obra.

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”. O primeiro deles, uma ilusionista tcheca, 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 mágica da vida, podem muito bem guardar consigo a mágica 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 (MV, p. 56-57).

O segundo mágico de mentirinha faz outra indagação instigante: qual seria o sentido da mágica (leia-se ficção) no mundo de hoje (leia-se a pós-modernidade dos simulacros hiper-reais)? A resposta do mágico não é menos e 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. (MV, p. 61)

A pergunta do terceiro mágico 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”. (MV, 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. Podemos perceber, mais uma vez, que subjaz à fala do mágico o pressuposto de que a mágica de verdade não está no polo do entretenimento.

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” (MV, 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” (MV p.50). 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. (MV, p. 51-52)

A mesma ideia aparece nos escritos teóricos de Gustavo Bernardo, quando este destaca a transformação íntima – ou seja, a catarse – por que passa o leitor quando em contato com a ficção:

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. (BERNARDO, 2004, p. 92)

Todas as transformações sofridas pelo Mágico de Verdade levam-no aos poucos à sua forma original, à sua verdadeira aparência: ele 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, Liliput 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”. (MV, p. 93)

O trecho acima, que remete à aparente contradição do próprio título, ganha eco nos textos não ficcionais de Gustavo Bernardo: “A ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto que parece ‘mais real’ para nós.” (BERNARDO, 2004, p. 23) 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. Ao desrealizar o real, a ficção incita a realização do imaginário. O mundo real é colocado em parênteses para que o mundo representado, cuja existência só é possível pela ação do imaginário, possa ser encarado *como se fosse real*: “para se tornar um acontecimento, o texto deve irrealizar o mundo e converter o imaginário em experiência, de modo a que o leitor vivencie o imaginário ou como real ou, melhor, como mais-real-do-que-o-real.” (BERNARDO, 2004, p. 91)

É justamente o sequestro 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. (MV, 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 figura mitológica do centauro torna-se, assim, metonímia para a ficção, o tema central da narrativa. A relação intertextual que se estabelece com o fragmento de Saramago é tanto uma instrução de leitura quanto um índice de metatextualidade

A transformação do Mágico em centauro é lenta: cada capítulo apresenta um traço novo da sua metamorfose. As mágicas que realiza também se dão por etapas, da mais simples a mais complexa. A estrutura gradativa e linear ajuda o leitor a ir se acostumando com a exposição de ideias, que vão se complexificando aos poucos. Isso também pode ser observado na mudança de comportamento do próprio Apresentador: sua irreverência vai sendo amainada a cada novo número; seu interesse pelas questões trazidas pelo mágico vai aumentando a cada irrupção do insólito, a ponto de, ao final, sua dicção se assemelhar bastante à do Mágico, pelo tom sério e reflexivo.

Assim, cada mágica pode ser vista como a demonstração de um traço característico da ficção. A primeira delas – fazer o público levitar – remete, segundo palavras do próprio Mágico, à sensação de liberdade que pode ser experimentada pela ficção, além de conter o componente da diversão, do prazer. O Apresentador tenta justificar a mágica por meio da hipnose, mas é rebatido pelo Mágico:

No mundo real, a hipnose em massa é impossível. Mesmo que fosse possível hipnotizar as centenas de pessoas desse auditório, não seria possível hipnotizar as centenas de milhares de pessoas que assistem ao programa. Ninguém é capaz de hipnotizar uma máquina fotográfica, uma filmadora ou uma câmera de televisão. O melhor hipnotizador do mundo não é capaz de hipnotizar nem dez pessoas de uma só vez, porque cada pessoa é suscetível à hipnose de um modo diferente das outras. Há muito se sabe que trinta por cento dos seres humanos não podem ser hipnotizados de modo algum. Mesmo as pessoas suscetíveis à hipnose cedem à sugestão em momentos diferentes, nunca todas ao mesmo tempo. (...) Logo, eu não hipnotizei ninguém. O que eu fiz foi: mágica. (MV, p. 23-24)

Vemos aqui a mesma estratégia empregada em *Monte Verità*: o tom “técnico” da explicação procura produzir o efeito contrário da verossimilhança. Não se quer prover o texto de uma “aparência de verdade”, mas justamente questionar o estatuto daquilo que tomamos insuspeitadamente como verdade. As mágicas não têm explicação lógica e permanecem um mistério até o fim, abalando as convicções até mesmo de quem vive de produzir ilusões midiáticas: “Caraca, nunca fiquei tão confuso. Acho graça das pessoas que suspeitam que o

homem nunca botou o pé na lua, bem como das outras que acham que a derrubada das torres gêmeas de Nova York era apenas um filme, mas hoje me sinto na posição delas. (MV, p. 78)

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. Não é por acaso, pois, que essa mágica deixa as autoridades religiosas e políticas, assim como as forças de segurança, em estado de alerta: “[...] tem ideia do que pode acontecer, vai desfazer, não vai, e se Cristo fica para sempre assim pensando, o que você pensou para mexer com a gente assim?” (MV, p. 39) As mágicas são perigosas, como toda ficção, porque rasgam a capa de normalidade dos simulacros e expõem a possibilidade de discordância: “por que dizer a verdade num domingo tão bonito e na televisão?” (MV, p. 33)

Diferentemente do que pensam os religiosos, a imagem de Cristo posto na posição de quem tem dúvidas é a chave para o desmonte de posições dogmáticas que levam, inclusive, a atos de violência de toda sorte em nome da fé. Quem colocou Jesus Cristo no lugar da imobilidade foram os homens, pois precisam de crenças para viver, como o próprio estupefato Apresentador vai concluir páginas depois:

O que parece é que tanto cristãos quanto muçulmanos sempre foram capazes de construir civilizações, mas também de queimar os pensamentos que as questionassem. Muitos cristãos recusam-se ainda hoje a ler outra coisa que não a Bíblia, com medo do pecado que se esconde nos livros. Não creio que fosse essa a ideia do sujeito sentado nesse momento lá no alto do Corcovado. (MV, p. 77)

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” (MV, p.92). A ficção, assim, é o lugar da contradição produtiva, da convivência entre as várias perspectivas sobre o real. Nesse sentido, essa mágica complementa a anterior, conforme podemos deduzir pelas palavras de seu executor: “Meus amigos, espantem-se. Por favor, espantem-se com o que poderão estudar nos próximos anos, corrigindo tanto erro, tanta omissão, tanta mentira em nome de um pensamento que quis reinar único e totalitário sobre todos os outros pensamentos.” (MV, p. 72)

Os propósitos do Mágico parecem se realizar, já que:

O ressurgimento fabuloso da Biblioteca de Alexandria provocou o que ninguém antes pensaria provável: uma repentina trégua entre todos os grupos envolvidos no conflito [do Oriente Médio], que se mostram preocupados em estudar, no original, os documentos fundadores das suas respectivas religiões.

Judeus e palestinos não apenas interromperam as hostilidades como promoveram o encontro de seus estudiosos e professores para melhor trabalharem com os documentos da Biblioteca. Organizações terroristas divulgaram mensagens de vídeo proclamando trégua por tempo indeterminado. No resto do mundo muçulmanos e cristãos se sentam junto para pensar – exatamente como a estátua de Cristo, vejam o que estou falando. (MV, p. 76)

A quarta e última mágica coroa a série de desequilíbrios no sistema de verdades disseminadas pelos meios de comunicação de massa e por outros sistemas de crença transformados em ideologia. 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.

Qualquer semelhança com *Monte Verità* não é, claro, mera coincidência. O último comunicado, assim como a última mágica, coloca em cena os animais como uma forma de “corrigir uma humilhação milenar ao mostrar, para o homem, o seu verdadeiro lugar.” (MV, p. 73) Esta é uma mudança que afeta a todos indistintamente – diferentemente das mágicas anteriores – e obriga a toda a humanidade a se reposicionar no mundo, já que foi deslocada de sua posição de superioridade. A escolha pelo centauro para figurar como a identidade secreta do Mágico concentra o argumento central da narrativa: dividido entre o lado animal, “ligado ao mistério da força e da criação”, e o lado humano, “que se recusa animal, recusando assim o mistério” (BERNARDO, 2004, p. 197), cada vez mais o indivíduo contemporâneo se refugia na racionalidade técnica e repele sua natureza imaginativa. Assim, “o centauro de Saramago [e o de Gustavo Bernardo] grita o nosso grito interrompido, promovendo, como se o viesse fazendo há milênios, a catarse de que dependemos para nossa saúde mental.” (BERNARDO, 2004, p. 198) Daí o Mágico de Verdade ser um descendente de Quíron, o curador ferido; daí a Biblioteca de Alexandria ser o local de “cura da alma.” (MV, p. 71). A ficção cura porque, pela catarse que promove, nos faz entrar em contato com nosso caos interno, organizando-o e tornando-o acessível e compreensível, ainda que momentaneamente.

Em *Monte Verità*, o “mágico” moçambicano se recusa a continuar resolvendo todos os problemas da humanidade com passes de mágica e surpreende a todos com o comunicado dos

imperativos de Kant, ampliados para abarcar os animais. O Mágico de Verdade se recusa da mesma forma e sua explicação é igual àquela dada pelo narrador de *Monte Verità*, utilizando-se dos mesmos exemplos, inclusive, mas sem mencionar a fonte teórica de suas observações:

Todos os que estão nos assistindo devem estar formulando seus três desejos desde o primeiro domingo, como se eu fosse o gênio da lâmpada. Mas eu não sou um gênio nem nunca vivi dentro de uma lâmpada de óleo. Ainda que eu pudesse atender a todos os pedidos, não iria fazê-lo. Se o fizesse, haveria um desastre de proporções apocalípticas. Não atenderia pedidos pessoais, tais como passar em determinado concurso, ganhar na loteria ou fazer com que determinada moça se apaixone por alguém que ela não ame. Se atendesse, acabaria prejudicando quem de fato merece passar no concurso, interferiria nas severas leis do acaso ou tornaria infeliz a tal moça: imagine obrigá-la a se apaixonar por um tolo que não liga para os verdadeiros sentimentos da mulher a quem diz amar. Como disse o filósofo com quem conversei alguns anos atrás: não devemos desejar a felicidade mas sim lutar por merecer a felicidade. Se ela vier, quando e com quem, fica por conta do acaso, do destino. (MV, p. 73-74)

Assim como Manuel, o Mágico de Verdade prefere apelar para a reflexão individual. Considerando que o mundo tal como se apresenta em ambas as narrativas – o mundo contemporâneo, com todos os problemas climáticos, políticos, econômicos e sociais – é resultado das escolhas feitas ao longo da história pela humanidade, nada mais coerente que devolver a ela a responsabilidade pelas mudanças de atitudes que podem reverter os rumos caóticos do planeta. O complicador, porém, está no fato de a humanidade não se sentir responsável pela situação atual, preferindo delegar para o sobrenatural (uma entidade demiúrgica ou o destino) o encargo não só pelo que o mundo é como também pelo que ele pode vir a se tornar. Os indivíduos não se enxergam livres, embora sejam justamente as escolhas que fazem que determinam as consequências para a sua vida e a dos que estão em seu entorno.

A dicção do Mágico no fragmento acima é ensaística, como a do narrador de *Monte Verità*. Algumas vezes, esse pendor para o ensaio pode se confundir com um objetivo meramente informativo, referencial. Na verdade, o fornecimento de dados (sobre a estátua do Cristo Redentor, sobre a Biblioteca de Alexandria) apresenta algumas funções importantes no texto: primeiro, fornecer conhecimento de mundo necessário para entender o papel das mágicas no enredo. Há, pois, um pressuposto sobre a legibilidade do público-alvo, o que faz desse recurso uma estratégia de compensação. Segundo, essas informações servem de argumentos para as reflexões filosóficas dos personagens. Terceiro, como vimos acontecer com a explicação sobre a hipnose, é um recurso empregado para problematizar a verossimilhança e desestabilizar o leitor. É interessante notar que o autor implícito dá pistas de que ele mesmo percebeu que o tom ensaístico do texto pudesse ser confundido com alguma

intenção didática e, por isso, usa estratégias para quebrar essa expectativa, como o humor e a tematização explícita do caráter informativo que emerge do texto:

- Enquanto viajamos no túnel da nuvem, algumas informações úteis. A cidade e Alexandria foi fundada por Alexandre, o Grande, em 332 antes de Cristo. Entre os séculos II e I antes de Cristo tornou-se a capital da cultura grega. Por suas ruas, praças e mercados circulavam gregos, judeus, assírios, sírios, persas, árabes, babilônios, romanos, cartagineses, gauleses, iberos e tantos outros. A efervescência resultante transformou-a num centro cosmopolita, com ênfase nas práticas científicas e filosóficas.
- Parece aqueles garotinhos guias de cidades históricas, com texto decorado sobre a história da igreja da praça (...). (MV, p. 65-66)
- Então o amigo não é apenas um mágico, é também um pedagogo!
- Se o termo for usado sem a carga pejorativa que ele tem hoje em dia, pode-se dizer que o amigo está próximo da verdade. (MV, p. 92)

De fato, o Mágico de Verdade pretende ensinar algo, mas não no sentido instrucional do termo. Ele nega a filosofia como um conteúdo a ser transmitido, e não dá encaminhamento moral algum ao texto. A filosofia, o amor ao saber, deve ser experimentada por meio do convite à reflexão. Em outros momentos, o tom informativo é suavizado e vemos surgir a versão “filósofo” do Mágico tentando explicar sua versão “ficcionalista”:

- 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. Pode entender isso?
- Mais ou menos: trata-se daquele papo de que é mais interessante preparar a festa do que a festa em si? De que as preliminares são mais gostosas do que... você sabe.
- Na verdade não sei, mas é por aí sim. Depois de se aprender a desejar, prestando mais atenção no ato do que na coisa que supostamente se deseja, é preciso abrir um buraco no tecido do tempo. É exatamente isso que acontece quando desistimos de procurar a chave perdida: abre-se um buraco por onde a chave passa e aparece.
- Continua curto o meu entendimento. Dá pra explicar melhor? (MV, p. 84-85)

O que o Mágico procura explicar ao Apresentador é que todos nós fazemos mágica várias vezes na vida, mas sem perceber. Em outras palavras, a elaboração de ficções faz parte do funcionamento da mente humana e da sociedade:

Agindo como se o mundo existisse tal qual o percebemos, ou tal qual o inventamos, agindo como se nossas ações o modificassem na direção que desejamos, terminamos por nos modificar e às nossas próprias ficções, de tal modo que inventamos a própria coincidência, pela qual devemos nos reconhecer responsáveis. Revela-se assim um processo consequente de leitura – de livros ou do mundo, tanto faz. É também um processo de desconstrução de dogmas. (BERNARDO, 2009, p. 81)

É claro que o tema é denso e exige esforço intelectual mesmo dos adultos. Mas, como já foi dito, a intenção da obra não é ensinar filosofia de forma didática, como se os recursos literários fossem moldura para um conteúdo a ser transmitido. O que ocorre neste caso é a ficcionalização de princípios filosóficos: um imbricamento entre literatura e filosofia, ficção e teoria da ficção, que pode fazer o leitor experimentar o prazer de se entregar a momentos de reflexão, ainda que não possa chegar a conclusões fechadas ou identificar as referências implícitas no texto. O comportamento do Apresentador, assim, mimetiza (como já assinalamos em outro momento) aquela que poderia ser a reação do leitor: “Vou fingir que entendi. Aliás, a sensação que tenho é de que entendi mesmo, só não conseguiria explicar se me pedissem.” (MV, p.87) Nesse sentido, o trecho acima exemplifica bem a função da estruturação em discurso direto do texto: simular uma situação de abertura ao dialogismo, de troca, que possa refletir especularmente a relação do jovem leitor com a narrativa.

O mágico de verdade aposta, como *Monte Verità*, na utopia como instrumento crítico. A relação entre ambas as narrativas vai ficando cada vez mais clara à medida que o Mágico se aproxima de seu último número. Diante dos apelos da população mundial para que o Mágico interfira de forma mais efetiva no planeta, o personagem vai expondo as contradições de um pensamento utópico que se baseia em um consenso impossível e ignora os processos para focar apenas nos resultados. Alguns exemplos se repetem em *Monte Verità*:

- A fonte primária da poluição é a espécie humana. Globalmente ela age como um vírus: cada indivíduo humano é mais fraco do que muitos animais, mas no conjunto queima, destrói e extingue primeiro, para depois tentar preservar os espécimes remanescentes em parques e zoológicos. A solução dos problemas do planeta, se quisermos arrancar o mal pela raiz, reside em decretar a extinção da espécie humana. Posso fazer isso?
- Não!, por favor. Tremo todo só de pensar que você tenha o poder de fazer isso (...)
- Mas por que não limitar na marra, digo, na mágica, a população humana?
- Posso garantir que cada mulher daqui para a frente só tenha um filho. A população começaria a diminuir, desafiando o planeta. Mas eu mexeria no código genético da espécie de maneira arriscada, sem levar em conta cada cultura, região e momento histórico. (MV, p. 88- 89)

O que o Mágico de Verdade recusou fazer, Manuel realizou em *Monte Verità*, para ver pulularem estas e outras consequências. Ele deu, inclusive, uma resposta (violenta) ao questionamento do mágico: “E como eu faço para que novas armas de destruição em massa não sejam fabricadas logo depois da mágica?” (MV, p. 91) A solução do moçambicano foi outra mágica, nada benfazeja: ferir mortalmente qualquer pessoa que tentasse produzir uma nova arma, no instante mesmo de sua tentativa. A manutenção da paz, assim, só seria

conseguida com controle rígido e contrariando os direitos humanos em nome de uma ideia particular de utopia, que neste caso era motivada por uma vingança pessoal.

Mas Manuel cai em si a tempo, chegando à mesma conclusão do Mágico:

—Agora quero saber se não dá para providenciar pelo menos o fim da guerra e de toda violência tipo assassinato, sequestro e estupro.

—Até gostaria. Pensei em inocular uma síndrome do pânico em todas as pessoas envolvidas com a morte, a violação ou o abuso de seus semelhantes. Fazendo uma conta rápida, vejo dezenas de Chefes de Estado, centenas de autoridades religiosas e milhares de figuras públicas se escondendo debaixo da mesa e fazendo xixi nas calças.

—Parece engraçado.

—Só que não pararia por aí. Os exércitos de todos os países iriam em peso para os hospícios. Quase quarenta pessoas aqui presentes no auditório sairiam correndo apavoradas. No primeiro momento seria realmente engraçado para quem não estivesse em pânico — até começarmos a nos surpreender com o pavor de pessoas que amamos e de outras tantas que tínhamos na conta de modelos de conduta. Nessa hora aconteceria o caos. Desse caos poderia talvez surgir uma ordem melhor — ou não surgir ordem nenhuma, acabando de vez com a civilização tal como vocês a conhecem. (MV, p. 90)

Para não extinguirem a humanidade — e conseqüentemente a ficção —, os protagonistas de ambas as narrativas devolvem a ela a capacidade de pensar, de sair do automático, agora segundo um ponto de vista diferenciado. *O mágico de verdade* defende a permanência do exercício livre do imaginário no mundo contemporâneo, enquanto que *Monte Verità* apresenta as conseqüências do sequestro do imaginário pela racionalidade técnica e outras crenças mais. Manuel é um mágico de verdade que tentar interferir no real com sua efabulação: não por meio do totalitarismo e da violência tematizados em seus escritos, mas pelo totalitarismo e pela violência transformados em tema de ficção, em gatilho para a reflexão.

Assim como em *Monte Verità*, o leitor de *O mágico de verdade* tem suas expectativas confrontadas e compartilha do espanto experimentado pelos indivíduos diante das aparições do mágico, sendo obrigado a reformular suas hipóteses sobre o mundo. Está, assim, diante da verdadeira mágica da ficção (e da vida): tornar-se outro, segundo um movimento contínuo de reconstrução de si mesmo, como conclui o Apresentador, absolutamente transformado ao final da jornada filosófica:

Tudo isso não passa de lenda? Claro. Mas, se as senhoras e os senhores não notaram, estamos vivendo dentro de uma lenda. O princípio é sempre uma lenda. Isso significa que precisamos recomeçar, nós todos e esses animais que agora falam com a gente. O espetacular Concurso de Mágica de Verdade acabou. Com ele, acaba também o Programa de Domingo. É melhor. Eu preciso encontrar um lugar adequado para mim nesse mundo novo. (MV, p. 102)

5.2.3.1 Leituras dos adolescentes

a) Leitora 9 (sétimo ano)

Ao ler esse livro você, certamente, sofrerá uma queda de expectativa enorme. O motivo?

Durante todo o livro a narrativa parte de um apresentador de programa de domingo que apresenta um novo quadro, onde recebe um mágico misterioso, que os telespectadores têm que descobrir o mistério de suas mágicas. O Jovem, até então, era conhecido como “o mágico de verdade”, que não se sabia o verdadeiro nome e nem sua origem, apenas que tinha herdado o dom de seus ancestrais, que sua mãe tinha morrido no parto e que possuía um machucado no tornozelo esquerdo. Ele apresenta mágicas impressionantes e inacreditáveis. Sim, eu estava desde o primeiro capítulo esperando que, no final, haveria enfim uma explicação científica. E daí que sofri a queda de expectativa.

Quando comecei a leitura pensei que não gostaria do livro pelo simples fato de não haver algo diferente, algo que me prendesse a leitura. Eis que surge, logo no segundo capítulo, o pensamento de “eu só quero ver como vão explicar essa ilusão”. ‘Ilusão’, tá aí a palavra perfeita para tentar descrever o mágico. O que eu estava esperando para gostar do livro veio logo nos diálogo dele com o apresentador. Mudei totalmente o conceito de ilusionismo e mágica.

Eles, em todo momento, causavam um conflito entre opiniões, e era exatamente isso que estavam causando em mim. O apresentador me representava em todo o diálogo, fazia as perguntas que eu certamente estava fazendo a mim mesma, e duvidava da verdadeira mágica. O mágico, por sua vez, mostrava o oposto. Mostrava tudo aquilo que eu duvidava. E em todo momento eu via o quanto eu estava sendo ignorante, e começava a fazer perguntas novas, tais como “e se realmente pode acontecer?” “e se a mágica realmente existe?” “e se...”. Eu fui usando cada vez mais essas palavras ao longo da leitura, e minha mente estava cada vez mais aberta para novas opiniões.

Por que nós, humanos, sempre duvidamos do sobrenatural? Por que não conseguimos usar o “e se”? Será que é tão impossível assim aceitar que existem pessoas diferentes? Procurar as respostas na ciência é sempre tão importante para nós que nos tornamos pessoas tão medrosas e extremamente ignorantes que, se uma pessoa chegar e falar “eu faço mágica” iremos chamá-la de ilusionista. Pra que todo esse medo de assumir o diferente? A ameaça?

No desfecho do livro, vemos então, que o mágico não era quem esperávamos. “Vocês fazem mágica várias vezes na vida, mas sem perceber” esse trecho foi um dos que mais me fizeram refletir. Assim como antes eu havia tido o conceito de mágica como sobrenatural, agora tenho como algo não tão ‘anormal’ assim. Será que pode ser considerado mágica quando ajudamos as pessoas, quando fazemos o sentimento vencer a razão, quando perdemos o medo por boas causas, quando confrontamos o injusto? Sim, pode. Apelamos tanto pra ciência que esquecemos o que ela não pode explicar, ou até talvez explique, mas nunca represente. O amor, a compaixão.

E você, o que entende como “mágica”? Recomendo a leitura para conseguir ampliar sua mente, seus conceitos.

b) Leitora 17⁸⁸ (Oitavo ano – Sobre Monte Verità e O mágico de verdade)

Nessa fantasia distópica, Gustavo Bernardo levanta questões não tão comuns na literatura infanto-juvenil atual, ainda que o gênero distopia seja comum neste meio. Sua narrativa é formal, porém clara, com um certo tom provocativo em determinadas partes que têm como objetivo levar o leitor a se questionar sobre o assunto que está sendo tratado. Ambos os livros têm como personagem principal pessoas que, de alguma forma, apresentam uma maneira de pensar diferente da maioria e enfrentam problemas que interferem no seu convívio social.

Em sua linha entre o fantasiado e o que seria real, o autor vai, através dos personagens, criando situações com as quais o leitor se identifique, porém sob uma nova perspectiva, destacando o que há de errado, para que o próprio leitor se direcione à crítica social. Assuntos como racismo, organização da sociedade, política e ética são abordados durante todo o livro, e Gustavo Bernardo consegue discutí-los sem se perder na história de seus personagens e também sem tornar a leitura maçante, considerando que seu público alvo são jovens adolescentes que, de maneira geral, não costumam ter uma tão fácil aceitação desse temas.

A leitura é breve e o enredo, inovador. Gustavo Bernardo desafia as regras do mercado de livros atuais criando uma fantasia distópica infantojuvenil que não usa o romance para chamar leitores e ainda aborda temas pouco tratados nos dias de hoje.

c) Leitora 13 (Oitavo ano)

“O mágico de verdade” conta a história de um programa de Tv que promove um jogo aos seus telespectadores: Eles terão que descobrir os truques de um mágico, quem descobrir ganhará um milhão de reais.

Porém, nessa história, o público não é nada mais do que um observador, assim como você, leitor, pois o mágico que se apresenta se auto-intitula: de verdade, um mágico de verdade. Em cada programa, aparece de uma forma diferente, com uma aparência diferente. Faz mágicos incríveis e inexplicáveis, que desconcertam todo o público, nacional e internacional, chegando até mesmo a líderes políticos e religiosos de todo o mundo, sem falar, é claro, do apresentador.

O mágico não diz seu nome, o lugar de onde veio e até mesmo quem ou o que ele é. No decorrer do programa apresenta quatro mágicos: na primeira, faz todo o público do auditório flutuar. Na segunda, colocou o Cristo Redentor (Uma das 7 maravilhas do mundo, conhecido internacionalmente e também com grande significado religioso) sentado na posição de “O pensador”. Na terceira, leva todos à Alexandria sob um tapete mágico, lá, literalmente, faz tratar do chão a biblioteca de Alexandria juntamente com todos os seus papéis e obras de artes. Por fim, na quarta, aparece como um centauro, e, após revelar ser uma criatura mágica nascida nas terras da mitologia grega e já ter visitado todos os reinos e terras maravilhosamente mágicos das mitologias e contos, dá aos animais o poder da fala.

A história em geral, fala sobre nós, humanos, e nossa própria capacidade mágica e auto-dominadora, que somos os vírus de todos os problemas do mundo. Nós mudamos e

⁸⁸ Perfil da leitora: oriunda de escola privada. Foi nossa aluna no sexto ano em 2012, quando participou da ciranda de livros e registrou suas leituras na rede social Skoob. Continua usando a referida rede ainda hoje. Na sua “estante virtual” constam mais de 100 ocorrências, sendo a maioria absoluta de crossovers estrangeiros. A adolescente costuma consumir séries inteiras, boa parte delas com temática sobrenatural/ espiritual e amorosa. As ocorrências que não são crossovers: 6 clássicos adultos estrangeiros, 1 clássico adulto nacional, 3 narrativas juvenis *stricto sensu* estrangeiras, 1 narrativa juvenil *stricto sensu* nacional, 4 clássicos juvenis e 1 leitura obrigatória.

alteramos o mundo ao nosso bem-querer, impomos nossas próprias regras e, por fim, criamos nossas próprias algemas. Esse foi o mundo que crescemos e queremos constantemente mudar, nos fazemos isso, procuramos constantemente uma resposta, mas quando a encontramos, nos escondemos, queremos mudanças, porém, só queremos. Depois de tudo, criamos nosso maior problema que foi não nos permitir pensar. Sabemos o que criamos, sabemos por que criamos se sabemos como consertar, mas nos temos medo, somos muitos, e tão diferentes! (Como arranjar uma solução para todos? Como cita o livro: “(...) Qual é o perigo que vêm na figura de Jesus Cristo pensando?”

Nós precisamos aprender a observar por diferentes olhos, pensar por diferentes bases, nos livrar das algumas que nós mesmos criamos. Nosso mundo irá continuar mudando, independente de nossa vontade.

d) Leitor 18⁸⁹ (Oitavo ano)

Li o livro "O mágico de verdade" e achei bem interessante. Ele fala sobre um programa de tv q chama um mágico para fazer apresentações para atrairnos telespectadores, mas esse magico e diz um mágico de verdade e n apenas um ilusionista, ele e bem misterioso com relação a quem ele e de onde veio. O texto tem relação com mitos gregos/romanos. Além de conter mágica, ele nos passar uma visão de como é a sociedade atualmente através das mágicas feitas. Me deixou bem curioso tbm as mágicas surreais, ea msm sendo apenas uma história pode te deixar aguniado com certos acontecimentos. É um ótimo livro por mim e recomendo a ler.

5.2.3.3 Comentários

Vários aspectos da recepção de *Monte Verità* se repetem em *O Mágico de Verdade*. Uma leitora, inclusive, resolveu fazer uma resenha só para os dois livros, aproximando temática e efeito. Ela faz referência direta ao gênero da distopia, mostrando o que haveria de similar e diferente em relação ao filão que ela conhece e admira. Em um texto relativamente curto, ela pontuou vários elementos também elencados em nossa leitura: o distanciamento da narrativa em relação ao registro comercial do gênero – “*Nessa fantasia distópica, Gustavo Bernardo levanta questões não tão comuns na literatura infanto-juvenil atual, ainda que o gênero distopia seja comum neste meio.*” –; a forma relativamente simples empregada para expressar temas complexos e levar o leitor à reformatação de suas expectativas, para o qual colabora o tom provocador do Mágico – “*Sua narrativa é formal, porém clara, com um certo tom provocativo em determinadas partes que têm como objetivo levar o leitor a se questionar sobre o assunto que está sendo tratado.*” (Cabe ressaltar aqui também um indício de que a linguagem formal não estaria no rol das características esperadas em um livro juvenil); – a

⁸⁹ Perfil do leitor: oriundo de escola privada. Foi nosso aluno no sexto ano em 2013, quando participou do grupo fechado no *facebook*. Suas publicações no grupo revelam: 2 narrativas informativas, 3 narrativas homologadas pela escola e 1 narrativa juvenil *stricto sensu* estrangeira. Não participava ativamente da ciranda, restringindo-se a curtir comentários em vez de fazer comentários ele mesmo.

irrupção do pensamento dissonante como forma de questionar a aparência de verdade dos discursos – *“Ambos os livros têm como personagem principal pessoas que, de alguma forma, apresentam uma maneira de pensar diferente da maioria e enfrentam problemas que interferem no seu convívio social.”*; – a percepção da ambiguidade da representação, que coloca em xeque os limites entre o real e o ficcional, assim como a identificação gerada não pela aproximação fusional com um protagonista, mas uma identificação catártica, que promove distanciamento crítico e reformulação de ponto de vista – *“Em sua linha entre o fantasioso e o que seria real, o autor vai, através dos personagens, criando situações com as quais o leitor se identifique, porém sob uma nova perspectiva, destacando o que há de errado, para que o próprio leitor se direcione à crítica social.”*; – a ficcionalização de temas complexos, que levam à discussão por meio de elementos narrativos potencialmente envolventes – *“Assuntos como racismo, organização da sociedade, política e ética são abordados durante todo o livro, e Gustavo Bernardo consegue discutí-los sem se perder na história de seus personagens e também sem tornar a leitura maçante, considerando que seu público alvo são jovens adolescentes que, de maneira geral, não costumam ter uma tão fácil aceitação desses temas.”*

A leitora parece se colocar em uma posição distanciada em relação ao texto, procedendo a uma leitura estética muito próxima da que fizemos, com observações muito perspicazes, mas que não permitem uma inscrição mais subjetiva no texto. Seu último comentário deixa isso mais claro, na medida em que ela parece se excluir do grupo de adolescentes a que se refere. De qualquer modo, ela identifica um apelo o enredamento, assim como outra leitora identificou em *Monte Verità*, que embora não aconteça pelas vias mais triviais, não deixa de estar presente.

A leitora insiste em contrapor *O Mágico de Verdade* ao polo do entretenimento, ressaltando a inovação como uma qualidade: *“A leitura é breve e o enredo, inovador. Gustavo Bernardo desafia as regras do mercado de livros atuais criando uma fantasia distópica infantojuvenil que não usa o romance para chamar leitores e ainda aborda temas pouco tratados nos dias de hoje.”* A primeira leitora começa sua resenha justamente enfatizando a quebra de expectativa, quase nos mesmos termos: *“Ao ler esse livro você, certamente, sofrerá uma queda de expectativa enorme.”* Sua explicação é muito esclarecedora: o livro difere do que ela esperava porque seu critério de validação era o realismo, o que a fez ansiar por um desfecho conclusivo, que preenchesse os vazios com os quais foi entrando em contato ao longo da leitura: *“Sim, eu estava desde o primeiro capítulo esperando que, no final, haveria enfim uma explicação científica. E daí que sofri a queda de expectativa. Quando comecei a*

leitura pensei que não gostaria do livro pelo simples fato de não haver algo diferente, algo que me prendesse a leitura. Eis que surge, logo no segundo capítulo, o pensamento de “eu só quero ver como vão explicar essa ilusão”. ‘Ilusão’, ta aí a palavra perfeita para tentar descrever o mágico. O que eu estava esperando para gostar do livro veio logo nos diálogo dele com o apresentador. Mudei totalmente o conceito de ilusionismo e mágica.”

Sua expectativa também estava atrelada a outra concepção de enredamento, já que, no início da leitura, afirma não ter encontrado nada que “a prendesse”. A falta de um narrador pode ter a ver com essa impressão. A insistência, porém, fez com que o enredamento se desse por outras vias: não pelo encadeamento de ações, mas pela curiosidade em torno da identidade do Mágico e seus propósitos. A leitora, pois, respondeu à estrutura de gradação que dá forma à narrativa. A falta, porém, da conclusão que ela tanto esperava não foi tomado como critério de avaliação negativa. Ao contrário, a concepção de “ilusionismo” e “mágica” que ela descreve como sendo caudatárias da leitura revelam um apropriação muito singular da narrativa e, ao mesmo tempo, se aproxima da concepção de ficção tematizada na narrativa. Esta leitora percebeu, afinal, que o resgate do imaginário e de seu potencial transformador como a pedra de toque do texto, ainda que não o tenha relacionado à sociedade do espetáculo ou ao império das imagens (nenhum leitor, aliás, fez essa relação): *“No desfecho do livro, vemos então, que o mágico não era quem esperávamos. ‘Vocês fazem mágica várias vezes na vida, mas sem perceber’ esse trecho foi um dos que mais me fizeram refletir. Assim como antes eu havia tido o conceito de mágica como sobrenatural, agora tenho como algo não tão ‘anormal’ assim. Será que pode ser considerado mágica quando ajudamos as pessoas, quando fazemos o sentimento vencer a razão, quando perdemos o medo por boas causas, quando confrontamos o injusto? Sim, pode. Apelamos tanto pra ciência que esquecemos o que ela não pode explicar, ou até talvez explique, mas nunca represente. O amor, a compaixão.”*

Sua exposição segue com novos argumentos que denunciam que o efeito gerado – o questionamento – levou-a a perceber a crítica ao dogmatismo que é possível de ser feita pela leitura de ficção. Por pouco ela não faz alusão, sem saber, à filosofia do “como se”, de Iser: *“Por que nós, humanos, sempre duvidamos do sobrenatural? Por que não conseguimos usar o “e se”? Será que é tão impossível assim aceitar que existem pessoa diferentes? Procurar as respostas na ciência é sempre tão importante para nós que nos tornamos pessoas tão medrosas e extremamente ignorantes que, se uma pessoa chegar e falar “eu faço mágica” iremos chamá-la de ilusionista. Pra que todo esse medo de assumir o diferente? A ameaça?”*

Esta leitora conseguiu perceber o elogio à pluralidade de pontos de vista e o rechaço à pretensão de se conhecer a verdade absoluta que funda “o real” também por outro caminho, igualmente previsto pela nossa leitura: a partir da estrutura de perspectividade: *“Eles, em todo momento, causavam um **conflito entre opiniões, e era exatamente isso que estavam causando em mim.** O apresentador me representava em todo o diálogo, fazia as perguntas que eu certamente estava fazendo a mim mesma, e duvidava da verdadeira mágica. O mágico, por sua vez, mostrava o oposto. Mostrava tudo aquilo que eu duvidava. E em todo momento eu via o quanto eu estava sendo ignorante, e começava a fazer perguntas novas, tais como “e se realmente pode acontecer?” “e se a mágica realmente existe?” “e se...”. Eu fui usando cada vez mais essas palavras ao longo da leitura, e minha mente estava cada vez mais aberta para novas opiniões.”* Ela percebeu, inclusive a funcionalidade dialógica da estrutura do discurso direto, tendo se colocado, como o prevíamos, no lugar do desconcertado Apresentador. E ainda conclui afirmando o alargamento do horizonte de expectativas gerado pela leitura.

Outra leitora também atesta sua leitura do antidogmatismo, expondo as contradições do nosso projeto civilizador/ predatório e mostrando os efeitos da racionalidade técnica tomada como ideologia – o embotamento da capacidade de se pensar autonomamente. Retomar a imagem de Jesus Cristo pensando só confirma sua leitura: *“A história em geral, fala sobre nós, humanos, e nossa própria capacidade mágica e auto-dominadora, que somos os vírus de todos problemas do mundo. Nós mudamos e alteramos o mundo ao nosso bem-querer, impomos nossas próprias regras e, por fim, criamos nossas próprias algemas. Esse foi o mundo que crescemos e queremos constantemente mudar, nos fazemos isso, procuramos constantemente uma resposta, mas quando a encontramos, nos escondemos, queremos mudanças, porém, só queremos. **Depois de tudo, criamos nosso maior problema que foi não nos permitir pensar.** Sabemos o que criamos, sabemos por que criamos se sabemos como consertar, mas nos temos medo, somos muitos, e tão diferentes! (Como arranjar uma solução para todos? Como cita o livro: “(...) Qual é o perigo que vêem na figura de Jesus Cristo pensando?) **Nós precisamos aprender a observar por diferentes olhos, pensar por diferentes bases, nos livrar das algumas que nós mesmos criamos.**”*

Nem todas as leituras, porém, são tão aprofundadas. Um dos leitores se ateve ao resumo de conteúdo, mostrando-se um leitor mais semântico. Sua resenha também é mais curta em relação às demais. Os adjetivos avaliativos empregados são mais genéricos (“interessante”, “ótimo”). Entretanto, seu texto não deixa de nos dar pistas sobre a percepção, ainda que vaga, de alguns aspectos levantados anteriormente, como a crítica social – *“(...)ele*

nos passa uma visão de como é a sociedade atualmente através das mágicas feitas.” – e o papel do insólito como gatilho para a reflexão sobre a metaficcionalidade – *“Me deixou bem curioso [também] as mágicas surreais, e [mesmo sendo] sendo apenas uma história pode te deixar agoniado com certos acontecimentos”*. Seu comentário, apesar de breve, revela uma reação de desconforto ante a quebra da ilusão referencial (ele se sentiu “agoniado” muito provavelmente porque, como vimos, a narrativa procurar enfatizar propositalmente a inverossimilhança em vez de construir um efeito de real). Ele sabe que se trata “apenas de uma história”, mas é uma história que não o conforta na aparência do real conhecido.

Sua menção à relação da narrativa com mitos gregos/ romanos, embora não a tenhamos percebido como ostensiva, valeu um destaque desse leitor, que provavelmente estava projetando suas leituras anteriores nesta nova leitura. Pode ter sido uma tentativa de resgatar no texto algo que lhe tenha agradado, dado que ele não parece ter se envolvido tão subjetivamente quanto as outras leitoras.

Leituras semânticas e estéticas, mais uma vez, se cruzam na recepção, mostrando que o itinerário pessoal de cada leitor influi na forma como os efeitos programados pelo texto são experimentados.

6. PALAVRAS FINAIS: A FORMAÇÃO DO LEITOR LITERÁRIO

Enrolei um pouco para começar a leitura de fato. Talvez por medo do que leria, talvez porque não queria falar disso com ninguém ou até fosse o medo do que eu pensaria depois de ler.

Leitora 5⁹⁰

Considerando que, de fato, haja uma crise de leitura na faixa etária da juventude, seja em termos quantitativos ou qualitativos, ela pode ser vista, como o fizeram Delbrassine (2006) e Colomer et al (2009), como uma das muitas faces que pode adquirir o estado de crise mais ampla que corresponderia à adolescência e que, no contexto social atual, se junta à crise da própria escola. Beatriz Sarlo (2005) salienta que a escola não consegue resolver o impasse entre a transmissão de um referencial sociocultural legitimado e as culturas juvenis forjadas no interior da sociedade de consumo. Os processos de formação do gosto e aquisição do saber foram modificados, principalmente por conta do desenvolvimento das tecnologias audiovisuais, e a escola permanece à margem da revolução das comunicações. A sala de aula se torna, segundo a autora, um “campo de batalha simbólico” entre a cultura letrada e os meios de comunicação de massa, com perdas para ambos os lados, já que nem o jovem se apropria de fato da primeira, nem o professor tira proveito da segunda.

O livro se tornou mais um produto da indústria do entretenimento e a leitura mais uma atividade de lazer em meios às várias distrações que a sociedade de consumo proporciona. Ler o livro, assistir ao filme, visitar o parque temático são ações que se equivalem. Mesmo nas classes mais abastadas a biblioteca tem perdido prestígio porque as marcas de distinção social hoje passam muito mais pelo consumo de bens que pela aquisição de cultura legitimada. Há uma mudança na valorização da cultura humanista que se reflete no desprezo do jovem pelo cânone. Vê-se, portanto, como afirma Colomer (2009), um aumento global das leituras, pois o mercado editorial é um importante e lucrativo braço da indústria cultural, mas ao mesmo tempo uma diminuição de seu significado, intensidade e relevância social.

Baudelot, Cartier e Detrez (1999) observam o mesmo fenômeno no contexto francês. Depois de acompanharem os hábitos de leitura de vários adolescentes ao longo dos quatro anos correspondentes ao segundo segmento do Ensino Fundamental brasileiro, eles puderam verificar que a prática de leitura não é objeto de valorização entre os jovens, quer dizer, não os distingue entre si, já que é vista como uma atividade como qualquer outra e não a única forma

⁹⁰ Depoimento sobre *Eu e o silêncio do meu pai*, de Caio Riter.

de conhecimento e lazer. Os adolescentes ignoram qualquer noção de hierarquia entre as obras que leem, julgando de forma semelhante, segundo os mesmos critérios, os clássicos legitimados e as narrativas de entretenimento. A questão da legitimação não se impõe para eles. Os pesquisadores salientam também a questão do deslocamento do papel do intelectual na sociedade contemporânea e o enaltecimento da vida prática e objetiva em detrimento do ócio desinteressado, onde estariam alocadas as práticas de leitura literária.

Há ainda mais um aspecto importante do descompasso entre juventude e escola que não pode ser negligenciado. Vários autores de diferentes países apontam como crítica para o itinerário de formação do leitor a fase de transição entre a escola primária e a secundária (DELBRASSINE, 2006 – França e Bélgica; BAUDELOT, CARTIER E DETREZ, 1999 – França; COLOMER et al, 2009 – Espanha; DIONÍSIO, 2000 – Portugal). O início da turbulenta fase da adolescência coincide, pois, com uma mudança significativa na relação entre escola e livro. Até então, a presença do livro e da leitura na sala de aula estava associada principalmente ao lúdico; com a entrada no Ensino Fundamental II, no caso brasileiro, a escola passa a exigir uma reflexão distanciada que demanda habilidades e competências específicas e, muitas vezes, encara o aluno como leitor autônomo, como se não dependesse de mediação para fazer avançar essas competências. A leitura “para casa” para posterior aferição é uma prática comuníssima na escola brasileira (privada, sobretudo) e demonstra essa atitude. O professor preocupa-se em conferir a leitura, mas não em ensinar a ler e estimular o gosto. Não raro, a dimensão lúdica ou a etapa mais primária de aproximação ao texto (identificação com personagens, ilusão referencial, reação emotiva) é completamente ignorada e, menos raro ainda, o texto literário se torna pretexto para lições de gramática, vocabulário e afins.

O fato de, no Ensino Fundamental, a literatura não ser uma disciplina independente (e não acreditamos que deva ser) facilita ao professor concentrar-se seguramente na análise linguística e na leitura de fragmentos ou textos curtos, sem se preocupar com a educação literária, que ele imagina ser função do professor de Ensino Médio. Não é por acaso, pois, que a passagem do primeiro segmento para o segundo seja marcada por uma queda considerável do interesse dos alunos pela leitura literária, pelo menos pela leitura esperada pela escola: a mudança na forma como as práticas de leitura literária passam a acontecer são determinantes, especialmente em uma fase em que o adolescente está tão sensível às transformações físicas, psicológicas e sociais próprias da faixa etária.

Diante das interações observadas entre os adolescentes nos grupos de discussão virtual sobre suas práticas espontâneas de leitura literária e os registros que alguns deles fizeram das suas impressões de leitura sobre as obras do nosso *corpus*, devemos levantar algumas

questões sobre a formação do leitor literário na escola de Ensino Fundamental, especialmente porque acreditamos que a escola pode ajudar o jovem a construir um percurso leitor que desafie continuamente seu horizonte de expectativas – que via de regra é confirmado pelas obras das outras listas de referências que não a levada em consideração pela escola. E é neste ponto que crítica e escola se irmanam. Maria Zaira Turchi (2006) é categórica ao afirmar que a qualidade dos livros para crianças e jovens, atestada pela crítica, nada adianta sem os leitores, a quem os livros chegam depois de uma entranhada rede de intermediários adultos. Por isso, a autora acredita que, além das funções tradicionais da crítica (mostrar o que reler e de que modo, lançando luzes sobre o passado; fazer conexões, abrindo portas para comparações entre literaturas; avaliar a literatura contemporânea, ressaltando a responsabilidade do crítico com a sua época), os discursos de acompanhamento da literatura infantil e juvenil devem também assumir a tarefa de formar leitores. Ao selecionarmos o *corpus* que figura como objeto de análise a avaliação e estética, pensamos não só no papel desempenhado por estas escolhas no processo de legitimação das obras e dos autores no interior do campo mas, também, e principalmente, na importância que essas obras podem ter no percurso de formação do leitor – a quem a escola não pode negligenciar o acesso à literatura de qualidade.

Adentramos, assim, o movediço terreno do cânone, que também se impõe no Ensino Fundamental, embora por diferentes vias daquelas que assediam o Ensino Médio. O subsistema juvenil também produz seus cânones literários, legitimados academicamente, que têm dificuldades de penetrar na sala de aula por conta da temática mais ousada e da forma pouco convencional, o que evidencia pressupostos reducionistas sobre quem seja o jovem que temos diante de nós nas salas de aula. Nossa defesa da presença dessas obras na escola se baseia no fato de que elas podem ser uma ponte para experiências de leitura mais nuançadas, mais aprofundadas e diversificadas, sem que se despreze ou se menospreze a subjetividade dos leitores. A imagem do adolescente fútil e alienado que boa parte da produção de massa nos transmite de forma alguma corresponde à realidade absoluta. O adolescente de hoje pode ser desejante, pensante e “sentinte”, como diria Drummond. E a literatura juvenil, aquela se que faz no polo oposto ao da literatura estritamente comercial, pode ser uma grande aliada no lento processo de amadurecimento do indivíduo. Basta que ela encontre um caminho alternativo até o jovem quando as vitrines e prateleiras das livrarias não lhe derem passagem.

Reconhecendo, entretanto, que a defesa de um cânone pode soar estranha diante da atual proliferação de discursos em prol do apagamento do literário e em favor da pluralidade

de gêneros textuais na sala de aula, sem levar em conta especificidades estéticas, nosso questionamento é o mesmo de Beatriz Sarlo:

Me pergunto se estamos comunicando aos alunos e aos leitores este fato simples: sentimo-nos atraídos pela literatura porque é um discurso de alto impacto, um discurso tensionado pelo conflito e pela fusão de dimensões estéticas e ideológicas. Me pergunto se repetimos com frequência necessária que estudamos literatura porque ela nos afeta de um modo especial, por sua densidade formal e semântica. Me pergunto se podemos dizer essas coisas sem sermos pedantes, elitistas, hipócritas e conservadores. (SARLO, 1997, p.7)⁹¹

Entendemos que o texto literário de qualidade estética coloca inúmeros desafios ao ensino e aprendizagem da leitura, porque demanda saberes intra e extratextuais. Muitas vezes, a fruição depende de uma compreensão que pode não estar imediatamente acessível ao leitor em formação, mas que evidentemente pode ser acessada com prática, estímulo e mediação.

Concordamos com Beatriz Sarlo também quando diz que o que está em jogo hoje não é a mera defesa da continuidade de uma atividade especializada que opera com textos literários, mas nossos direitos e os direitos de outros setores da sociedade, como os setores populares e as minorias de todo tipo, sobre o conjunto da herança cultural que não deve ser visto como algo estático e morto, mas como algo que “ocupa novas paisagens simbólicas” a cada leitura (SARLO, 1997, p. 10). E acrescentemos no rol de direitos não só o acesso às obras do panteão literário em si, mas a protocolos específicos de leitura que não devem ser privilégio de determinadas classes sociais e para cujo aprendizado contribui o que de melhor se produz para o jovem hoje.

Contemplar a diversidade cultural é importante, inclusive as referências culturais trazidas pelos alunos, sejam essas referências as da cultura popular ou as da cultura de massa. Mas é justamente neste aspecto que se encontra o ponto nodal da nossa argumentação: permanecer no conforto das referências do aluno não traz benefício pedagógico. Concordamos com Italo Calvino (2007) que a escola é obrigada a fornecer instrumentos para que o indivíduo efetue uma opção, ainda que as escolhas que vão contar afetivamente sejam aquelas feitas fora e/ou depois da escola. Não se pode negar ao aluno a possibilidade de entrar

⁹¹ “Me pregunto si les estamos comunicando a los estudiantes y a los lectores este hecho simple: nos sentimos atraídos hacia la literatura porque es un discurso de alto impacto, un discurso tensionado por el conflicto y la fusión de dimensiones estéticas e ideológicas. Me pregunto si repetimos con la frecuencia necesaria que estudiamos literatura porque ella nos afecta de un modo especial, por su densidad formal y semántica. Me pregunto si podremos decir estas cosas sin ser pedantes o elitistas o hipócritas o conservadores.”

em contato com leituras outras, que exigem competências diversas, que seguem convenções próprias e podem propiciar prazeres inauditos.

A leitura tem um papel importante na construção da subjetividade e na elaboração de uma identidade singular, na medida em que permite a abertura para novas sociabilidades, novos círculos de pertencimento. Quem diz isso é Michèle Petit (2008), e a partir de uma perspectiva não especulativa, mas prática: ela entrevistou inúmeros adolescentes em situação de risco social na França sobre o papel que bibliotecas e livros desempenhavam em suas vidas. E as conclusões a que chegou foram que a solidão da leitura dá ao jovem a possibilidade de olhar para dentro de si, e segundo seu próprio tempo e ritmo – algo que não acontece quando ele consome os produtos da indústria cultural, os quais o forçam a se adaptar ao tempo dos outros, ao ritmo frenético da publicidade, do *clip*, da televisão. Consequentemente, participar apenas do circuito das produções de entretenimento facilita mais a homogeneização de comportamentos e ideias – a formação de tribos – que a construção de uma identidade própria. O mesmo ponto de vista é compartilhado por Annie Rouxel (2013a), que vê nas obras de referências dos alunos de Ensino Médio, cujas autobiografias de leitor investigou, uma propensão maior a construir a imagem de uma comunidade do que favorecer a individualização. Participar de comunidades de leitores é importantíssimo para a criação e solidificação de práticas sociais de leitura, mas não é o único movimento possibilitado pelo texto literário. Ao contrário, este é um espaço privilegiado para as mais diferentes formas e matizes de projeção da subjetividade leitora.

É interessante observar que Michèle Petit parte de um conceito amplo de leitura em sua investigação, como o fazem aqueles que insistem em não ver a literatura como um campo cultural e artístico diferenciado. Porém, suas conclusões são totalmente diversas: a autora defende que a verdadeira democratização da leitura é permitir o acesso à totalidade da experiência da leitura, em seus diferentes registros, o que não significa dizer que toda leitura se equivale:

Quando se aborda essa questão da diversidade dos textos, também é preciso lembrar que as coisas não são equivalentes, que ler literatura — quer se trate de ficção, de poesia ou de ensaios com estilo elaborado — não pertence à mesma ordem que ler uma revista de motocicletas ou um manual de informática, ainda que, com certeza, seja preciso apropriar-se da maior variedade possível de suportes de leitura. (...) Efetivamente, há algo que me parece profundamente viciado, até perverso, nessa maneira de se esconder atrás daqueles mais desprotegidos para baixar o nível dos produtos que oferecem, argumentando ser isso o que eles querem. (PETIT, 2008, p. 217)

A estratégia de se adotar a pluralidade e a diversidade como critérios de seleção de textos para jovens responde, aparentemente, às demandas políticas de abertura e renovação do cânone, como alerta Cosson (2004). Entretanto, sob o argumento da necessária derrubada das hierarquias culturais e a promessa de leitura igual para todos, perpetuamos a segregação de públicos, como também afirma Petit:

Ao ajustar a oferta somente em função do que imaginam ser as expectativas dos jovens, por medo de parecerem austeros ou acadêmicos, alguns bibliotecários correm o risco de contribuir para que se perpetue a segregação. Aos usuários de meios pobres, dariam somente certos títulos batidos, e aos leitores privilegiados, toda a possibilidade de escolha. Assim estaria se perpetuando uma velha tendência histórica, que já assinalei: o "íntimo", a "preocupação consigo mesmo", não era para os pobres. Estes foram considerados durante muito tempo "por atacado", de modo homogeneizador. Se tinham um lazer, este era geralmente organizado coletivamente e era bem fiscalizado, com fins edificantes e de higienização social. Somente os privilegiados tinham realmente o direito à diferenciação, a serem considerados como indivíduos. (PETIT, 2008, p. 214)

Mais uma vez, a questão se coloca em termos de direito: "(...) pensar em direitos humanos tem um pressuposto: reconhecer que aquilo que consideramos indispensável para nós é também indispensável para o próximo". (CANDIDO, 2004, p. 172) Quem advoga por uma postura crítica e teórica de indiferenciação entre os textos e apagamento do literário, o faz a partir de uma esfera cultural e intelectual a qual pertencem o conhecimento e a fruição de bens simbólicos legitimados pela cultura letrada. Parece, portanto, desonesto que se negue aos outros o mesmo tipo de conhecimento e fruição.

Nossas escolhas são sempre mediadas pelas instâncias que fizeram as obras chegarem até nós, como também lembra Cosson (2004). O papel da escola como uma mediadora privilegiada não é desprezível, para o bem ou para o mal, já que o indivíduo passa boa parte de sua vida cerrado na sala de aula. Os critérios de seleção de obras a circularem no espaço escolar não são de somenos importância; esta circulação costuma ter um papel decisivo, para a maioria dos jovens, na apropriação da leitura em geral, e da leitura literária em particular, como uma prática social. Por isso, a escola deve ser uma mediadora privilegiada na formação de uma legibilidade própria, característica do polo da legitimação. A ela cabe propiciar encontros singulares com textos de qualidade que possam dizer algo em particular ao jovem, ajudá-lo a expandir seu repertório de identificações, permitir o acesso a conhecimentos e experiências de fruição diferenciados, estimular uma reflexão mais aguçada sobre a língua e o mundo. A literatura juvenil contemporânea pode ser uma aliada do professor nesse sentido, porque consideramos que ela desempenha um importante papel de ponte na construção de estratégias, habilidades e competências de leitura mais complexas, as quais são requeridas

para a apropriação das obras canônicas que circulam no polo de legitimação e às quais entendemos que o acesso deva ser estimulado.

Defender o cânone não é defender sua normatividade, pois estaríamos sendo contraditórios: a existência de uma literatura juvenil polarizada é a prova da flexibilidade do cânone. Quando o defendemos, defendemos um reduto da qualidade e da especificidade do literário frente a outras listas de referência que circulam segundo outros critérios. Referimo-nos ao que se poderia chamar, por exemplo, de cânone de mercado (as listas dos mais vendidos) e o cânone escolar (de viés informativo e ideológico, marcado pela influência dos temas transversais). Portanto, mais uma vez, a questão diz respeito à convivência de diferentes listas de referência.

O papel da escola deve ser possibilitar o acesso à literatura de proposta; não deve só repetir o já sabido, conhecido, caso contrário não há aprendizagem. Os alunos já leem muito, e obras de bastante fôlego, de maneira geral. É possível diversificar o gosto e é necessário dar oportunidades ao aluno para que isso aconteça. Ampliar o repertório de leituras, desenvolver competências, afinar habilidades e competências linguísticas, reavaliar seu ponto de vista sobre o mundo. Nada disso é possível se se lê apenas o mais do mesmo. Claro que valorizar a leitura-participação (DELBASINE, 2007) é importante; as recepções espontâneas, o recurso à emoção, imaginação, paixão, subjetividade – nada disso é desprezível. Mas a leitura-participação também pode acontecer com obras de reconhecido valor literário e escritas à intenção dos jovens por autores de comprometimento ético e estético com a literatura, desde que sejam apresentadas ao seu público potencial. Podem ser leituras mais espinhosas a princípio, dependendo do leitor, mas também há prazer em vencer dificuldades, em descobrir e construir sentidos inesperados, em ver iluminado em si uma falta, um desejo, um medo que nem sabia que se tinha. Pode ser prazerosa a descoberta do outro, do diferente, e não só a confirmação de si no outro. Por isso, a leitura-distanciamento (DELBASSINE, 2007), que mobiliza recursos intelectuais para abordar um texto, também deve ser almejada, especialmente no segundo segmento do Ensino Fundamental, que é ponte para a leitura crítica, reflexiva e autônoma que se espera que os alunos façam no Ensino Médio.

Por isso, é preocupante, embora não chegue a ser uma surpresa, a total ausência das obras do *corpus* desta pesquisa – e também das obras dos *corpora* das pesquisas de Ceccantini (2000), Cruvinel (2009), Luft (2010), e Esteves (2011) – nas listas de preferências dos alunos que seriam seu público-alvo. Daí a impressão, por parte de alguns jovens, de que a literatura nacional juvenil é ruim, quando na verdade os únicos parâmetros que eles têm pertencem ao polo comercial. Mas o que realmente nos alarma é o total descompasso entre o

reconhecimento crítico e acadêmico das obras juvenis brasileiras e sua recepção junto ao leitor. É desconcertante que o polo da qualidade seja fértil, que produza cada vez mais obras interessantes, que novos autores apareçam constantemente, que inúmeros prêmios sejam criados e trabalhos acadêmicos sejam publicados e apresentados, mas que seu caminho até o leitor jovem seja tortuoso. É imperioso que a ponte entre essa produção e seu leitor seja feita por parte dos adultos mediadores, sendo o professor da escola básica privilegiado, pela formação acadêmica, no âmbito da crítica e da pedagogia, pelo tempo que passa semanalmente com os adolescentes e pela ressonância afetiva que pode ter a sua interferência na trajetória de leitura dos seus alunos.

Concordamos com Colomer (2009) que, se queremos evitar que o polo comercial se converta em opção única aos alunos, é necessário tornar suas preferências visíveis, identificar sua presença e compreender seus mecanismos de atração. Só de posse dessas informações é possível ajudar os alunos a ampliar sua capacidade de eleição e dotá-los de instrumentos que lhes permitam ir além do que chega facilmente às suas mãos. Todorov compartilha dessa opinião:

É por isso que devemos encorajar a leitura por todos os meios – inclusive a dos livros que o crítico profissional considera com condescendência, senão com desprezo, desde *Os três mosqueteiros* até *Harry Potter*: não apenas esses romances populares levaram ao hábito da leitura milhões de adolescentes, mas, sobretudo, lhes possibilitaram a construção de uma primeira imagem coerente do mundo, que, podemos nos assegurar, as leituras posteriores se encarregarão de tornar mais complexas e nuançadas. (TODOROV, 2009, p. 82)

É necessário termos clareza de que a aprendizagem da leitura se aprofunda e se prolonga pela vida do sujeito; só assim evitaremos interferir de forma negativa no percurso desses leitores em formação. Nosso objetivo precisa ser formar leitores que façam da leitura literária uma prática social:

A formação de um leitor literário significa a formação de um leitor que saiba escolher suas leituras, que aprecie construções e significações verbais de cunho artístico, que faça disso parte de seus fazeres e prazeres. Esse leitor tem de saber usar estratégias de leitura adequadas aos textos literários, aceitando o pacto ficcional proposto, com reconhecimento de marcas linguísticas de subjetividade, intertextualidade, interdiscursividade, recuperando a criação de linguagem realizada, em aspectos fonológicos, sintáticos, semânticos e situando adequadamente o texto em seu momento histórico de produção (PAULINO apud PAULINO e EITERER, 2011, p. 13)

A propalada crise de leitura entre os jovens deve ser, portanto, colocada em perspectiva, pelo menos no contexto pesquisado. Primeiro, porque, quantitativamente, os adolescentes leem bastante. Qualitativamente, pode ser que suas preferências possam alarmar

setores mais conservadores, mas os dados mostram que mesmo a leitura de entretenimento traz benefícios para a formação leitora. Assim, nossa defesa veemente da presença de obras legitimadas na escola não ignora o papel que o polo da indústria cultural desempenha na formação do hábito e do gosto. Só aparentemente essa posição é paradoxal: o que queremos dizer é que não devemos desprezar as referências trazidas pelos alunos porque os dados nos mostram que a presença da obra de qualidade isolada, por si só, não garante uma aproximação significativa do jovem com a leitura literária. Motivar a leitura de obras mais complexas sem que haja um horizonte prévio de referências (de gêneros, de autores, de livros) é muito mais difícil. Percebemos isso claramente quando nos atemos à recepção individual das narrativas do nosso *corpus* levando em consideração dois extremos: a resenha da leitora 14, uma leitora semântica, e a da leitora 12, uma leitora estética. A primeira tem parca experiência de leitura, mesmo no polo do entretenimento. A segunda, em contrapartida, é leitora assídua de *crossovers*. Certamente esta vivência de leitura extensiva permite interpretações mais aprofundadas das obras legitimadas, pois há um horizonte de expectativas prévio contra o qual projetar a nova leitura, além do que se cria uma intimidade maior com padrões linguísticos e discursivos.

Talvez por isso, nesses casos, a quebra do horizonte de expectativas não tenha sido um fator gerador de recepções individuais negativas, diferentemente do que ocorreu no estudo de caso levado a cabo por Ceccantini (1993). Outra hipótese, levantada pelo próprio pesquisador diante da surpresa com que encarou a avaliação positiva dos alunos em relação à prática da leitura obrigatória de um livro só por toda a turma, é a de que o trabalho verticalizado em sala de aula, que no nosso caso ocorria paralelamente à ciranda de livros, por ser realizado de forma dialógica (no nosso caso, por meio do compartilhamento de interpretações e incitamento à observação dos índices formais dos textos), possibilitou uma experiência de leitura que valorizava não só as contribuições individuais, como também o esforço de construção de sentidos costurados nos vazios dos textos. Os alunos da Oitava série C da pesquisa de Ceccantini valorizaram a prática da leitura obrigatória, ainda que tenham rejeitado a obra indicada após a leitura. Os leitores que se voluntariaram a ler as obras do nosso *corpus* evidenciam uma postura menos hostil ao rompimento de seu horizonte, possivelmente, por conta tanto da prática extensiva e habitual (leem muito), quanto da prática instrumentalizadora da sala de aula (leem de forma vigilante).

É facilmente perceptível, quando cruzamos os perfis dos leitores com as resenhas produzidas, o papel desempenhado pela literatura de entretenimento e pela participação em uma comunidade de leitores na formação estética desses leitores. Para esses leitores, faz mais

sentido a instrumentalização teórica – a leitura verticalizada – disponibilizada pela escola, pois se apropriam de forma consistente, e a serviço da expressão subjetiva, dos recursos interpretativos que lhes são oferecidos. O uso da metalinguagem evidencia isso, pois não é posticho, mas operacional: ajuda na interpretação que é construída. Em contrapartida, os leitores com perfil mais eclético, inclusive com a inclusão de textos não ficcionais em suas preferências, e com pouca participação na ciranda, apresentam maior dificuldade de se projetarem subjetivamente, bem como de fazer uma leitura estética, atenta à forma. O resumo de conteúdo, portanto, é o aspecto a que se prendem necessariamente.

O fato de a maioria dos alunos participantes da fase de leitura das obras do *corpus* serem meninas, oriundas de escolas privadas e participantes ativas nas cirandas de livros reforçam conclusões aferidas no levantamento do horizonte de expectativas dos leitores: são as meninas que leem mais espontaneamente e participam mais de redes de sociabilidade e compartilhamento de leituras, assim como o pertencimento a classes sociais mais abastadas (consequentemente, com famílias de maior nível de escolaridade) facilitam a inscrição dos jovens em práticas sociais efetivas de leitura, que passam de forma evidente pela compra habitual de livros. A ideia de cidadão, pleno de direitos, está aqui perfeitamente confundida com a de consumidor (CANCLINI, 1999), pois o acesso aos bens culturais depende sobremaneira do poder aquisitivo em contextos de flagrante desigualdade social, como o do Brasil.

O registro da recepção individual dos jovens também nos conduz à desconstrução de outras crenças além daquelas já problematizadas no capítulo 5. Leitores formados preponderantemente pelo polo da literatura de entretenimento não são necessariamente “incapazes” de apreciar o que é diferente ou de compreender textos mais complexos. Suas leituras mostram exatamente o contrário. Além disso, as obras do polo da legitimação não são refratárias obrigatoriamente à projeção da subjetividade e à vivência de emoções, à identificação e à projeção, ao enredamento e à imersão no mundo fabulado. O que diferencia a recepção dessas obras da recepção das obras lidas espontaneamente é a ausência de uma referência ao entretenimento leve e despretensioso e a um aprendizado do tipo instrucional ou moral: em seus lugares se colocam observações mais agudas sobre o que de novo ou diferente as narrativas provocaram em relação ao mundo que os cerca. Vale a pena destacar a recorrência de “confissões” sobre o não enredamento imediato na trama e a recompensa por terem insistido na leitura.

Também é importante salientar que, apesar da total falta de mediação por parte da professora entre as obras e os leitores, muitos deles se aproximaram da primeira leitura

prevista – a leitura especializada –, o que mostra que, de fato, se o texto literário permite inúmeras interferências subjetivas e singulares dos leitores, ele também apresenta em sua superfície um percurso que guia o leitor em sua interpretação. Isso não quer dizer que estas foram as leituras mais “corretas”, e sim que a pluralidade de leituras não é aleatória, mas parte do texto, especialmente porque os leitores em tela se aproveitam da leitura estética estimulada pela escola, ou seja, a leitura atenta à forma e aos efeitos do texto.

Considerando a forma diferenciada com que alunos oriundos de escolas privadas e públicas se apropriam das leituras que fazem, tendo como base os dados levantados por esta pesquisa, é necessário dizer que o acesso à literatura de entretenimento fora da escola não é tão naturalizado e habitual como costumamos supor quando queremos justificar a presença da literatura legitimada em sala de aula. Isso é verdade apenas para os alunos de maior poder aquisitivo, que se formam leitores por meio principalmente do consumo e de comunidades de leitores cujas referências se constroem por esse consumo. Portanto, deve ser papel do professor estar atento ao público com o qual lida, pois haverá casos em que será necessário satisfazer também a demanda por obras de entretenimento. Estas não devem substituir as leituras legitimadas; porém, levando em conta os benefícios óbvios desse polo na formação do gosto e do hábito e até na construção de competências de leitura mais complexas, a leitura dos livros do polo da indústria cultural não deve ser desencorajada – diríamos até que deve ser estimulada – pela escola, de preferência em atividades horizontais, de trocas de impressões e opiniões mais livres.

Da leitura estética que é objeto da escola, portanto, não está excluída a experiência subjetiva; da leitura semântica, mais apropriada aos produtos do entretenimento, não está ausente a possibilidade de construir competências de leitura mais sofisticadas. As leituras aprofundadas e perspicazes que os alunos oriundos das escolas privadas fazem devem poder ser alcançadas por todos, indistintamente. Portanto, de posse de dados como esses aqui expostos, é dever do professor interferir no itinerário dos leitores de acordo com o perfil que se lhe apresentar: ora estimulando a leitura livre, ora verticalizando as interpretações. Assim, fazemos coro às conclusões de Ceccantini, apenas substituindo a série *Vaga-lume* pelos *crossovers*:

[...] não seria o caso de polarizar a questão, privilegiando a ruptura de ou o atendimento aos horizontes de expectativas dos alunos. Acreditamos que os dois polos são igualmente importantes. Exacerbado o do atendimento, corremos hoje o risco de formarmos eternos leitores da série *Vagalume*; trabalhando exclusivamente o da ruptura, podemos afastar irreversivelmente nossos alunos da leitura, tão logo se vejam livres das coerções do sistema escolar. (CECCANTINI, 1993, p. 432)

Se levarmos em conta, ainda, as considerações de José Moraes, vamos perceber o papel relevante que o professor tem nesse processo. O autor nos informa que os estudos sobre a progressão das habilidades de leitura ao longo do Ensino Fundamental em vários países apontam que “não apenas a ordem relativa das crianças tende a manter-se de uma série para outra, mas as distâncias entre elas aumentam (o chamado ‘efeito Matias’, o que em matéria de educação significa que os melhores são cada vez melhores e os piores cada vez piores).” (MORAIS, 1999, p. 72) Quando analisamos a participação dos alunos nas atividades espontâneas de leitura, percebemos facilmente que o grupo oriundo da rede pública já se encontra em desvantagem, de modo que, se forem negligenciados, tendem a perpetuar sua exclusão das práticas sociais efetivas de leitura literária.

Portanto, a subjetividade das leituras espontâneas pode ser conciliada com a verticalidade das leituras obrigatórias. O movimento duplo de implicação e distância deve estar no horizonte de ação da escola de Ensino Fundamental, cujo ideal a ser perseguido deveria ser o possível e necessário investimento pessoal nas leituras verticais e o investimento crítico e estético nas leituras horizontais. Só assim, superando dicotomias naturalizadas, é que nos aproximaremos do leitor real que nos espreita, desafia e seduz no dia a dia da sala de aula – a razão, afinal, do nosso trabalho.

REFERÊNCIAS

ABERASTURY, Arminda e KNOBEL, Mauricio. *Adolescência normal: um enfoque psicanalítico*. Tradução de Suzana Maria Garagoray Ballve. Porto Alegre: Artes médicas, 1988.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

AGUIAR, Vera Teixeira. O leitor competente à luz da teoria da literatura. *Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, jan.-mar, 1996, n. 124.

_____; BORDINI, Maria da Glória. *Literatura e formação do leitor: alternativas metodológicas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Aurea Penteado (Orgs.). *Literatura Infantil e juvenil: leituras plurais*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

_____; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Aurea Penteado (Orgs.). *Narrativas Juvenis: Geração 2000*. São Paulo, SP: Cultura Acadêmica Assis, SP: ANEP, 2012.

AIDAR, José Luiz e MACIEL, Márcia. *O que é vampiro*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Coleção Primeiros passos.

BALLANGER, Françoise. Les transformations d'un paysage: la littérature pour la jeunesse aujourd'hui. *Bulletin des Bibliothèques de France*, Paris, 1999, n.3. Disponível em: <http://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1999-03-0039-004>. Acesso em: 30 mai. 2014.

BARBIERI, Therezinha. *Ficção impura: prosa brasileira dos anos 70, 80 e 90*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução de Luís Antero Reto e Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARONI, Fernanda. Bartolomeu Campos de Queirós: entrevista 1. *Entretextos*, Teresina, fev. 2012. Disponível em: <http://www.portalentextos.com.br/noticias/bartolomeu-campos-de-queiros-entrevista-1,1411.html>. Acesso em: 04 mar. 2014.

BARTH, John. The literature of replenishment. In: _____. *The Friday book*: Baltimore: The John Hopkins Press, 1997.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: _____ et al. *Literatura e realidade (que é o realismo?)*. Tradução de Teresa Coelho. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva: 2004.

BASTOS, Dau (org.). *Papos contemporâneos*. Rio de Janeiro: UFRJ, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, 2007.

BAUDELOT, Christien; CARTIER, Marie; DETREZ, Christine. *Et pourtant ils lisent...* Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BECKER, Daniel. *O que é adolescência*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Routledge, 2009.

BERNARDO, Gustavo. *A ficção cética*. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. A qualidade da invenção. *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil?* Com a palavra o escritor. São Paulo: DCL, 2005.

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

_____. Como se. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2, 2009.

_____. *Monte Verità*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

_____. *O gosto do apfelstrudel*. Rio de Janeiro: Escrita fina, 2010.

_____. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

_____. *Conversas com um professor de literatura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

BIRMAN, Joel. Tatuando o desamparo. In: CARDOSO, Marta Rezende (Org.). *Adolescentes*. São Paulo: Editora Escuta, 2006.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BORDINI, Maria da Glória. Crítica e literatura infantil nos anos 70 e 80. In: KHÉDE, Sonia Salomão (Org.). *Literatura infantojuvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: EDUC: Estação Liberdade, 1996.

_____. Cenários juvenis, adultescências, juvenilizações: a propósito de Harry Potter. In: _____; FREIRE FILHO, João (Orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. Une révolution conservatrice dans l'édition. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 126-127, mars 1999. Édition, Éditions (1) pp. 3-28.

Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278 Acesso em: 30 mai. de 2014.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Prado, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRANDÃO, Ana Lúcia. Literatura infantil dos anos 80. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo. *30 anos de literatura para crianças e jovens: algumas leituras* (Org.). Campinas, SP: Mercado de Letras/ Associação de Leitura do Brasil, 1998.

BRASIL. Secretaria de Educação Fundamental. Parâmetros curriculares nacionais terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais / Secretaria de Educação Fundamental. Brasília: MEC/SEF, 1998a.

_____. Secretaria Da Educação Fundamental. Parâmetros Curriculares Nacionais: terceiro e quarto ciclos: apresentação dos temas transversais, ética. Brasília: MEC/SEF, 1998b.

_____. Edital de convocação para inscrição e Seleção e obras de literatura para o Programa Nacional Biblioteca Da Escola - PNBE 2013. Brasília MEC/ FNDE/ SECADI/ SEB, 2011.

CALLIGARIS, Contardo. *A adolescência*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. Adoráveis vampiros. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 25 dez. 2008.

_____. Adultos infantilizados. *Folha de São Paulo*. Ilustrada. 26 nov. 2009.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos*. Tradução de Maurício Dias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas cidades, 2004.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: Duas cidades, 2006.

CARDOSO, Valdelina Zanan. *Literatura, sociedade de consumo e escola: uma relação conflituosa*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

CARNEIRO, Flávio. No jardim de Borges. *Matraga*, Rio de Janeiro, UERJ, outubro 1997.

_____. Das vanguardas ao pós-utópico: ficção brasileira no século XX. In: _____. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARREIRO, Jason Manoel. A bondade como subversão. Disponível em: <http://www.gustavobernardo.com/apfelstrudel.html>. Acesso em: 13 jun. 2015.

CECCANTINI, João Luís C. T. *Vida e paixão de Pandonar, o cruel, de João Ubaldo Ribeiro: um estudo de produção e recepção*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 1993.

_____. *Uma estética da formação: vinte anos de Literatura Juvenil Brasileira premiada (1978-1997)*. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2000.

_____. Perspectivas de pesquisa em literatura infanto-juvenil. In: _____ (Org.). *Leitura e literatura infantojuvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004.

_____. *A marca de uma lágrima* de Pedro Bandeira: entre os corações dos leitores e o da literatura. In: AGUIAR, Ver Teixeira; MARTHA, Alice Áurea Penteado (Org.). *Territórios da leitura: da literatura aos leitores*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006.

_____; PEREIRA, Rony Farto. *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. São Paulo: Editora UNESO; Assis, SP: ANEP, 2008.

_____. A hora e a vez da literatura juvenil. *Anuario Iberoamericano sobre el Libro Infantil y Juvenil. Madri: Madrid: Fundacióm SM*, 2015. Disponível em: http://www.literaturasm.com/Anuario_de_Literatura_Infantil_y_Juvenil.html Acesso em: 29 jul. 2015.

CERRILLO, Pedro C. Lo literário y lo infantil: concepto e caracterización de la literatura infantil. In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K. (Orgs.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

CHARTIER, Roger (Org.). *Práticas da leitura*. Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. Comunidade de leitores. In: *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. A mediação editorial. In: *Os desafios da escrita*. Tradução de Fulvia M. L. Moertto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Cienc. Cult.*, São Paulo, v. 60, jul. 2008. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000500003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 09 jul. 2015.

CHIARA, Ana Cristina. Orelha. In: LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

_____. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

_____. (Org.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: GRAÓ, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

COSSON, Rildo. Entre o cânone e o mercado: a indicação de textos na escola. In: _____. PAULINO, Graça. *Leitura literária: a mediação escolar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

_____. *Letramento literário: teoria e prática*. São Paulo: Contexto, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. O leitor demanda (d)a literatura. In: _____. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

COUTINHO, Luciana Gageiro. A adolescência na contemporaneidade: ideal cultural ou sintoma social. *Pulsional: Revista de psicanálise*, São Paulo, Editora Escuta, n. 18, mar 2005.

COZER, Raquel. Segmento juvenil lidera crescimento nas vendas de livros em 2013. *Folha Ilustrada*, São Paulo, 14 dez. 2013. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1385279-segmento-juvenil-lidera-crescimento-nas-vendas-de-livros-em-2013.shtml>. Acesso em: 03 mar. 2014.

CRUVINEL, Larissa Warzocha Fernandes. *Narrativas juvenis brasileiras: em busca da especificidade do gênero*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras, 2009.

DANTAS, Larissa de Araújo. *Espaços de visibilidade: trajetórias possíveis no campo literário brasileiro*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, 2009.

DANTAS, Anna Ruth. Ana Maria Machado: “Escrevo de tanto que eu já li”. *Tribuna do Norte*, Natal, 2010. Disponível em: <http://tribunadonorte.com.br/noticia/ana-maria-machado-escrevo-de-tanto-que-eu-ja-li/138505>. Acesso em: 04 mar. 2014.

DAUNAY, Bertrand. La “lecture littéraire”: les risques d’une mystification. *Recherches, Parler des textes*, Lille, ARDPF, 1999-1, n.30. Disponível em: http://www.recherches.lautre.net/iso_album/recherches_n_30.pdf. Acesso em: 11 jan. de 2015.

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

DELBRASSINE, Daniel. *Le roman pour adolescents aujourd’hui: écriture, thématiques et réception*. Paris: Académie de Créteil, 2006.

_____. *Decouvrir La "lecture litteraire" avec des romans écrits pour la jeunesse*. Namur: Presses Universitaires de Namur, Collection Tactiques, 2, 2007.

DÍAZ-PLAJA, Ana. Entre libros: la construcción de um itinerario lector propio en la adolescencia. In: COLOMER, Teresa (Org.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: GRAÓ, 2009.

DIONÍSIO, Maria de Lourdes da Trindade. *A construção escolar de comunidades de leitores: leituras do manual de português*. Coimbra: Almedina, 2000.

EAGLETON, Terry. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Waltenir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tradução de Geraldo Guerra de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

_____. O texto, o prazer, o consumo. In: _____. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. *Sobre a literatura*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EPSTEIN, Jason. *O negócio do livro: passado, presente e futuro do mercado editorial*. Tradução de Zaida Maldonado. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ESCARPIT, Robert. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

ESTEVES, Nathalia Costa. *Heróis em trânsito: narrativa juvenil brasileira contemporânea e construção de identidades*. Dissertação (mestrado), Universidade Estadual de Maringá, 2011.

FALCONER, Rachel. *The crossover novel: comtemporary children's fiction and its adult readership*. New York: Routledge, 2009.

FARIA, Maria Alice. (Org.). *Narrativas juvenis: modos de ler*. São Paulo: Arte & ciência; Assis: Núcleo Editorial Proleitura, 1997.

FELSKI, Rita. *Uses of literature*. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2008.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Frágeis fronteiras entre arte e cultura de massa. *Comum*: Publicação das Faculdades Integradas Hélio Alonso, Rio de Janeiro, v. 10, n. 24, jan/jun 2005.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class? The authority of interpretative communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1980.

FONSECA, Maria Nilma Goes da; GERALDI, João Wanderley. O circuito do livro e a escola. In: GERALDI, João Wanderley (Org.). *O texto na sala de aula*. São Paulo: Ática, 2004.

FREUD, Sigmund. Três ensaios sobre a sexualidade. In: *Obras psicológicas completas*: edição standard brasileira. Direção-geral da tradução por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. 7.

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

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GOMES, Ísis Valéria. Tendência dos gêneros mais lidos, os livros premiados e os *long sellers*. In: SERRA, Elizabeth D'Angelo (Org.). *Anais do XIV Seminário FNLIJ de Literatura Infantil e Juvenil Bartolomeu Campos de Queirós: a literatura e os jovens*. São Paulo: Global, 2013.

GREGORIN FILHO, José Nicolau. *Literatura juvenil: adolescência, cultura e formação de leitores*. São Paulo: Melhoramentos, 2011.

_____. Literatura Infantil: um olhar sobre o ensino e a pesquisa. In: HERNANDES, Maria Célia Lima; MARÇALO, Maria João; MICHELETTI, Guaraciaba (Orgs.). *A língua portuguesa no mundo*. São Paulo: FFLCH USP, 2008. Disponível em: http://dlcv.fflch.usp.br/sites/dlcv.fflch.usp.br/files/04_31.pdf. Acesso em: 17 mai. 2014.

GROPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HADE, Daniel D. Des histoires qui sont aussi des marchandises. In: DOUGLAS, Virginie (Org.). *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris: L'Harmattan, 2003.

HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HERZOG, Regina; SALTZTRAGER, Ricardo. O sentido da revolta adolescente da contemporaneidade. In: CARDOSO, Marta Rezende (Org.). *Adolescentes*. São Paulo: Editora Escuta, 2006.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

HUYSEN, Andreas. *After the great divide: theories of representation and difference*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

ISER, Wolfgang. *The implied reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1978.

_____. Os atos de fingir ou o que fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *Teoria da literatura e suas fontes*. Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, v.2.

_____. *O ato de leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996a, v.1.

_____. *O ato de leitura*. Tradução de Johannes Kretschmer São Paulo: Editora 34, 1996b, 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.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 2007.

JAUSS, Hans Robert. A Estética da Recepção: colocações gerais. In: COSTA LIMA, Luiz. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. Interaction patterns of identification with the hero. In: *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista Poétique número 27 por Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JOUE, Vincent. Pour une analyse de l'effet-personnage. In: *Littérature*, n. 85, 1992. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_1992_num_85_1_2607. Acesso em: 26 fev. 2015.

_____. *A leitura*. Tradução Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. A leitura como retorno de si: sobre o interesse pedagógico das leituras subjetivas. Tradução de Neide Luzia de Rezende. In: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.

KEHL, Maria Rita. A teenagização da cultura ocidental. *Caderno Mais*. São Paulo: Folha de São Paulo, 20 set, 1998.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *O preço da leitura. Leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

LANGLADE, Gérard. O sujeito leitor, autor da singularidade da obra. Tradução de Rita Jover-Faleiros. In: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013.

LARTET-GEFFARD, Josée; *Le roman pour ados: une question d'existence*. Paris: Éditions du Sorbier, 2005.

LECOUTEUX, Claude. *História dos vampiros: autópsia de um mito*. Tradução de Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978.

_____. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.

_____. O crime do professor de matemática. In: _____. *Laços de família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

_____. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

_____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

_____. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

_____. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

_____. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998e.

LUFT, Gabriela Fernanda Cé. *Adriana Falcão, Flávio Carneiro, Rodrigo Lacerda e a literatura juvenil brasileira no século XXI*. Dissertação (mestrado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez, 2010.

MARINHO, Jorge Miguel. *Na curva das emoções: histórias de pequenas e grandes descobertas*. São Paulo: Melhoramentos, 1989.

_____. *O cavaleiro da tristíssima figura*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Lis no peito: um livro que pede perdão*. São Paulo: Biruta, 2005.

_____. *A maldição do olhar*. São Paulo: Biruta, 2008.

_____. *A convite das palavras: motivações para ler, escrever e criar*. São Paulo: Biruta, 2009.

_____. *Na teia do morcego*. São Paulo: Gaivota, 2012.

_____. Por que HQs com literatura, 2012.

Disponível em <http://www.cronopios.com.br/site/noticias.asp?id=5467>. Acesso em: 06 mar. 2013.

MARTHA, Alice Áurea Penteado. A recepção do texto literário no ensino: uma experiência com a poesia. *Revista Diálogo Educacional*, Curitiba, v. 5, n.16, p.95-104, set./dez. 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. A mudança na percepção da juventude: sociabilidades, técnicas e subjetividades entre os jovens. Tradução de Mayka Castellano. In: BORELLI, Silvia; FREIRE FILHO, João (Orgs.). *Culturas juvenis no século XXI*. São Paulo: EDUC, 2008.

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

MELHORES de 2012: Ana Maria Machado, senhora da palavra. *Brasileiros*, São Paulo, 26 dez. 2012. Disponível em: <http://tribunadonorte.com.br/noticia/ana-maria-machado-escrevo-de-tanto-que-eu-ja-li/138505>. Acesso em: 04 mar. 2014

MELTON, J. Gordon. *O livro dos vampiros: a enciclopédia dos mortos-vivos*. Tradução de James F. Sunderlank Cook. São Paulo: Makron Books, 1995.

MENDONÇA, Catia Toledo. *À sobra da vaga-lume: análise e recepção da série Vaga-lume*. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Paraná, 2006.

MORAES, Odilon. O projeto gráfico do livro infantil e juvenil. In: OLIVEIRA, Ieda de (Org.). *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.

MORAIS, José. Preparar para a leitura: ver e ouvir ler. *Leituras: Construindo caminhos para a formação do leitor. Perspectiva: Revista do Centro de Ciências da Educação*. Florianópolis: Editora da UFSC: NUP/ CED, 1999.

MOREIRA, Herivelto e CALEFFE, Luiz Gonzaga. *Metodologia da pesquisa para o professor pesquisador*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2008.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2007.

NECYK, Barbara Jane. *Texto e Imagem: um olhar sobre o livro infantil contemporâneo*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

NUNES, Benedito. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

OBIOLS, Silvia Di Segni; OBIOLS, Guillermo. *Adolescencia, posmodernidad y escuela*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didático, 2008.

_____. *Adultos en crisis, jóvenes a la deriva*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didático, 2010.

OLID, Isabel. Entre chicos e chicas: la fuerza de los estereotipos – la nueva “chick lit” para adolescentes. In: COLOMER, Teresa. (Org.). *Lecturas adolescentes*. Barcelona: GRAÓ, 2009.

OLIVEIRA, Gabriela Rodella de. *As práticas de leitura literária de adolescentes e a escola: tensões e influências*. Tese (doutorado), Universidade de São Paulo, 2013.

PADRINO, Jaime García. Vuelve la polémica: existe la literatura...juvenil? In: RETTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tania M. K. (Orgs.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento. In: _____. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAIVA, Aparecida (Org.). *Literatura fora da caixa: o PNBE na escola – Distribuição, circulação e leitura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.

PAULINO, Graça. Deslocamentos e configurações do letramento literário na escola. *Scripta*, Belo Horizonte, v.7, n. 14, p. 67-78, 1º sem. 2004. Disponível em: http://www.ich.pucminas.br/cespuc/Revistas_Scripta/Scripta14/Conteudo/N14_Parte01_art06.pdf. Acesso: em 20 fev. 2015.

_____ e EITERER, Carmen Lúcia. Contribuições para a leitura literária de educadores das séries iniciais do ensino fundamental. *Revista Práticas de Linguagem*, v. 1, n. 1, jan./jun. 2011. Disponível em: <http://www.ufjf.br/praticasdelinguagem/files/2011/06/Relato-2-Contribui%C3%A7%C3%B5es-para-a-leitura-liter%C3%A1ria-de-educadores-das-s%C3%A9ries-iniciais-do-Ensino-Fundamental-LIED.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2015.

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

PEREIRA, Rosimeri da Silva. As reformas educacionais do século XX e a disciplina Língua Portuguesa – entre o ensino clássico e o moderno. *REVISTA HISTEDBR – História Sociedade e Educação no Brasil*, 2008. Disponível em: www.histedbr.fae.unicamp.br/acer_histedbr/.../Rosimeri%20Pereira.doc. Acesso em: 15 jun. 2014.

PERROTTI, Edmir. “...mas as crianças gostam!”. In: KHÉDE, Sonia Salomão (Org.). *Literatura infantojuvenil: um gênero polêmico*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.

PETIT, Michèle. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Tradução de Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Editora 34, 2009.

PIAGET, Jean e INHELDER, Bärbel. *A psicologia da criança*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

PICARD, Michel. *La lecture comme jeu*. Paris: Les éditions de minuit, 1986.

PICARD, Hans Hudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Vol. IV, 1981. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=picard&x=55&y=22&f\[cg\]=1](http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=picard&x=55&y=22&f[cg]=1). Acesso em: 20 ago. 2011.

POSTMAN, Neil. *O desaparecimento da infância*. Tradução de Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia, 1999.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa*. História ilustrada da literatura infantil. Tradução de Octacílio Nunes. São Paulo: Cosac Naif, 2008.

PRADA, Cecília. Depois do boom, passos moderados. *Revista Problemas Brasileiros*, São Paulo, n. 420, nov. 2013. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/online/revistas/busca.action?magazineId=&q=depois+do+boom>. Acesso em: 03 mar. 2014.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. A literatura é feita de fantasia. Tudo o que penso posso escrever. *Revista Palavra*. São Paulo, ano 4, n. 3, 2012.

REIMÃO, Sandra. *Mercado editorial brasileiro, 1960-1990*. São Paulo: COM-ARTE FAPESP, 1996.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RETTENMAIER, Miguel. RÖSING, Tania M. K. (Org.). *Questões de literatura para jovens*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2005.

RICOEUR, Paul. La ideología y la utopía: dos expresiones de lo imaginario social. In: _____. *Educación y Política; de la Historia Personal a la Comunidad de Libertades*. Buenos Aires: Docencia, 1984.

ROUXEL, Annie. Autobiografia de leitor e identidade literária. Tradução de Neide Luzia de Rezende. In: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013a.

_____. Apropriação singular das obras e cultura literária. Tradução de Amaury C. Moraes. In: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013b.

_____. O advento dos leitores reais. Tradução de Rita Jover-Faleiros. In: ROUXEL, Annie; LANGLADE, Gérard; REZENDE, Neide Luzia de. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. São Paulo: Alameda, 2013c.

SÁ, Olga de. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes; Lorena: Faculdades Integradas Teresa D'Ávila, 1979.

SÁ, Sérgio de. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SACKS, Oliver. Speak, memory. *The New York Times Review of Books*, 21 fev., 2013. Disponível em: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/feb/21/speak-memory/>. Acesso: em 13 jun. 2015.

SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (60 anos de modernismo). In: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário. Ensaios*. (Bial Nestlé de Literatura Brasileira) São Paulo: LR, 1983.

SARGENT, Lyman Tower. Em Defesa da Utopia. *Via Panorâmica: Revista Electrónica de Estudos AngloAmericanos/An Anglo-American Studies Journal*, 2.ªsem, n. 1, 2008. Tradução de Irene Enes. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5168.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2015.

SARLO, Beatriz. Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de Crítica Cultural*, nº 15, 1997.

_____. *Tempo presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

SORIANO, Marc. *Guide de littérature pour la jeunesse*. Paris: Flammarion, 1975.

SHAVIT, Zohar. *Poetics of Children's Literature*. Athens and London: The University of Georgia Press, 1986.

SCHOLLAMMER, Karl Erik. _____. À procura de um novo realismo – Teses sobre a realidade em texto e imagem hoje. In: _____. OLINTO, Heidrun Krieger (Orgs.). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

_____. *Best-seller: a literatura de mercado*. São Paulo: Ática, 1985.

SOUZA, Cláudia. Ler e a crise do livro infantojuvenil. *Revista Emília*, dez. 2013. Disponível em: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=365>. Acesso em: 03 mar. 2014.

STANZEL, Franz. *A theory of narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. São Paulo: Difel, 2009.

TURCHI, Maria Zaira. Espaços da crítica da literatura infantil e juvenil. In: ____; SILVA, Vera Maria Tietzmann (Orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2006.

VENTURA, Antonio. Uma íntima confissão: relato sincero de um ingresso no território da literatura. *Revista Emília*, set. 2011. Disponível em: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=16>. Acesso em: 04 mar. 2014.

_____. Fronteiras da literatura juvenil atual: um panorama do mercado Espanhol. *Revista Emília*, jul. 2013. Disponível em: <http://www.revistaemilia.com.br/mostra.php?id=330>. Acesso em: 04 mar. 2014.

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

VIEIRA, Alice. *O prazer do texto: perspectivas para o ensino de literatura*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1989.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.

ZILBERMAN, Regina. Quem se importa com os gêneros da literatura de massa? (Apresentação) In: ____ (Org.). *Os preferidos do público: os gêneros da literatura de massa*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *A leitura e o ensino de literatura*. São Paulo: Contexto, 1991.

GLOSSÁRIO

Abreviações e expressões utilizadas pelos alunos nos grupos do *facebook*:

Amg – Amigo, amiga

Bj, bjs – Beijos

Boiar – Ficar sem entender

Demorou – Claro, com certeza

Dps – Depois

Emoticon smile – Ícone utilizado para indicar expressão facial (sorriso)

Emoticon wink – Ícone utilizado para indicar expressão facial (piscadela)

Hj – Hoje

Hrs – Horas

Kkkkkk – Risos

Mrk – Moleque, cara

Msm – Mesmo

Mt, mto – Muito

Ñ, N – Não

Ng, ngm – Ninguém

Pf – Por favor

Pq – Por que, porque

Q – Que

Rs – Risos

Spoiler – Revelações sobre o enredo de um filme ou livro

Talz – Tal, e assim por diante

Tb, tbm – Também

Vc – Você

Véi, veiii – “Velho”, cara, parceiro

+ – Mais, mas

APÊNDICE

Listas de obras citadas pelos alunos nos grupos de discussão do *facebook*

TABELA 1: DADOS DA TURMA 602

		(a) Leitoras	(o) Leitores		
LIVRO	AUTOR	CATEGORIA	COMENTÁRIOS SOBRE O LIVRO	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMO	
<i>Alice no país das maravilhas</i> (a)	Lewis Carroll adaptado	2	1 (a) 1 (o)	6 (a) 3 (o)	
<i>O mágico de Oz</i> (a)	L. F. Baum	2	1 (a)	3 (a)	
<i>O pequeno Príncipe</i> (a)	Saint-Exupéry	2	2 (a)	1 (a)	
<i>O escaravelho de ouro</i> (o)	Edgar Allan Poe	2	1 (a)	2 (a) 2 (o)	
<i>Tom Sawyer</i> (a)	Mark Twain adaptado	2	1 (o)	1 (o)	
<i>As crônicas de Nárnia</i> (3 exemplares) (a) (o)	C.S. Lewis	2	2 (a)	4 (a) 2 (o)	
<i>Peter Pan</i> (a)	J. M. Barrie - original	2	1 (a)	8 (a) 1 (o)	
<i>O mistério do caderninho preto</i> (a)	Ruth Rocha	3	1 (a)		
<i>Chapeuzinho amarelo</i> (a)	Chico Buarque/ Ziraldo	3	1(a) 1 (o)	1 (a)	
<i>Angélica</i> (a)	Lygia Bojunga	3			
<i>A bolsa amarela</i> (o)	L. Bojunga	3	3 (a)	3 (a)	
<i>A casa da madrinha</i> (o)	Lygia Bojunga	3			
<i>Coleção do Lobato</i> (a)	Lobato	3		1 (a)	
<i>Armazém do folclore</i> (a)	Ricardo Azevedo	3			
<i>Fugindo para viver</i> (o)	Adeilson Salles	4	1 (o)	2 (a) 2 (o)	
<i>Não era uma vez</i> (a)	Vários autores	4		1 (o)	
<i>Amanda vai amamentar</i> (a)	Miguel Sanches Neto	4		2 (a)	
<i>Mistério no museu imperial</i> (a)	Ana Cristina Massa	4	2 (o)	1 (o)	
<i>Como é duro ser diferente</i>	Giselda Laporta Nicolelis	4	1 (a)	2 (a)	

<i>Doze horas de terror (Vagalume)(a)</i>	Marcos Rey	4		3 (a)
<i>Quero ser belo (o)</i>	Tânia Alexandre Martinelli	4		
<i>Adolescente, mas de passagem (a)</i>	Paulo R. Santos	4		
<i>O vírus vermelho(a)</i>	Stella Carr	4	1 (o)	1 (o)
<i>Cidinha e a pulga da Cidinha (o)</i>	Pedro Bandeira	4		1 (a)
<i>Um gol de placa (o)</i>	Pedro Bandeira	4	1 (o)	1 (o)
<i>Garota perfeita (a)</i>	Mary Hogan	5	1 (a)	2 (a)
<i>A turma dos tigres Adeus, pneus (o)</i>	Thomas Brezina	5		
<i>Três céus (a)</i>	Enderson Rafael	5	1 (a)	2 (a)
<i>Colégio novo é fogo (o)</i>	Gabriela Bozano Hetzel	5		
<i>A invenção de Hugo Cabret (o)</i>	Brian Selznick	5	1 (a) 1 (o)	4 (a) 2 (o)
<i>Se até as árvores morrem (a)</i>	Jenne Benameur	5		1 (a)
<i>Minha vida fora de série (a)</i>	Paula Pimenta	5		4 (a)
<i>O ladrão de raios (o)</i>	Rick Riordan	5	1 (a) 2 (o)	8 (a) 5 (o)
<i>O segredo do castelo Cant (a)</i>	K. P. Bath	5	1 (a)	1 (a) 1 (o)
<i>A verdadeira história dos três porquinhos (o)</i>	Jon Scieszka	5	2 (a)	3 (a) 3 (o)
<i>Fazendo meu filme (a)</i>	Paula Pimenta	5	13 (a) 1 (o)	13 (a) 1 (o)
<i>Apaixonada por palavras (a)</i>	Paula Pimenta	5	1 (a)	9 (a)
<i>A garota do outro lado da rua(a)</i>	Lycia Barros	5	3 (a)	11 (a)
<i>Tortura cor de rosa (a)</i>	Lycia Barros	5	2 (a)	10 (a)

<i>O mar de monstros</i> (o)	Rick Riordan	5	1 (o)	2 (o)
<i>Diário de uma garota nada popular</i> (a)	Rachel Renée Russell	5	12 (a)	12 (a)
<i>A rainha da fofoca em Nova York</i> (a)	Meg Cabot	5	1 (a)	6 (a)
<i>A garota americana</i> (a)	Meg Cabot	5	5 (a)	10 (a)
<i>Diário de um banana</i> (o)	Jeff Kinney	5	1 (a)	8 (a) 5 (o)
<i>Mudando tudo</i> (a)	Camila Justino	5	3 (a)	4 (a)
<i>Capitão cueca</i> (o)	Dav Pilkey	5	1 (a) 1 (o)	
<i>Vampiratas</i> (a)	Justin Somper	5		2 (a) 3 (o)
<i>Escola da fama</i> (a)	Cindy Jefferies	5		3 (a)
<i>Harry Potter 1 e 2</i> (o)	J. K. Rowling	5		1 (o)
<i>Tipo assim, Clarice Bean</i> (a)	Lauren Child	5	1 (o)	2 (a) 1 (o)
<i>Diário da Cida empregue-te</i> (a)	Leusa Araújo	5	2 (a)	7 (a)
<i>A verdadeira história do lobo mau</i> (o)	Jon Scieszka	5	1 (o)	
<i>Como treinar seu dragão</i> (o)	Cressida Cowell	5	1 (a) 1 (o)	1 (o)
<i>Goosebumps</i> (o)	R.L. Stine	5		
<i>Verão diabólico</i> (a)	R. L. Stine	5	7 (a)	8 (a)
<i>A maldição do titã</i> (a)	Rick Riordan	5	1 (o)	2 (o)
<i>Fala sério</i> (a)	Talita Rebouças	5	12 (a)	11 (a) 1 (o)
<i>Ela disse, ele disse</i> (a)	Talita Rebouças	5	4 (a)	11 (a) 2 (o)
<i>Londres (Despertar dos vampiros)</i> (o)	Sebastian Rook	6	1 (a)	2 (a)
<i>Em chamas</i> (o)	Suzanne Collins	6	3 (a)	5 (a)
<i>Jogos Vorazes</i> (o)	Suzanne Collins	6		7 (a)
<i>Ella enfeitizada</i> (a)	Gail Levine	6	2 (a)	9 (a)

<i>A culpa é das estrelas</i> (a)	John Green	6	3 (a) 1 (o)	6 (a) 1 (o)
<i>A faca sutil</i> (a)	Philip Pullman	6	1 (a) 1 (o)	4 (a) 2 (o)
<i>As vantagens de ser invisível</i> (a)	Stephen Chbosky	6		5 (a) 1 (o)
<i>Albert Eistein e seu universo inflável</i> (o)		Informativo	1 (o)	2 (a)
<i>Contos de fadas</i> (a)	Ana Maria Machado	Reconto	2 (a)	10 (a) 2 (o)

TABELA 2: DADOS DA TURMA 603

(a) Leitoras (o) Leitores

LIVRO	AUTOR	CATEGORIA	COMENTÁRIOS SOBRE O LIVRO	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMO
<i>Romeu e Julieta</i> (a)	Shakespeare TRADUZIDO por F. Carlos de Almeida e Oscar Mendes	1	3 (a)	3 (a)
<i>O menino narigudo</i> (o)	Walcyr Carrasco	1	2 (a)	2 (a)
<i>A princesinha</i> (a)	Frances H. Burnett	2	2 (a)	2 (a)
<i>O guia dos mochileiros das galáxias</i> (o)	Douglas Adams	2	1 (o)	2 (o)
<i>Os criminosos vieram para o chá</i> (a)	Stella Carr	4	1 (a)	1 (a)
<i>Na selva do asfalto</i> (a)	Julio Emílio Braz	4	1 (a)	1 (a)
<i>De sonhar também se vive</i> (a)	Giselda Laporta Nicoletis	4	1 (a)	1 (a)
<i>Caçadores de aventuras</i> (a)	Daniel Mundukuru	4		
<i>Um preço pela vida: aventura Amazônica</i> (o)	Assis Brasil	4		
<i>O rapto do garoto de ouro</i> (Vaga-lume) (o)	Marcos Rey	4		
<i>A droga da obediência</i> (o)	Pedro Bandeira	4		1 (o)
<i>A casa de Hades</i> (o)	Rick Riordan	5	1 (a)	2 (a)
<i>O herói perdido</i> (a)	Rick Riordan	5	3 (a)	4 (a) 1 (o)
<i>O mar de monstros</i> (o)	Rick Riordan	5	2 (a)	0
<i>O ladrão de raios</i> (o)	Rick Riordan	5	4 (a) 1 (o)	4 (a) 3 (o)
<i>Percy Jackson e os olimpianos</i> (o)	Rick Riordan	5	2 (a)	2 (a)
<i>Os arquivos do</i>	Rick Riordan	5		

<i>semideus</i> (o)				
<i>God of war (deu origem ao jogo)</i> (o)	Matthew Stover Robert E. Valdeman	5		4 (o)
<i>A garota do outro lado da rua</i> (a)	Lycia Barros	5	5 (a)	8 (a)
<i>Tortura cor de rosa</i> (a)	Lycia Barros	5	3 (a)	3 (a)
<i>Malu e a incrível cadelinha artista</i> (a)	Ros Asquith	5		
<i>O catador de pensamento</i> (a)	Monica Feth e Antonio Boratinski	5	1 (a)	
<i>O quarto labirinto</i> (o)	Christopher Golden	5		2 (o)
<i>Diário de um banana</i> (a) (o)	Jeff Kinney	5	3 (a) 8 (o)	3 (a) 9 (o)
<i>Fazendo meu filme</i> (a)	Paula Pimenta	5	6 (a)	15 (a)
<i>Fala sério</i> (a)	Talita Rebouças	5	13 (a)	9 (a)
<i>Ela disse, ele disse</i> (a)	Talita Rebouças	5	2 (a)	3 (a)
<i>Ai, amigas, ninguém merece</i> (a)	Chantal Herscovic	5	2 (a)	2 (a)
<i>O mundo mágico de Harry Potter</i> (a)	David Colbert	5	1 (a)	2 (a)
<i>Querido diário otário</i> (a)	Jim Benton	5	5 (a)	5 (a)
<i>It's happy bunny – Qual é o seu signo?</i> (a)	Jim Bentom	5		2 (a)
<i>Diário de uma garota nada popular</i> (a)	Rachel Rennée Russell	5	2 (a)	3 (a)
<i>Hora do espanto: Feliz dia das bruxas</i> (o)	Edgar J. Hyde	5	1 (a) 1 (o)	1 (a)
<i>Manual de desculpas esfarrapadas</i> (o)	Leo Cunha	5		1 (a) 1 (0)

<i>Harry Potter e a pedra filosofal</i> (a)	J.K. Rowling	5		1 (a)
<i>De onde tudo surgiu e como tudo começou</i> (a)	Lia Zatz e Graça Abreu	5	2 (a)	2 (a)
<i>Escola da fama</i> (a)	Cindy Jefferies	5		
<i>Poderosa</i> (a)	Sérgio Klein	5		1 (a)
<i>Aventuras do lobisomem banana</i> (o)	Tim Collins	5		1 (o)
<i>A invenção de Hugo Cabret</i> *a)	Brian Selznick	5	1 (o)	3 (a) 1 (o)
<i>O retorno do jovem príncipe</i>	A.G. Roemmers	6	1 (a) 1 (o)	0
<i>As vantagens de ser invisível</i> (a)	Stephen Chbosky	6	4 (a)	7 (a) 1 (o)
<i>Para sempre</i> (a)	Alyson Noël	6	1 (a)	2 (a)
<i>Querido John</i> (a)	Nicholas Sparks	6	2 (a) 1 (o)	4 (a) 1 (o)
<i>Angel: segredos, suspeitas e praias ensolaradas</i> (a)	Cherry Whytock	6		
<i>Jogos vorazes</i> (a)	Suzanne Collins	6	2 (a)	1 (a)
<i>Renato Russo, o filho da revolução</i> (o)	Carlos Marcelo	Biografia		
<i>Biografia do Steve Jobs</i> (o)	Walter Isaacson	Biografia		
<i>Contos dos irmãos Grimm</i> (a)	Dra. Clarissa Pinkola Estés (pdf)	Reconto		
<i>Ditados populares (cordel)</i> (o)	Abdias Campos (folheto)	Cordel		

TABELA 3: DADOS DA TURMA 603 – PRIMEIRO SEMESTRE DE 2014

(a) Leitoras (o) Leitores

LIVRO	AUTOR	CATEGORIA	COMENTÁRIOS SOBRE O LIVRO	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMO
<i>Histórias para não dormir</i> (a)	Vários autores	1		3 (a)
<i>A hora da estrela</i> (a)	Clarice Lispector	1		1 (a)
<i>Pollyana</i> (a)	Eleonor H. Potter	2		1 9ª)
<i>O pistoleiro</i> (o)	Stephen King	2		
<i>A volta ao mundo em 80 dias</i> (a)	Julio Verne (adaptado-Walcyr Carrasco)	2	1 (a)	1 (a)
<i>O diário de Anne Frank</i> (o)	Otto H. Frank e Mirjam Pressler	2		5 (a) 1 (o)
<i>O mistério dos cinco estrelas (Vaga-lume)</i> (o)	Marcos Rey	4		3 (a) 3 (o)
<i>A maldição do coronel Mazico</i> (o)	Ana Paula Corradini	4		
<i>A ilha perdida (Vaga-lume)</i> (a)	Maria José Dupré	4	1 (a) 1 (o)	
<i>Um inimigo em cada esquina (Vaga-lume)</i> (o)	Raul Drewnick	4		
<i>Fazendo meu filme</i> (a)	Paula Pimenta	5		3 (a)
<i>Hora do espanto – Espelho meu</i> (o)	Edgar J. Hyde	5	2 (o)	1 (o)
<i>Maldosas</i> (a)	Sara Sheperd	5		1 (o)
<i>Diário de um banana</i> (o)	Jeff Kinney	5		
<i>O último Olimpiano</i>	Rick Riordan	5	2 (a)	1 (o)
<i>Labirinto de ossos</i>	Rick Riordan	5		
<i>Quem é você, Alasca</i> (a)	John Green	5		3 (a) 1 (o)

<i>Bling ring a gangue de Hollywood</i> (a)	Nancy Jo Sales	5		2 (a)
<i>Diário de um vampiro banana</i> (a)	Tim Collins	5	1 (a)	1 (a)
<i>Harry Potter</i> (o)	J.K. Rowling	5	1 (a)	
<i>Uma janela no espelho</i> (o)	Sérgio Klein	5		1 (o)
<i>Diário de um mago</i> (a)	Paulo Coelho	5	1 (a)	1 (a)
<i>O lado bom da vida</i> (a)	Matthew Quick	6	1 (o)	1 (a)
<i>Perdão, Leonard Peacock</i>	Mathew Quick	6	2 (a)	4 (a)
<i>Convergente</i> (a)	Veronica Roth	6	1 (a)	1 (a)
<i>Divergente</i> (a)	Veronica Roth	6	2 (a)	5 (a)
<i>Se eu ficar</i>	Gayle Forman	6	3 (a)	5 (a)
<i>A seleção</i> (a)	Kiera Cass	6	3 (a)	6 (a)
<i>Os contos da Seleção</i> (a)	Kiera Cass	6	4 (a)	2 (a)
<i>A culpa é das estrelas, Teorema Katherine, Cidades de papel</i> (a)	John Green	6		8 (a) 1 (o)
<i>A culpa é das estrelas</i> (a)	John Green	6	5 (a)	1 (o)
<i>Perdida</i> (a)	Carine Rissi	6	2 (a)	1 (a)
<i>Em chamas</i> (a)	Suzanne Collins	6		1 (o)
<i>A cabana</i> (o)	William P. Young	6	3 (a)	3 (a) 1 (o)
<i>Julieta Imortal</i> (a)	Stacey Jay	6	1 (a)	1 (a)
<i>O teorema Katherine</i> (a)	John Green	6	2 (a)	
<i>A menina que roubava livros</i> (a)	Markus Zusak	6	3 (a)	
<i>O menino do pijama listrado</i> (a)	John Boyne	6	2 (a)	3 (a)
<i>Cidades de papel</i> (a)	John Green	6	3 (a)	
<i>Um dia</i> (a)	David Nicholls	6	2 (a)	3 (a)

<i>Nunca desista de seus sonhos (a)</i>	Augusto Cury	Autoajuda		
<i>O vendedor de sonhos (a)</i>	Augusto Cury	Autoajuda	1 (a)	

TABELA 4: DADOS DA TURMA 604

(a) Leitoras (o) Leitores

LIVRO	AUTOR	CATEGORIA	COMENTÁRIOS SOBRE O LIVRO	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMO
<i>Dom Quixote</i> (retextualização) (o)	Cervantes	1		1 (a)
<i>Dom Quixote</i> (adaptação) (o)	Cervantes	1	1 (o)	2 (a) 1 (o)
<i>Romeu e Julieta</i> (a)	Shakespeare/ Alexei Bueno	1	1 (a)	7 (a) 6 (o)
<i>O natal do avarento</i> (adaptação) (o)	Charles Dickens	1		1 (o)
<i>A aurora da minha vida</i> (a)	Naum Alves de Souza	1		2 (a)
<i>O velho e o mar</i> (o)	Hemingway	1		
<i>O mistério da casa verde</i> (o)	Moacyr Scliar	1		1 (a) 1 (o)
<i>O mágico de Oz</i> (a)	L. Frank Braun	2	1 (a)	1 (a) 1 (o)
<i>Alice no país das maravilhas</i> (retextualização) (o)	Lewis Carroll/ Maurício de Sousa	2		2 (a) 1 (o)
<i>A princesinha</i> (a)	Frances Hodgson Burnett	2		
<i>Os três mosqueteiros</i> (a)	Dumas (original)	2		1 (a) 3 (o)
<i>O cão dos Baskerville</i> (retextualização) (o)	Conan Doyle	2	1 (o)	1 (a) 1 (o)
<i>O jogador desaparecido</i> (a)	Conan Doyle	2	1 (o)	1 (a) 2 (o)
<i>Frankenstein</i> (retextualização) (o)	Mary Shelley	2	1 (o)	1 (o)
<i>A ilha do tesouro</i> (adaptação) (a)	Robert Louis Stevenson	2		2 (a) 2 (o)
<i>O menino do dedo verde</i> (a)	Maurice Druon	2		
<i>A odisseia de Ulisses</i> (o)	José Antonio Ramalho	2		1 (a) 2 (o)

<i>A odisseia/ O viajante do espaço (a)</i>	Sonia Rodrigues	2	2 (o)	
<i>Cavaleiros da tábua redonda (a)</i>	Reconto	2		1 (o)
<i>O último dos Moicanos (a)</i>	James Fenimore Cooper	2		1 (o)
<i>A hora do terror: Drácula (a)</i>	Eugênio Colonnese	2		1 (o)
<i>O pequeno príncipe (o)</i>	Saint-Exupéry	2		2 (a) 1 (o)
<i>Robinson Crusoe (adaptação) (o)</i>	Daniel Defoe	2		
<i>Bisa Bia, Bisa Bel (o)</i>	Ana Maria Machado	3		5 (a)
<i>Isso ninguém me tira (a)</i>	Ana Maria Machado	3		1 (a)
<i>Dezenove poemas desengonçados (o)</i>	Ricardo Azevedo	3	1 (a)	2 (a)
<i>Perto dos olhos, perto do coração (a)</i>	Fátima Miguez	3		2 (a)
<i>Contos da selva (o)</i>	Quiroga	3		1 (o)
<i>Um cantinho só pra mim (a)</i>	Ruth Rocha	3	1 (o)	1 (o)
<i>A história avacalhada (o)</i>	Sylvia Othof	3		
<i>Geografia da Dona Benta (o)</i>	Lobato	3		
<i>Histórias de Tia Nastácia (a)</i>	Lobato	3	1 (o)	1 (o)
<i>O poço do Visconde (o)</i>	Lobato	3		1 (a)
<i>Uma professora muito maluquinha (o)</i>	Ziraldo	3	1 (o)	
<i>Aos poucos fico louco (o)</i>	Ulisses Tavares	4		1 (a)
<i>Veneno digital (a)</i>	Walcyrr Carrasco	4	1 (a) 1 (o)	3 (a) 1 (o)
<i>O primeiro beijo (a)</i>	Márcia Kupstas	4		7 (a) 2 (o)
<i>Crescer é perigoso (a)</i>	Márcia Kupstas	4		1(a)

<i>O imperador da Ursa maior</i> (o)	Carlos Eduardo Novaes	4		
<i>O ano em que fizemos greve de amor</i> (a)	Isabel Vieira	4		2 (a) 1 (o)
<i>A árvore que dava dinheiro</i> (Vaga-lume)(a)	Domingos Pellegrini	4	1 (o)	1 (a) 3 (o)
<i>Açúcar amargo</i> (Vaga-lume) (o)	Luiz Puntel	4		1 (o)
<i>Os patrulheiros cibernéticos</i> (o)	Edith Modesto	4		1 (o)
<i>Éramos seis</i> (Vaga-lume) (o)	Maria José Dupré	4		
<i>A ilha perdida</i> (Vaga-lume)(o)	Maria José Dupré	4	1 (a)	1 (a)
<i>O enigma do autódromo de interlagos</i> (o)	Stella Carr	4		1 (o)
<i>Vencer ou vencer</i> (Vaga-lume) (o)	Raul Drewnick	4		
<i>A hora da decisão</i> (Vaga lume Jr.)(o)	Raul Drewnick	4	1 (o)	2 (a)
<i>Pacto de saque</i> (Vaga-lume) (o)	Fanny Abramovich	4		
<i>Os pequenos jangadeiros</i> (Vaga-lume) (o)	Aristides Fraga Lima	4		
<i>Confissões de um vira-lata</i> (o)	Orígenes Lessa	4		
<i>Ciclo da soja</i> (o)	Fernando Vaz	4		1 (o)
<i>Uma Aventura ecológica</i> (a)	Marcia Peltier	4		2 (o)
<i>Coração de boneca</i> (o)	Ilka Brunhilde Laurito	4		
<i>A droga da obediência</i> (o)	Pedro Bandeira	4		2 (a)
<i>O solar assombrado</i> (o)	Ganymedes José	4		1 (a)
<i>O livro de Lola</i> (a)	Lino de Albergaria	4		1 (a)
<i>O mais legal do folclore</i> (o)	Luciana Garcia	4	1 (o)	1 (a) 1 (o)
<i>No reino perdido do Beleléu</i> (o)	Maria Heloísa Penteado	4		
<i>Se... Será, Serafina?</i> (a)	Cristina Porto	4		

<i>Diário de um banana</i> (o) (a)	Jeff Kinney	5	9	14 (a) 5 (o)
<i>Carnaval</i> (a)	Luiza Trigo	5		1 (a)
<i>Manual de sobrevivência da garota descolada</i> (a)	Nancy Rue	5	4	9 (a) 1 (o)
<i>No universo das garotas</i> (a)	Meredith Costain	5		11 (a) 2 (o)
<i>Harry Potter e o cálice de fogo</i> (o)	J.K. Rowling	5		1 (o)
<i>Pânico na estrada</i> (o)	Eoin Colfer	5		2 (a)
<i>Ela disse, ele disse</i> (a)	Talita Rebouças	5	4 (a) 1 (o)	8 (a) 2 (o)
<i>Tudo por um feriado</i> (a)	Talita Rebouças	5	3 (a)	7 (a) 1 (o)
<i>Traição entre amigas</i> (a)	Talita Rebouças	5		3 (a)
<i>Fala sério</i> (a)	Talita Rebouças	5	3 (a)	8 (a)
<i>Querido diário otário</i> (a)	Jim Benton	5		3 (a) 1 (o)
<i>Diário de uma garota nada popular</i> (a)	Rachel Rennée Russell	5	1 (a)	8 (a)
<i>Um detetive muito louco</i> (a)	Nilton Tornero	5		1 (o)
<i>Hera</i> (a)	Sabina Collaredo	5		
<i>O mistério do Além (A turma 5)</i> (a)	Thiago Fernandes	5		1 (a)
<i>Goosebumps sorria e morra</i> (o)	R. L. Stine	5	1 (o)	1 (a) 1 (o)
<i>Fantasmas da rua do medo (Pique susto)</i> (a)	R. L. Stine	5	1 (o)	3 (o)
<i>Palladium Pesadelo perpétuo</i> (a)	Marcelo Amaral	5		2 (o)
<i>Os detetives do farol</i> (a)	Klaus Bliesener	5	1 (o)	1 (o)
<i>O incêndio fatal</i> (o)	Terry Deary	5	1 (a)	1 (a) 1 (o)

<i>Crônicas de Imundo</i> (o)	David Lee Stone			1 (o)
<i>Bat Pat – Ofantasma do doutor Bolor</i> (a)	Roberto Pavanello	5	1 (o)	1 (a) 4 (o)
<i>ZAC Power</i> (o)	H.I. Larry	5		1 (a) 1 (o)
<i>O incrível flecha</i> (o)	Dennis Rocket Shealyy	5	1 (o)	1 (o)
<i>Perigo na caverna do pirata</i> (o)	Karen Dolby	5	1 (a) 1 (o)	1 (a) 1 (o)
<i>O vírus desinformático</i> (o)	Clive Gifford	5		1(a) 1 (o)
<i>Mamãe namora um E.T</i> (o)	Thomas Brezina	5	1 (o)	1 (a) 2 (o)
<i>Começar de novo</i> (a)	Cathy Hopkins			7 (a)
<i>A grande caça ao tesouro pelo globo</i> (o)	Não identificado	5	2 (o)	1 (a) 3 (o)
<i>A hospedeira</i> (a)	S. Meyer	6		1 (a)
<i>Crepúsculo</i> (a)	Stephanie Meyer	6		4 (a) 1 (o)
<i>Ella enfeitiçada</i> (a)	Gail Garson Levine	6		
<i>Inocência marcada</i> (a)	Roxanne Countryman	6		2 (a) 1 (o)
<i>TMJ</i> (a)	Maurício de Sousa	Quadrinhos	2 (o)	1 (a) 5 (o)
<i>TMJ</i> (o)	Maurício de Sousa	Quadrinhos	3 (a) 1 (0)	4 (a) 5 (a)
<i>Luluzinha teen</i> (o)		Quadrinhos	1 (o)	2 (o)
<i>Tina (quarto exemplares)</i>	Mauricio de Sousa	Quadrinhos		2 (a) 4 (o)
<i>Luluzinha teen</i> (o)		Quadrinhos		2 (a) 3 (o)
<i>Luluzinha teen</i> (a)		Quadrinhos		4 (o)
<i>Batman</i> (o)		Quadrinhos		2 (o)
<i>Aventuras de menino</i> (o)	Mitsuri Adachi	Mangá		
<i>Naruto</i> (o)	Masashi Kishimoto	Mangá		1 (a) 3 (o)
<i>Oceanos e mares</i> (o)		Informativo	1 (o)	1 (o)

TABELA 5: DADOS DA TURMA 606

(a) Leitoras (o) Leitores

LIVRO	AUTOR	CATEGORIA	COMENTÁRIOS SOBRE O LIVRO	PEDIDOS DE EMPRÉSTIMO
<i>Fausto</i> (o)	Goethe (adaptado)	1		2 (a) 1 (o)
<i>Romeu e Julieta: um romance na terceira idade</i> (a)	Júlio Emílio Braz	1	1 (a)	4 (a) 1 (o)
<i>O pequeno Príncipe</i> (o) (a) (o)	Saint-Exupéry	2	4 (a)	1 (a) 2 (o)
<i>Vinte mil léguas submarinas</i> (o)	Julio Verne (adaptado)	2	1 (a)	1 (o)
<i>Alice no país das maravilhas e através do espelho</i> (a)	Lewis Carroll	2	1 (a)	1 (a) 1 (o)
<i>A cidade das feras</i> (a)	Isabel Allende	3		
<i>A bolsa amarela</i> (a)	Lygia Bojunga	3		1 (o) 1 (a)
<i>Seis tombos e um pulinho</i> (a)	Cláudio Fragata	4	2 (o)	4 (o)
<i>O diário nem sempre secreto de Pedro</i> (a)	Telma Guimarães	4		3 (o)
<i>A palavra não dita</i> (o)	Walcyrr Carrasco	4		2 (a)
<i>Asas brancas</i> (a)	Carlos Queirós Telles	4		
<i>Não era uma vez</i> (o)	Vários autores	4	2 (o)	2 (a) 2 (o)
<i>Azul e lindo planeta Terra, nossa casa</i> (o)	Ruth Rocha	4		1 (o)
<i>Respeito e convivência</i> (o)	Gabriel Chalita	4		1 (o)
<i>A droga da obediência</i> (a)	Pedro Bandeira	4		1 (a)

<i>Mistério no museu imperial</i> (o)	Ana Cristina Massa	4	Duda O (resenha)	2 Duda O, Gabriela
<i>Diário de um banana</i> (a) (o)	Jeff Kinney	5	5 (a) 2 (o)	7 (a) 4 (o)
<i>Como sobreviver sendo um menino</i> (o)	Jacques Arènes, Bernadette Costa Prades	5		2 (o) 1 (a)
<i>O livro das garotas audaciosas</i> (a)	Andrea J. Buchana e Miriam Pescowitz	5	3 (a)	9 (a)
<i>Minha irmã é uma vampira</i> (a)	Sienna Mercer	5	2 (a)	6 (a)
<i>Fazendo meu filme</i> (a)	Paula Pimenta	5	4 (a)	(8)
<i>O labirinto de ossos</i> (o)	Rick Riordan	5	1 (o)	2 (a) 3 (o)
<i>Heróis do Olimpo</i> (o)	Rick Riordan	5	1 (o)	
<i>O filho de Netuno</i> (a)	Rick Riordan	5	2 (o)	2 (a) 3 (o)
<i>O mundo mágico de Harry Potter</i> (a)	David Colbert	5	1 (a) 1 (o)	5 (a) 1 (o)
<i>Clara Rosa vê vermelho</i> (a)	Paula Dazinger	5		1 (o)
<i>Ela disse, ele disse</i> (a)	Talita Rebouças	5	2 (a)	5 (a) 1 (o)
<i>Fala Sério</i> (a)	Talita Rebouças	5	5 (a) 1 (o)	9 (a) 1 (o)
<i>Ninguém nasce genial</i> (a)	Sérgio Vieira	5		
<i>O diário da princesa</i> (a)	Meg Cabott	5	1 (a)	5 (a)
<i>Garota replay</i> (a)	Tammy Luciano	5	1 (a)	4 (a)
<i>Passaporte para pesadelos</i> (a)	Richard Petit	5	1 (a) 2 (o)	5 (a) 2 (o)
<i>Abafa</i> (a)	Rose Cooper	5	2 (a)	3 (a)
<i>As mais</i> (a)	Patrícia Barboza	5	3 (a)	5 (a)
<i>Diário de uma garota nada popular</i> (a)	Rachel Renée Russell	5		4 (a)

<i>Zoo (a)</i>	Netablo Ramos	5		1 (a) 1 (o)
<i>Oksa Pollock e o mundo invisível (a)</i>	Anne Plichota	5	1 (a)	1 (a)
<i>Não é fácil ser jovem (a)</i>	Rando Kim	5	1 (a)	4 (a)
<i>Deu tilt no progresso científico (a)</i>	Bill Waltterson	5	1 (a)	2 (a)
<i>Como falar dragonês (a)</i>	Cressida Cowell	5	1 (o)	
<i>Querido diário otário (a)</i>	Jim Benton	5	1 (a)	
<i>Harry Potter e a pedra filosofal (a)</i>	J. K. Rowling	5		2 (a) 1 (o)
<i>Harry Potter e a câmara secreta (a)</i>	J.K. Rowling	5		2 (a) 1 (o)
<i>Diário de um vampiro banana (a)</i>	Tim Collins	5		2 (a) 1 (o)
<i>Minha irmã vampira surpreendentes (a)</i>	Sienna Mercer	5	2 (a)	4 (a)
<i>Fadinha Aninha Travessura mágica (a)</i>	Margaret Ryan	5	1 (a)	
<i>Mundos perdidos (o)</i>	John Howe	5		3 (a) 2 (o)
<i>Bando de dois (a)</i>	Danilo Beyruth	5		1 (a) 3 (o)
<i>Terrível encanto(a)</i>	Melissa Marr	6	1 (a)	3 (a) 1 (o)
<i>O teorema Katherine (a)</i>	John Green	6	6 (a) 2 (o)	3 (a) 1 (o)
<i>A culpa é das estrelas (a)</i>	John Green	6	5 (a) 1 (o)	5 (a)
<i>Cidades de papel (a)</i>	John Green	6	3 (a)	
<i>A elite (a)</i>	Kiera Cass	6		1 (a)
<i>A hospedeira (a)</i>	Stephanie Meyer	6	2 (a)	4 (a)
<i>Caçadores de sombras (a)</i>	Daniel Blythe	6		2 (a)
<i>Mitos gregos: o voo de Ícaro e outras lendas</i>	Marcia Williams	Reconto	1 (o)	

<i>Heróis, deuses e monstros da mitologia grega</i>	Bernard Eveslin	Reconto	1 (o)	
<i>Histórias greco-romanas</i>	Ana Maria Machado	Reconto		
<i>Fábulas de Esopo</i> (a)	Não identificado	Reconto	1 (a)	
<i>Contos de fadas originais</i> (a)	Ana Maria Machado	Reconto	1 (a)	6 (a) 2 (o)
<i>A Amazônia – mitos e lendas</i> (o)	Jean Torton e Danielle Küss	Reconto		2 (o)
<i>O livro de ouro da mitologia</i> (o)	Thomas Bullfinch	Reconto	1 (o)	3 (o)
<i>George e o segredo do universo</i> (o)	Lucy e Stephen Hawking	Informativo		
<i>George e caça ao tesouro cósmico</i> (o)	Lucy e Stephen Hawking	Informativo		
<i>One direction – biografia</i>	Não identificado	Biografia	3 (a)	4 (a)
<i>Cordel – mitos e lendas do Brasil</i> (a)	Nereuda Longobardi	Cordel/ reconto		1 (a) 1 (o)
<i>Luluzinha Teen</i> (a)	Não identificado	Quadrinhos	1 (a)	
<i>O pequeno filósofo</i> (a)	Gabriel Chalita	Autoajuda		

ANEXOS

Textos originais dos leitores mencionados no capítulo 6

Leitor 1

Resenha: Na teia do morcego

Na teia do morcego é um livro escrito por Jorge Miguel Marinho. Nesta narrativa, Jorge conta sobre um herói que vaga espalhando a justiça pelas ruas de São Paulo, apelidado de cidadão tristeza ou até de Batman. Não se sabe se o herói do livro é realmente o Batman das histórias em quadrinhos, porém é bem possível. O novo herói é uma pessoa sem identidade e que faz a justiça com as próprias mãos, chamado de psicopata por algumas pessoas e tratado como um criminoso pela polícia.

A trama do livro gira em torno da morte de Abigail Aparecida Chaud e as diversas investigações sobre sua morte e um possível assassinato. Em alguns momentos, você viverá até momentos íntimos do herói, estes momentos são muito legais e empolgantes.

O livro escrito quase todo com reportagens, e-mails, telefonemas e etc. e muitos diálogos. Um fato interessante é o uso de onomatopéias, fazendo referencia aos quadrinhos do homem-morcego. O livro tem páginas muito coloridas, isso se deve ao fato do autor realmente querer retratar reportagens, e-mails e afins como se eles estivessem "colados" no papel.

A história realmente vai te prendendo do início ao fim, você sente vontade de saber o que vai acontecer ao herói ou aos outros personagens, isto aliado aos diálogos e as "colagens" de reportagens e etc. torna o livro nada enjoativo. O livro apresenta arte ASCII em sua capa e nos intervalos entre os capítulos, muito bem feitas e bonitas.

O livro também possui alguns problemas, alguns trechos são bem confusos, com furos em certas partes onde o herói se comunica com outras pessoas sem explicação de como ele conseguiu estabelecer esse contato, e certas partes nos momentos que você vive acontecimentos íntimos do herói, porém não é nada que afete a trama do livro. O livro também tem um final não muito bom, devido a eu ter achado o desfecho do caso de Abigail um pouco clichê, mas creio que isso varie de pessoa para pessoa. Apesar disto, é uma leitura muito boa, mais ainda para quem é fã do Cavaleiro das Trevas e gosta de histórias alternativas.

Leitora 2

14/08/2015

Estante

Atualmente suas atividades não estão sendo enviadas para a sua timeline do Facebook.

skoob Explorar   

[Estante \(/estante/livros/todos/536810/page:1\)](#)
[Resenhas \(/estante/resenhas/536810\)](#)
[Recados \(/recados/mensagens\)](#)

[Amigos \(/amigos/listar/536810/\)](#)
[Grupos \(/grupo/usuario/536810/\)](#)
[Seguidores \(/seguidores/listar/536810/\)](#)
[Seguidos \(/seguidos/listar/536810/\)](#)

[Plus / Trocas \(/troca/\)](#)

7 encontrados | exibindo 1 a 5

1 | 2 (/estante/resenhas/536810/page:1/mpage:2) Próxima



O Cavaleiro Da Tristíssima Figura (/livro/26404)

minha estante (/estante/livros/todos/536810)

09/02/2014

Resenha do livro "O Cavaleiro da Tristíssima Figura"

O livro narra a vida dos moradores do Edifício Luz Del Fuego, onde muitas coisas acontecem. Um misterioso assassinato acontece e agita a vida de todos. A vítima? Abigail Bauer, conhecida por ter um grande interesse em bisbilhotar a vida alheia. Como a maioria dos casos, há alguns suspeitos. Um deles é Batman, o herói dos quadrinhos que vem atormentando a vida dos moradores, com suas aparições repentinas e todos os segredos que o cerca. Será ele o assassino de Abigail? Se sim, quais foram seus motivos? Nesse livro, as possibilidades são muitas.

A minha opinião sobre o livro é que a história tem um conteúdo interessante, mas que o autor não soube explorá-lo da melhor maneira. O método usado por ele, foi "narrar" a história por meio das conversas de telefone, cartas, documentos e artigos de jornais. Com isso, não existia exatamente um narrador e, por isso, muitas vezes não ficou claro quem estava falando/pensando aquilo no momento. Por isso, eu acho que se o autor tivesse optado por narrar essa história através de um narrador observador ou personagem, a leitura seria menos confusa e cansativa.

gostei (0) (/resenha/opiniao/34734926/1) comentários(0) comente

Resenha: Livro Na Teia do Morcego

Quem matou Abigail Chaud?

Será que é o mesmo Batman, aquele dos filmes e quadrinhos?

Essas são algumas das perguntas que questionam a mente de quem lê Na Teia do Morcego, de Jorge Miguel Marinho, um livro repleto de suspense e uma pitada de humor.

O Batman que a maioria de nós já ouviu falar, é o protagonista do trama mas, o foco da narrativa é voltado para resolver um crime.

Abigail Chaud aparentemente se suicidou, se jogando da sacada de seu apartamento no 12º andar.

Mas teria usado mesmo suicídio?

Quando gestores indicam um possível homicídio, a investigação começa e ao decorrer das páginas, descobrimos que quase todos os moradores do prédio, onde Abigail mora, teriam motivo para matá-la.

Como descobrir o verdadeiro culpado?

Com uma diagramação impercível, mergulhamos na mente, nas verdades e nas mentiras de cada um dos envolvidos.

Você se surpreenderá com cada
página desse livro

Nome: _____
Turma: 702

Leitor 4

Crítica de "A maldição do Obar"

Nunca li um livro sobre vampiros antes pois hoje em dia a imagem dos seres que já inspiraram filmes de terror, hoje, inspiram livros e filmes ^{e livros} ~~em~~ ^{contra} o romance, que se vem manipulado ~~inspira~~ pode inspirar a mais bela poesia.

"A maldição do Obar" é um livro em que o autor soube manipular o romance, junto à um curioso toque de terror, atraindo qualquer adolescente apaixonado pela leitura, fazendo-o querer mais páginas.

Gostaria de elogiar também a série de livros de vários autores "leituras descoladas" onde li o também o livro "meu pai não mora mais aqui" de Caio Riter.

O autor Jorge Miguel Marino criou um personagem que tem muito em comum com o leitor adolescente, ali que mesmo vampiro, também entra em puberdade, criando um vínculo com o público-alvo.

Os vampiros ~~se~~ mostram frágeis e muito parecidos com os ~~seres~~ "aparentemente" nada perigosos seres humanos, para mim esse foi um dos pontos altos.

~~O~~ suspense ao estilo ~~O~~ Alfred Hitchcock, me deixou nervoso, muitas vezes, o uso da personagem Alice na história concedendo ~~um~~ um toque curioso ao livro.

/ /

agora me interessei pelo vasto mundo dos vampiros, as vlr com tem traços mitológicos, ~~o~~ já que adoro a mitologia principalmente greco-romana. Os vampiros ~~foram inspirados~~ ~~nos monstros gregos~~ ~~em~~ ~~saí~~, ~~as~~ de Hécate deusa da magia, o autor ~~o~~ George M. Marino fez um livro ótimo sobre a lenda dos vampiros.

Leitor 4

26 de junho

"Lis no peito" conta a história de Marco César, um garoto solitário de 17 anos, que inesperadamente se torna amigo de um autor, e este passa a tentar entender o universo de um garoto que só queria sentir que pertencia à algo ou alguém, mesmo que não acreditasse poder merecer o amor de alguém.

O tempo prova à Marco que ele merece o amor de alguém, quando ele se apaixona. Porém é claro que haveriam decepções, que fazem ele cometer um crime. O autor conta a história colocando o leitor como juiz, que decide se o garoto merece ou não o perdão, isso é um dos pontos altos do livro.

O livro é cheio de poesia, e citações incríveis de Clarisse Lispector, que é quase uma personagem de tão importante na história. A história é muito bonita, e mesmo que te dê uma sensação de solidão momentânea, vale a pena ser lida.

No final, a questão talvez não seja o erro que ele cometeu, mas os sentimentos que o levaram a fazer isso, dá para sentir um pouco do que Marco César sente ao se entregar a um amor e se decepcionar, ou quando ainda era apenas mais um garoto solitário.

Leitora 5

A Maldição do olhar



De Jorge Miguel Marinho

O livro trata da passagem da infância para adolescência abordando desde as dúvidas de “quem sou eu” até a questão sexual.

Alê, personagem principal, tem 17 anos e é membro de uma família de vampiros em uma época em que ser vampiro é mais do que perigoso, é motivo para separação e perseguição social.

Alê vive com muitas dúvidas sobre o seu próprio 'ser eu' e durante toda a sua apresentação, ele aparenta ter dúvidas de 'quem morder' o que para mim significou uma dúvida sobre a sua própria opção sexual.

Paralelo a isso, ocorre uma intertextualidade interessante, que une personagens que estão passando pela mesma fase: descobrindo o seu 'eu'. Alice do país das Maravilhas entra na história por estar dentro do espelho do armário de Alê, donde consegue ler perfeitamente as inquietações escritas pelo jovem.

É interessante notar que por Alê ser um vampiro, ele é incapaz de ver sua imagem projetada em um espelho, por isso ele não se conhece. Entretanto ele consegue ver Alice que descreverá Alê para ele próprio e com o passar do tempo, quanto mais ele se conhece e começa a se ver, mais fraca Alice fica, indicando que a menina pode ser a sua própria alma.

Em seguida, ao tentar ajudar Alice a sobreviver, Alê acaba entrando no espelho e sinceramente não gostei muito desta parte. Mas é nela que fica evidente a passagem da infância para a adolescência destes dois personagens: mudanças físicas e psicológicas ocorrem e até mesmo o ato sexual onde mais uma vez eles têm a experiência de conhecer seus corpos e do companheiro.

Muitas coisas ocorrem dentro e fora do espelho até que os dois saem. Alice vai embora a procura de um 'novo mundo' e Alê não consegue descobrir quem era o assassino dos vampiros.

Ao terminar o livro, questões que fui levantando ao decorrer da leitura não foram respondidas (ou pelo menos eu não as encontrei):

- Por que as ilustrações de garrafas e estruturas parecidas com aquelas postas em varandas aparecem no meio das páginas e cada vez mais frequente?
- Se Alice pode ser compreendida como a alma do personagem principal, por que ela vai embora no final ?

À respeito do título, talvez este possa ser explicado pelo fato de que tudo começou com o olhar atento de Alê ao espelho, permitindo-lhe ver Alice e isto mostra que o olhar atencioso pode gerar incontáveis mudanças, muitas das quais podem trazer desordem e por isso, 'maldição'.

O gosto do apfelstrudel

De Gustavo Bernardo

A história narrada é sobre um homem prestes a morrer que consegue reviver seu passado, reconstruindo as lembranças da sua infância e dos momentos que o tornaram quem ele realmente era. O livro começa dizendo que a história seria verdadeiramente triste e que de tão triste acabaria feliz.

Entretanto, eu não a vi como uma história tão triste mesmo que o personagem principal estivesse a beira da morte e que toda a sua família estivesse sofrendo. Isso por um motivo simples: o próprio personagem estava feliz e satisfeito com o que vivera e mais do que isso, houve uma identificação pessoal com ele pois a sua maior ambição na vida não era tornar-se rico, famoso e um 'grande' homem, mas apenas ser bom e fazer feliz aqueles que ama.

Este é um bom livro para se pensar a estrutura social em que vivemos, no que diz respeito a própria humanidade das pessoas, pois assim como eu, ele sabe no fundo que a sociedade mesmo com todas as diferenças sociais que existem glorifica mais aqueles 'bem sucedidos' do que as pessoas boas e que isso se por um lado as traz uma consciência 'limpa', satisfeita e feliz, por outro, diante a sociedade, traz uma imagem de uma pessoa fraca e 'boba' que muitas vezes a decepciona. Mas a vontade de ser bom é maior do que a vontade de querer mostrar a alguém do que você é capaz, porque pra ele a integridade pessoal é o que mais importa.

De todo o livro o que mais me chamou a atenção foi quando o narrador de forma clara diz que não é possível haver um controle em quem lerá o livro mas que este não é o tipo de livro 'best-seller' e que as pessoas boas que o leriam. Sinceramente, este momento foi bem especial, foi como se o próprio autor estivesse falando comigo que mesmo que a maior parte das pessoas não se importe, o que vale é ser quem você realmente é: boa, honesta e justa.

Ao perceber que a sua morte aproxima-se cada vez mais, H o personagem principal volta a sua infância e reconstrói um momento que marcou a sua infância: um dia comum, ele junto a seus pais comendo a sua sobremesa favorita: apfelstrudel, torta de maçã em alemão, língua do país de seu pai. E após reviver esse momento tão especial para ele, satisfeito com os filhos que educara e ao ouvir pela última vez, a voz daquele que amou durante toda a vida, o coração de H pode enfim descansar em paz.

O título do livro é explicado no final da história: apfelstrudel é uma palavra alemã para torta de maçã e isso pode ser explicado pois desde o início do livro H sente vontade de comer um doce que realmente goste já que sabe que aquilo não o fará mal pois seu coração já está cansado de bater.

Um fato curioso sobre o livro é que por algum motivo o autor limita-se a nomear os personagens com apenas uma letra, chamando-os de L, H, Z e assim por diante. O personagem principal é chamado de H e sua esposa de Z o que me faz crer que toda a história contada sobre H, é sobre o pai do próprio autor, pois no início do livro ele dedica o livro à Z, sua mãe. Desta forma, confirma a minha 'teoria' de que as vezes o narrador para de contar a história para dar lugar ao verdadeiro autor.

Leitora 6

12/10/13

Professora, essa primeira parte do texto é apenas um agradecimento, então, peço que desculpe-me e que não considere como sendo parte "oficial" da redação.

Bem, como tenho um sério problema de timidez excessiva, não consigo me expressar bem pessoalmente, então achei que escrevendo talvez me saísse melhor. Quero agradecer pela confiança, carinho e amizade com que me trata. A senhora é uma das pessoas mais legais, inteligentes e gentis que já conheci e me sinto muito importante por ter me chamado para ajudar. Embora eu ache que minhas opiniões e meus valores não sejam dos melhores, ou dos mais úteis, eu realmente espere ter ajudado.

Professora, tudo o que disse, ou melhor, escrevi até agora não foi para buscar seu voto, por favor não pense nisso, como eu disse é apenas um agradecimento, então muito obrigado!

Agora já pode me ir para a parte importante:

Lis do Peito... Um livro para reflexão.

Bem, esse é o segundo livro que li do autor Jorge Miguel e, sinceramente, foi o que mais me encantou.

No início da história eu fiquei um tanto perdido, confuso, muito perdido mesmo, mas um trecho em si chamou minha atenção e embarguei no espírito da história.

Isso aconteceu logo nas primeiras páginas, quando me peguei tentando responder: Por que as pessoas escrevem?... Talvez eu não soubesse antes de terminar o livro, mas agora tenho um esboço, fraco, porém existente da resposta para essa pergunta.

O enredo é simples, mas ao mesmo tempo carrega mu-

12/10/13

ter significados. É como se o leitor fosse abrindo portas. Portas que vão atrelando-se e somando-se de uma forma poética, é como se as palavras, as pequenas letrinhas em cada página dançassem saltas e ao mesmo tempo unidas na mente do leitor. A cada nova espátula, novas descoladas, novas ideias, novas formas de amar.

Eu sou meio (muito) suspeita para falar de livros românticos, mas o amor que nos é apresentado em "Lis do Peito", é um amor que me assustou de início, um amor inesperado, um amor como o voo de um pássaro. Ainda, talvez, esse amor seja um amor criminoso. Um amor que é capaz de fazer com que um garoto cometa um crime, um amor em forma de dor. Fiquei pensando nisso.

Pensei, pensei e continuei sem entender. Mas agora vejo que não há necessidade alguma de entender, ou melhor, entendi que não há porque entender, pois agente sente e só. E, sim, eu senti como se estivesse bem ali. Como se estivesse debaixo da sombra daquela amoreira, como se ouvisse o canto de um sabão.

Esse livro me fez refletir sobre muitas coisas, coisas que agente acaba esquecendo no dia-a-dia.

Tenho 14 anos, alguns problemas com muita socialização e, às vezes, ou talvez muitos vezes, me pergunto se pertenço a alguma coisa. Talvez não dessa forma, mas sei que me identifiquei muito com esse livro. Me senti um pouco pertencente a ele também. Me identifiquei com Marco César e sua falta de pertença e me identifiquei ainda mais com os trechos dos livros da Clarice Lispector. Já havia ouvido falar dessa autora, mas nunca cheguei

12/10/13

a ler nenhuma obra, entretanto fiquei admirado com a simplicidade com que ela descreve os sentimentos mais complexos.

Outra parte que achei linda, é quando o Jô para o carro no meio de uma avenida, acho eu, para que uma borboleta pudesse sair do carro e seguir seu caminho. Aqui ele pode ter passado despercebido por outras pessoas, pode até não ser crucialmente importante, mas me tocou.

Acho que todos nós temos uma borboleta desesperada por liberdade dentro do peito. Uma borboleta que busca incansavelmente por vida, por sonhos, pertença, por amor.

Eu achei esse livro fantástico, e não digo isso apenas para agradar. Digo a verdade.

Nunca pensei que pudesse me sentir tão compreendida dessa maneira, eu adorei e pronto.

P.S.: Professora, outra parte que a senhora não precisa considerar, okay?

Bem, eu não sei se o que escrevi aí em cima é o que a senhora precisa, ou se está bom. Não quero ser uma perda de tempo, então se não estiver bom, eu se não for o que a senhora realmente quer, é só me avisar. Eu posso tentar melhorar em qualquer coisa.

É isso, diga pra mais uma vez, professora e espero não tê-la deixado com sono depois desse testamento.

:)

P.P.S.: Desculpe minha letra horrível.

tilibra

29/06/13

Minha opinião sobre o livro "O gesto do Apfelstrudel" não poderia ser melhor.

O curioso é que se me deparasse com ele em uma livraria, certamente não me interessaria. Porém, tive a oportunidade de desfrutar de tão bela leitura.

A história de H me emocionou e me arrancou algumas lágrimas. É triste, alegre, tudo ao mesmo tempo. Faz refletir sobre coisas que por muitas vezes são esquecidas, a pesar de tudo. Como por exemplo:

— Está feliz? — ah — O que é felicidade?

Esse livro te apresenta outra face da morte. Uma morte menos obscura, necessária. É como se ela nos dissesse, "Ei, porquê vocês insistem em me ver como vilã? Estou aqui apenas fazendo o meu trabalho."

O enredo é muito envolvente e emocionante, não consigo explicar direito, mas é como se me visse naquela UTI, como se observasse tudo bem ali, ao lado de H, como se fosse a única a poder curá-lo.

Pou os parabéns ao autor Gustavo Bernardo, pois, é realmente lindo o jeito com que ele retrata as emoções de H. Quase pude senti-las junto com ele... e amar a seus filhos, a Z, a seus pais.

É de uma beleza rara, o modo como a morte é posta na vida de H. Meu desfecho já era como o esperado, porém, não deixei de me entristecer.

01/01/PL
Fiquei tentando me lembrar de que era apenas um livro, mas mesmo assim fiquei com o coração na mão.

Pedia ver toda a vida de pelo H morrendo sem poder se despedir direito. Queria poder falar por ele, dizer a Z e a seus filhos que H os escutou o tempo todo, e que estava partindo feliz. Feliz e com o gesto de *Abfblstrudel* na boca.

Comeu eu fiquei com pena de H. Todinho. Pena que ninguém vive pra sempre.

Bom, esse livro é do tipo de leitura que te faz analisar a vida toda, que te faz lembrar de pessoas importantes que já foram embora, que te deixa triste e alegre ao mesmo tempo. Sim, eu sei que é um tanto paradoxal, mas é a verdade.

É ainda faz pensar "O que nos espera após o fim?". Isso, ninguém sabe dizer ao certo, e quem sabe não pode contar. Então, finalizei dizendo que esse livro me surpreendeu muito, e me deixou muitas coisas boas de se lembrar e pensar.

O livro A Maldição do Olhar é curiosamente ingenuum e sem dúvida reflexivo.

Ele me surpreendeu em várias pontas, porém, o que se destaca mesmo, foi a forma que o autor Jorge Miquel encaixa as personagens no enredo.

Me assustei ao ver a Alice do País das Maravilhas presa num espelho, no quarto de um vampiro. Todavia, com o decorrer da história, percebi o truísmo do autor. Alice é com certeza uma das personagens mais sonhadoras da literatura e ela simplesmente cansa de viver presa na fantasia, pois percebe que o verdadeiro fantástico está no mundo real. Essa premissa do autor me agradou muito, pois foge de tudo com o que eu havia me deparado até então.

O mundo em A Maldição do Olhar está pelo avesso. Até a capa do livro reflete isso.

Os vampiros se tornaram vítimas dos videntes e amedrontadores mortais.

Achei o livro muito atraente e reflexivo. Há tanta coisa que pode passar despercebida, mas se lermos atentamente podemos observar fatos mais que presentes em nossas vidas. Como por exemplo, o medo de envelhecimento, a preocupação com a aparência e o fato de criarmos nossas identidades através de que o espelho reflete, de que as outras pessoas emergem além de nossos atos.

Outra ideia muito legal do livro, é falar sobre as questões de amadurecimento, por qual os adolescentes passam. Ali consegue ilustrar clara

//

mente isso. Podemos nos educar no lugar do vampiro perfeitamente. A indecisão sobre ser mortal ou imortal, morder ou não morder. "Dilemas" que adolescentes passam todos os dias, não descritos pelo vampiro que desabafa em seu diário.

Sendo assim, eu gostei muito do livro, embora e mesmo seja um pouco desconectado, porém, acho que precisamos emergir além dos best-sellers e das leituras mortificadas.

Com a Maldição de Olhar, conseguimos obter novas ideias e várias novas formas de emergir a realidade fantástica que nos cerca.

Leitora 7

Lis no peito

Durante minha leitura, fui de um lado ao outro do “gostar ao “não gostar” do que estava lendo. A forma como o narrador dialoga com o leitor e gasta parágrafos e mais parágrafos de divagações é agradável e sutil, embora se torne cansativa em alguns pontos - talvez porque o autor não tem pressa em nos contar a história, deixando-nos primeiro descobrir mais sobre os personagens. A história é cheia de boas metáfora, de entendimento relativamente fácil, que são um dos pontos positivos desse livro e ajudam a compor o emocional e o tom poético da história.

Conhecemos Marco César, um adolescente delicado e “esquisito”, que não tem pressa para experimentar as alegrias de um primeiro amor. E a Clarice leitora, uma apaixonada por Clarice Lispector que ensina Marco César a buscar preencher os vazios em sua vida com a Clarice escritora. Esse “conhecer” a que somos convidados é, para mim, uma das falhas do livro. Quase não há espaço para diálogos, pois, como o próprio autor diz, Clarice e Marco César valorizam o silêncio. A ausência de diálogos melosos e o “quase namoro” dos dois poderia ser algo bom, se a relação deles não fosse tratada de forma tão vaga. A maior parte do que se passa com eles é descrito como um amontoado de sentimentos. Tudo é excessivamente subjetivo e, por mais que eu tente, não consigo me dar por satisfeita apenas com a parte emocional e com uma vaga descrição dos acontecimentos. A única outra falha que pude encontrar foi no amigo de Clarice, Já. Ele é um personagem que sofre com o preconceito, inclusive de Marco César, mas isso não foi muito bem explorado no livro.

No final de tudo, que talvez não tenha sido realmente um final, decidi que gostei do que li. Julgar Marco César foi algo que adiei até a última frase do livro. Quando realmente soube o que ele havia feito, procurei em cada palavra algum motivo para perdô-lo. Foi um impulso, o leitor enfatizou diversas vezes. Tantas emoções negativas misturadas dentro de um adolescente delicado e que ainda está descobrindo a si mesmo não poderia resultar em algo bom, mas não consegui perdô-lo, somente sentir uma leve simpatia por Marco César. Talvez outro leitor consiga – e eu jamais culparia essa pessoa por isso -, mas a narração da morte do pássaro me horrorizou e revirou meu estômago. Pude sentir o calor das penas na minha mão, com toda a fragilidade do sanhaço – ou bem-te-vi. Senti os ossos se quebrando sob meus dedos, a vida se extinguindo na palma da minha mão, e odiei o odiei ainda mais pelo o que fez depois. O meu zelo pelos livros também não me permitiu enxergar uma possibilidade de perdoar o modo como ele os tratou.

Mesmo com raiva de Marco César, o modo como ele tenta se redimir e realiza uma busca incansável por sua identidade nos livros de Clarice Lispector, me fez perceber que o livro me trouxe várias emoções diferentes. Não foi um livro que passou em branco, mas que conseguiu mexer comigo, de forma positiva e negativa.

Leitora 8

Rio, 19/10/14.

Resenha: dois no peito - Um livro que pede perdão.

O que pensar de um livro que propõe ao leitor o papel de juiz? Como julgar a história de alguém e suas ações a partir de uma visão individual de mundo?

Essa é a proposta que Jorge Miguel Marinho faz em sua obra. No livro, o autor/narrador é também personagem e, de alto de seus 50 anos, conhece o jovem Marcos César - um adolescente desajustado, procurando o seu lugar no mundo como qualquer outro.

E, apesar de um primeiro encontro conflituoso, os dois constroem uma bela amizade, marcada pela cumplicidade e reciprocidade. É a partir disso que Marcos procura o amigo com o objetivo de contar o seu "crime" ao mundo para que este possa julgá-lo e conceder-lhe o perdão.

O narrador, então, com a missão de salvar

o amigo, nos envolve numa trama de amor juvenil e suspense, na tentativa de explicar aos leitores as razões do crime.

Embebido de citações à Clarice Lispector (o título do livro é um jogo com o seu sobrenome), Bois no pote traz à nós uma outra Clarice, grande leitora de Lispector. Esta entra na história como o amor idealizado pelo jovem, que a partir disso vive a certeza de um amor não concretizado, a felicidade de um beijo adiado.

Entretanto, Marcos se choca com a decepção, força motriz de seu crime ao qual devemos julgar, caso nos consideremos aptos a isso. Você deve julgar, pois já tenho minhas conclusões.

Esse livro é leitura precisa para quem quer se descobrir, entender o seu lugar no mundo. É cheia dessa delicadeza mais que necessária para compreender essas pequenas coisas do mundo de quem chegou agora e ainda procura sua razão de ser, é um convite para um mergulho na história de alguém que de certo modo te direciona a um encontro consigo mesmo.

Leitora 9

Leitora 9

5 de julho - Editado

Lis No Peito é um livro que conta a história de um menino adolescente normal, passando por uma fase normal, na sua vida normal. Marco César, como se chama, é um menino reservado, prefere viver no mundo dentro da sua cabeça, sempre andando, levantando as calças e cuspidando de lado. Ele conhece o amor de sua vida, Clarice, que tem o nome igual ao da escritora favorita dela, Clarice Lispector. Por todo o livro lemos trechos e referências as escrituras de Clarice Lispector com o romance entre César e Clarice sendo narrado. E então, após sofrer uma desilusão, Marco César comete um crime imperdoável ou não, que será julgado ao ponto de vista dos leitores que realmente entrarão na poesia que é esse livro.

Não sei dizer qual parte é a minha preferida, mas todo o livro é tão intenso e singular, que sinto vontade lê-lo em toda tarde livre que tiver. Como eu disse, o livro conta uma história de pessoas normais, mas a forma como é contada torna tudo tão mágico e envolvente, que, do normal, a história passa pra algo surpreendentemente admirável e impressionante. Em todo momento há metáforas que fazem ficar mais bonita e poética a narrativa de um relacionamento tão comum aos olhos normais.

Um sentimento de decepção me invadiu após descobrir qual foi o real crime, mas depois de reler eu percebi que foi algo tão dramático e intenso, que precisei ler novamente o livro desde o início. É, de certa forma, linda a maneira como a cena do tal crime é narrada. Repetindo mais uma vez, é uma poesia em forma de livro. Afinal, é citada e, de certa forma elogiada, uma das mais premiadas escritoras, Clarice Lispector. O narrador durante todo o livro é o professor de Marco César, que escreveu a história a pedido de seu aluno e amigo, pois o mesmo queria saber se merecia ser perdoado pelo seu crime. Logo nas primeiras páginas é apresentado ao leitor o personagem principal, aquele adolescente normal, lembra? Pois é, confesso que fiquei tentada em deixar o livro de lado e ir assistir TV, talvez por ele não ser um garoto com um trauma irreparável ou não ter uma doença terminal. Ele é tão comum. Mas, talvez ser normal não seja ser chato ou desinteressante, mas pode ser algo tão simples que se torna extremamente interessante. Durante o livro eu me sentia a melhor amiga de Marco César, e a responsabilidade de ter que julgá-lo é real em toda a leitura. Acabei criando um laço com o personagem, ele passa por situações que passei ou que apenas são muito próximas da minha realidade. "Ainda não, vou prolongar a distância da minha boca na sua, vou deixar para depois, pelo tempo que eu quiser ou para daqui a pouquinho esse beijo que já é meu...", eu gosto tanto desse trecho. Ele carrega todo o encanto, o romance e o envolvimento dos personagens. A paixão dele é tão intensa, que a impressão de ser unilateral é apavorante. Eu queria tanto que desse certo, a espera pelo beijo foi violenta da minha parte. Após o crime e os acontecimentos posteriores, os sentimentos ficam confusos, não sabia mais em que segurar, acho que ele agiu de forma extremamente impensada, mas ao mesmo tempo intensamente passional. Para mim, o crime é algo perdoável. Não só pelo ato em si, mas pelo o que ele representou. Acho que Marco César não precisa do perdão de outras pessoas, mas sim dele próprio. O amor entre Clarice e Marco é nítido após a interpretação dos diálogos, junto com todas formas maravilhosamente bonitas que o autor acha para dizer que existe tal sentimento.

Após concluir, eu senti que esse livro mexe com os pensamentos. É uma leitura tão boa, que no final fiquei pensando em como deve ser bom viver um amor como o dos dois, a espera do outro pra dar certo, a certeza de que uma hora vai acontecer. Sem pressa, apenas aguardar, uma hora os sonhos vão e tornar realidade. Espero que mais pessoas leiam e tentem chegar a um julgamento para esse menino, que só queria ter a sorte de viver uma poesia de amor de Clarice Lispector.

Leitora 9

21 de agosto de 2014 · Editado

RESENHA O MÁGICO DE VERDADE

Ao ler esse livro você, certamente, sofrerá uma queda de expectativa enorme. O motivo?

Durante todo o livro a narrativa parte de um apresentador de programa de domingo que apresenta um novo quadro, onde recebe um mágico misterioso, que os telespectadores têm que descobrir o mistério de suas mágicas. O Jovem, até então, era conhecido como "o mágico de verdade", que não se sabia o verdadeiro nome e nem sua origem, apenas que tinha herdado o dom de seus ancestrais, que sua mãe tinha morrido no parto e que possuía um machucado no tornozelo esquerdo. Ele apresenta mágicas impressionantes e inacreditáveis. Sim, eu estava desde o primeiro capítulo esperando que, no final, haveria enfim uma explicação científica. E daí que sofri a queda de expectativa.

Quando comecei a leitura pensei que não gostaria do livro pelo simples fato de não haver algo diferente, algo que me prendesse a leitura. Eis que surge, logo no segundo capítulo, o pensamento de "eu só quero ver como vão explicar essa ilusão". 'Ilusão', tá aí a palavra perfeita para tentar descrever o mágico. O que eu estava esperando para gostar do livro veio logo nos diálogo dele com o apresentador. Mudei totalmente o conceito de ilusionismo e mágica.

Eles, em todo momento, causavam um conflito entre opiniões, e era exatamente isso que estavam causando em mim. O apresentador me representava em todo o diálogo, fazia as perguntas que eu certamente estava fazendo a mim mesma, e duvidava da verdadeira mágica. O mágico, por sua vez, mostrava o oposto. Mostrava tudo aquilo que eu duvidava. E em todo momento eu via o quanto eu estava sendo ignorante, e começava a fazer perguntas novas, tais como "e se realmente pode acontecer?" "e se a mágica realmente existe?" "e se...". Eu fui usando cada vez mais essas palavras ao longo da leitura, e minha mente estava cada vez mais aberta para novas opiniões.

Por que nós, humanos, sempre duvidamos do sobrenatural? Por que não conseguimos usar o "e se"? Será que é tão impossível assim aceitar que existem pessoas diferentes? Procurar as respostas na ciência é sempre tão importante para nós que nos tornamos pessoas tão medrosas e extremamente ignorantes que, se uma pessoa chegar e falar "eu faço mágica" iremos chamá-la de ilusionista. Pra que todo esse medo de assumir o diferente? A ameaça?

No desfecho do livro, vemos então, que o mágico não era quem esperávamos.

"Vocês fazem mágica várias vezes na vida, mas sem perceber" esse trecho foi um dos que mais me fizeram refletir. Assim como antes eu havia tido o conceito de mágica como sobrenatural, agora tenho como algo não tão 'anormal' assim. Será que pode ser considerado mágica quando ajudamos as pessoas, quando fazemos o sentimento vencer a razão, quando perdemos o medo por boas causas, quando confrontamos o injusto? Sim, pode. Apelamos tanto pra ciência que esquecemos o que ela não pode explicar, ou até talvez explique, mas nunca represente. O amor, a compaixão.

E você, o que entende como "mágica"? Recomendo a leitura para conseguir ampliar sua mente, seus conceitos.

Leitora 10

Leitora 10

7 de setembro de 2014

Demorei, mas aqui está a resenha de "O gosto do Apfelstrudel". Eu não me sinto boa o bastante para escrever uma resenha sobre esse livro maravilhoso, que ainda por cima fala sobre uma pergunta que não temos a resposta: a vida. Eu tenho que admitir também que me confundi com as 'letras', que na verdade representavam uma pessoa. Todo esse processo de voltar no tempo para relembrar de sua infância me fez perceber que há uma linha tênue entre a vida e a morte, entre o princípio de tudo e o final, que ele (ou melhor, o médico) chama de "desenlace fatal". É admirável a capacidade de voltar aos bons tempos à medida em que a sua morte está se aproximando, não é mesmo? Eu me pergunto se é isso o que acontece no 'fim', já que todos possuem um conceito diferente sobre a morte. Alguns possuem medo desse momento chegar, mas H não. Uma história que mostra um homem deitado em uma cama na UTI que analisou que só lhe restava esperar, mas que logo em seguida decidiu voltar para a aurora de sua vida. Antes de descobrir a parte de voltar para a 'aurora de sua vida' (eu juro que li essa expressão na prova de português para passar para o Pedro II), eu realmente achava que não ia me interessar pelo livro, mas fui impulsionada pelo "Qualquer semelhança desta história com pessoas vivas ou mortas não será nunca mera coincidência, assim como também nunca poderia ser mera semelhança." Mas então virei a página e vi que a mesma trouxera uma pergunta interessante: Por que não voltar ao passado, então? - lembrar de tudo aquilo que, por mais que seja uma pequena coisa, deixou para trás a saudade de sentir o que havia sentido no momento exato em que aconteceu, e às vezes nós lembramos, deixamos também o cargo de guardar esse momento para o resto de nossas vidas, não é mesmo? É um cargo difícil e fácil ao mesmo tempo. Ver uma pessoa mesmo que você não esteja vendo ela, dizendo assim parece difícil, mas não é. Contar uma história de vida e de morte deixando, junto aos rastros de tristeza, os rastros da felicidade. O autor desse livro conseguiu escrever de forma tão bela as passagens da vida, as memórias que nunca serão desfeitas e o modo como as pessoas conseguem moldar o tipo de pessoa simples que você é. H não era uma pessoa de certezas, regras ou ordens. Ele era uma pessoa de perguntas, sugestões e pedidos. Ele era uma pessoa boa, um homem bom, e era assim que queria ser visto: da forma que ele sempre foi. Alguns de seus filhos herdaram esse modo de "levar a vida com muita filosofia" como H. H não queria que os outros ficassem tristes por algo que não era culpa de ninguém, "algo que nem mesmo o destino podia assumir o papel de culpado". Ele era uma pessoa que sempre cedia, e que sabia como aproveitar a vida. Preferiu deixar a sua imaginação fluir ao longo de seus passos dados na infância do que dormir antes da 'grande hora' chegar, já que sabia que logo "dormiria para sempre sem o direito a sonhos". E, quando a hora de fechar os olhos e nunca mais abri-los chegou, já havia relembrado da felicidade, da selva e do quintal, dos livros que leu, das lágrimas que rolaram por qualquer motivo, do orgulho que sentia de todas as pessoas que amava por terem feito dele um homem melhor e dos pequenos detalhes que prometera para si mesmo lembrar para o resto de sua vida. Percebo agora que estou chorando por ter lido esse livro - eu até culparia você, Professora Raquel, mas fui eu quem me voluntariei para lê-lo, então "everything is really all right, mas com creme de abacate!" (quem ler essa frase vai achar que eu sou louca, mas quem leu o livro é capaz de lembrar dela e rir junto comigo). Uma história de memórias, de amor, de família, de vida e de morte que provavelmente vou levar comigo até a minha hora do 'desenlace fatal/final', e que quero que todos também levem. Pode parecer dolorosa, mas é uma história com final feliz. Por mais que seja difícil enxergar a morte dessa forma, nós percebemos que ela não separa as pessoas das outras, ela não separa as pessoas de suas memórias, do que elas são feitas, do que elas são. Eu lembro de ter dito lá em cima que a vida é uma pergunta sem resposta, mas esse livro pode te levar a uma conclusão, e eu vou dizer a minha. Para mim, a vida em si é uma história com final feliz.

Leitora 11

14/08/2015

Estante

Atualmente suas atividades não estão sendo enviadas para a sua timeline do Facebook.

skoob

Busque por título, autor, editora, ISBN...

fl

Explorar

5

Estante (/estante/livros/todos/536799/page:1)

Resenhas (/estante/resenhas/536799)

Recados (/recados/mensagens)

(/usuario/536799-)

Amigos (/amigos/listar/536799/)

Grupos (/grupo/usuario/536799/)

Seguidores (/seguidores/listar/536799/)

Seguidos (/seguidos/listar/536799/)

Plus / Trocas (/troca/)

12 encontrados | exibindo 1 a 5

1 | 2 (/estante/resenhas/536799/page:1/mpage:2) | 3 (/estante/resenhas/536799/page:1/mpage:3) Próxima (/estante/resenhas/536799/)



(/monte-verita-31043ed33816.html)

Monte Verità (/livro/31043)

minha estante (/estante/livros/todos/536799)

07/11/2013

Refletir

Monte Verità é um livro que quebrou totalmente minhas expectativas. Um livro que eu posso dizer que construiu pensamentos sobre a vida, mas não sobre mim e sim sobre a sociedade, parar para pensar sobre o mundo, sobre a situação que vivemos. É como se quando eu acabava cada capítulo, refletia, sobre como nós, humanos racionais que vivemos em sociedade podemos pensar em várias escapatórias para um mundo "bom", enquanto a cada momento o destruimos. O livro faz refletir sobre cada decisão que deveria ser tomada para mudar os aspectos tão ruins do mundo.

A cada página do livro percebia críticas sociais, relacionadas a assuntos que todos falam reivindicam, falam que são contra, enquanto na verdade nem agem pela causa. Como por exemplo, o racismo, todos nós quando alguém pergunta somos todos contra a prática do mesmo. No momento da ação, de se manifestar para ajudar alguém que sofre com isso, ninguém se mobiliza. Esse livro nos faz enxergar que mundo podre que vivemos, cheio de vergonhas éticas, como o autor diz na sinopse.

Se pararmos para comparar com qualquer leitura infantil perceberemos uma diferença considerável. Atualmente os escritos de infantil-juvenil em geral tendem a fazer livros que vendam, sendo eles relacionados com tudo, menos com críticas e algo que vai fazer os leitores refletirem ou adquirirem qualquer aprendizado. Esse livro eu recomendaria para qualquer um. Na verdade, se pudesse distribuiria para todos. Para que tudo se tornasse diferente. Todos abrissem os olhos e aceitassem a realidade, que é dura.

Durante a viagem pelo paraíso filosófico de Monte Verità, pude perceber a alta qualidade que o livro tem. Recheado de conteúdos, que causariam muitos debates. Enfim, para mim foi construtivo, posso agora ter uma visão mais ampla da realidade, que na verdade não é conhecida pela maioria, às vezes me dá vontade de gritar em um lugar cheio de pessoas, para elas acordarem e viverem no real globo terrestre cheio de problemas nomeado Terra.

gostei (1) (/resenha/opiniao/34616939/1)

comentários(0)

comente

Leitora 12

Leitora 12

15 de agosto de 2014 · Editado

Antes de começar a fazer a resenha sobre Monte Verità, eu gostaria de mostrar minha indignação à [Professora Raquel](#) por ter me feito ler o livro sem alertar sobre os possíveis efeitos de reflexão infinita após o término da leitura.

Monte Verità é o nome de um hotel na Suíça e, encostado à uma estátua, um homem negro chamado Manuel que é garçom do hotel começa a escrever uma história. Era para ser domingo, e era para tudo parecer normal. Um comunicado que começou exatamente ao mesmo horário em todos os cantos do mundo e foi anunciado, repentinamente, em todo tipo de aparelho comunicativo muda completamente o contexto não da história, mas da vida na terra. A voz acabara de anunciar que a humanidade sofreria uma intervenção.

Quando comecei a ler o livro, devo admitir, pensei que não iria gostar dele tanto quanto gostei. A minha opinião sobre Monte Verità mudou a partir do Comunicado, daí eu não consegui mais parar de lê-lo. Quando a primeira de seis intervenções foi feita, uma palavra me intrigou bastante e, mesmo agora, depois de já ter terminado a leitura, ainda penso sobre ela e seus propósitos na história: mágica.

Será que apenas quando nós tomarmos conhecimento da magia poderemos mudar a história da humanidade para melhor? Será que apenas com mágica poderemos extinguir todos os males do mundo? Será a mágica nossa única solução? Será, também, uma metáfora que diz "o dia que o ser humano for melhor que hoje será o dia que a mágica estará no domínio de todos eles"? A única e mais provável resposta é, até então, a que diz que, no momento, apenas a mágica das palavras e a mágica dos pensamentos será capaz de fazer alguma diferença drástica no mundo.

Esse é um dos efeitos do livro de Gustavo Bernado. Fazer o leitor refletir. O sucesso dessa intenção é visível, já que só de visualizar a capa você começa a pensar seus conceitos.

Demorei um pouquinho para entender que se tratava de uma história escrita por Manuel, já que o livro possui um tipo de divisão diferente. Essa divisão me fez gostar da forma como toda Intervenção começava com "Senhoras e senhores" e me fez gostar da forma como era narrado os efeitos da intervenção sobre nós. Mesmo assim não me fez gostar, especificamente, das Intervenções - para mim, esse é o objetivo esperado. O leitor vai ler e tirar suas próprias conclusões sobre o assunto, tendo em mente as perguntas que o autor implantou lá por meio de sua narrativa.

"A língua cotidiana tem reforçado a pressuposição da superioridade humana quando se chama de animal e de desumano um criminoso, por exemplo, quando os atos condenáveis que ele tenha cometido só poderiam ser realizados por um ser humano." Esse trecho foi, sem via das dúvidas, o de que mais gostei. Aprecio a forma como o Gustavo tem certeza e razão do que ele está causando na gente e ao longo da narrativa deixa clara essa questão.

Durante todo o livro fiquei com a expectativa de descobrir quem era aquele narrador onisciente, onipresente, oniglota, enfim, onipotente que anunciava as Intervenções - creio que não fui a única dentre todos que leram Monte Verità - e no fim recebi algo melhor (ou pior, está a critério de quem lê) que uma resposta: mais uma pergunta.

O termo "duplipensar", que aparece em certa parte da narrativa, acaba se adequando a outros termos além do que ele pretendia se adequar - ou sua intenção era, desde o início, se adequar a termos além? É disso do que o "duplipensar" trata. Você tem um pensamento diferente do meu; ela tem um pensamento diferente dele; para aquela menina o copo está meio cheio, mas para aquele menino o copo está meio vazio. Talvez mágica pode ser nossa única solução, talvez a mágica possa ser uma solução a menos. A conclusão é que não existe apenas um pensamento sobre qualquer assunto em pauta, não existe apenas um pensamento CERTO e, talvez, nem exista um pensamento errado. Recomendando a leitura do livro porque ele vai estimular isso: o pensamento. O questionamento. É isso que nos faz humanos. E é isso te faz pensar arduamente no final do livro e tirar suas próprias conclusões sobre ele - conclusões que, tenho certeza, serão diferentes da que eu tirei. Uma das únicas certezas que o livro deixa é: "Ainda é preciso que modifiquemos a nós mesmos, por dentro, moralmente, radicalmente - se quisermos sobreviver."

Leitora 13

Resenha: "O Mágico de Verdade".

"O Mágico de Verdade" conta a história de um programa de TV que promove um jogo aos seus telespectadores: Eles terão que descobrir os truques de um mágico, quem descobrir ganhará um milhão de reais.

Porém, nessa história, o público não é nada mais do que um observador, assim como você, leitor, pois o mágico que se apresenta se auto-intitula: de verdade, um mágico de verdade. Em cada programa, aparece de uma forma diferente, com uma aparência diferente. Faz mágicos incríveis e inexplicáveis, que desconcertam todo o público, nacional e internacional, chegando até mesmo a líderes políticos e religiosos de todo o mundo, sem falar, é claro, dos apresentadores.

O mágico não diz seu nome, o lugar de onde veio e até mesmo quem ou o que ele é. No decorrer do programa apresenta quatro mágicos: na primeira, faz todo o público do auditório flutuar; na segunda, coloca o Cristo Redentor (Uma das 7 maravilhas do mundo, conhecido internacionalmente e também com grande significado religioso) rentado na posição de "O pensador". Na terceira, leva todos à biblioteca sob um tapete mágico, lá, literalmente, faz bratar da chie a Biblioteca de Alexandria juntamente com todos os seus papéis e obras de arte. Por fim, na quarta, aparece como um centauro, e, após revelar ser uma criatura mágica nascida nas terras da mitologia grega e já ter visitado todos os Picos e terras maravilhosamente mágicos dos mitos e contos, dá aos animais o poder da fala.

A história em geral, fala sobre nós, humanos, e nossa própria capacidade mágica e auto-dominadora, que somos os reus de todos problemas do mundo. Nós mudamos e alteramos o mundo ao nosso bem-querer, impomos nossas próprias regras e, por fim, criamos novas próprias almas. Eu fui o mundo que criamos.

• e queremos constantemente mudar, nos fazemos isso, procuramos constantemente uma resposta, mas quando a encontramos, nos escondemos, queremos mudanças, porém, não queremos.

Depois de tudo, criamos novo maior problema que foi não nos permitir pensar. Sabemos o que criamos, sabemos por que criamos e sabemos como converter, mas nos temos medo, somos muitos, e tão diferentes! Como arranjar uma solução para todos? Como cita o livro: "(...) Qual é o perigo que vêm na figura de Jesus Cristo pensando?"

Nós precisamos aprender a observar por diferentes olhos, pensar por diferentes bases, nos livrar das algemas que nós mesmos criamos. Nosso mundo irá continuar mudando, independente de nossa vontade.

Resenha: Monte Verità

Monte Verità é um livro que nos apresenta a mais pura clareza em meio de toda a sua complexidade. É um livro que nos revela tudo que já sabemos e nos faz lembrar do desconhecido.

Ele nos propõe 6 intervenções para mudar o mundo: Aniquilar as armas, para que nunca mais existam. Aniquilar toda a merda (e similares) do planeta. Limitar a médio prazo o nascimento de novas ideias. Superpotencializar as demais espécies, de forma que possam se proteger do ser-humano de igual para igual. É a sexta intervenção, expressando duas regras: Primeira regra: agir de tal maneira que a máxima que orienta a sua ação possa sempre ser tomada como lei universal para todos os seres animais. Segunda regra:agir de tal maneira que tanto o outro ser animal sempre como fim e jamais como meio.

Seus intervenções simples e já conhecidas. Como uma receita para um mundo perfeito, uma utopia. Mas que causam tamanha estranheza e medo, um afeto quase doloroso. Conhecemos as consequências de nossos atos, portanto sabemos como evitar o pior, mas não sabemos como lidar com o que não nos é normal, comum. Não lembramos como é viver em "paz" sem o uso de armas, como é ter somente o necessário para vivermos, não lembramos de valorizar uma vida em seu belo início contínuo, apenas de lamentá-la quando ela se vai.

Embora as intervenções afetem a todos de uma maneira quase onisciente, sabemos que a real intervenção só acontecerá quando cada ser-único-indivíduo aceitá-la, entendê-la e doutriná-la. Quando a humanidade for ao mesmo tempo: um e todos.

(*) Palavra não-existente criada por motivo de força maior.)

Leitora 14

Aluna 14

6 de julho

Eu li o livro " Monte Verità"!

É um livro que discute questões que segue reflexões do dia-a-dia...

O livro se inicia fora do assunto que estar por vir...

A história é um empregado de um hotel (já há um olhar racista a ele, por ser negro) , que é formado em economia e poliglota. Ele perdeu sua mulher e lhe tiraram sua filha, no seu lugar de origem, onde ele teve que fugir para não ser morto.

Durante algumas semanas, todo domingo em todo o mundo, em todo tipo de comunicação, eram empregados comunicados a humanidade, mas que ninguém sabia o que significava ou o autor desses comunicados..

Diziam que eram extraterrestres ou deuses, mas nada realmente normal era capaz de responder essas perguntas...

Eu gostei do livro, mas não consegui identificar a relação do garçom com os comunicados empregados a humanidade... Queria que a senhora me explicasse professora!

6 de outubro de 14

Resenha do livro "Monte Bereté", de Gustavo Bernardo

Eu achei o livro "Monte Bereté", de Gustavo Bernardo muito interessante e intrigante. Ele se divide, basicamente, em 3 partes: a primeira é a história de Manuel, um africano fugitivo, que possui uma arara-verde de estimação. A segunda parte são as misteriosas intervenções. Não se sabe de onde vem ou quem as transmite. E a terceira parte são as reflexões (eu não sei se é o autor ou Manuel que escreve) sobre os temas abordados nas intervenções.

Confesso que fiquei com dúvidas mesmo depois de terminar de ler a narrativa. São elas: 1º por que a história de Manuel aparece na narrativa? Bom, ele não tem nenhuma conexão com as reflexões e intervenções. 2º Quem manda as intervenções? O livro ficaria melhor se fosse possível saber. 3º Por que a história de Manuel tem que ser tão triste? 4º Eu não entendi o final. Por que repetiu? Eu acho que foi uma crítica à "tiranisa" do ser humano. "Mesmo que tudo volte a ser perfeito, o ser humano vai voltar a destruir tudo". É um livro bastante reflexivo e intrigante.

Leitor 16

Leitor 16

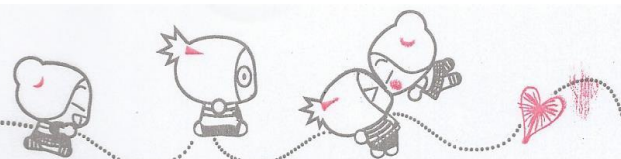
15 de agosto

"Monte Verità é um livro muito interessante e intrigante, pois nos faz refletir bastante. Nos faz pensar em como queremos mudar o nosso mundo, se essa forma de mudança é correta ou não, se o mundo precisa mesmo de mudanças, o que está correto e o que está errado. Ele nos faz refletir sobre nós mesmos, como nos sentimos grandes e poderosos diante de algumas coisas, enquanto somos tão pequenos e frágeis para outras. Nos faz perceber também que pensamos muito em nós e pouco no próximo.

Durante a leitura do livro, ele instiga o leitor a querer ler mais e mais, Querendo saber logo qual vai ser a próxima intervenção, quem faz isso e como faz

Um ponto negativo do livro é que o final não é bem explicado, podendo haver mais páginas do livro para isso.

Leitora 17



Monte Vixitã - Gustavo Bernardo

O Mágico de Verdade - Gustavo Bernardo

Nesse fantasia distópica, Gustavo Bernardo levanta questões não tão comuns na literatura infanto-juvenil atual, ainda que o gênero distopia seja comum neste meio. Sua narrativa é formal, porém clara, com um certo tom provocativo em determinadas partes que têm como objetivo levar o leitor a se questionar sobre o assunto que está sendo tratado.

Ambos os livros têm como personagem principal pessoas que, de alguma forma, apresentam uma maneira de pensar diferente da maioria e enfrentam problemas que interferem no seu convívio social.

Em sua linha entre o fantástico e o que seria real, o autor vai, através dos personagens, criando situações com as quais o leitor se identifique, porém sob uma nova perspectiva, destacando o que há de errado, para que o próprio leitor se direcione à crítica social. Assuntos como racismo, organização da sociedade, política e ética são abordados durante todo o livro, e Gustavo Bernardo consegue discutí-los sem se perder na história de seus personagens e também sem tornar a leitura maçante, considerando que seu público-alvo são jovens adolescentes que, de maneira geral, não costumam ter uma tão fácil acatização desses temas.

A leitura é leve e o conteúdo, inovador. Gustavo Bernardo desafia os valores do mercado de livros atuais criando uma fantasia distópica infanto-juvenil que não usa o romance para chamar leitores e ainda aborda temas pouco tratados nos dias de hoje.

FORONI
www.puccastyle.com © VOOZ

PUNK LOVE
treatment

BARBIS
MINI!!!

Leitor 18

Leitor 18

2 de julho

Li o livro "O mágico de verdade" e achei bem interessante. Ele fala sobre um programa de tv q chama um mágico para fazer apresentações para atrairmos telespectadores, mas esse magico e diz um mágico de verdade e n apenas um ilusionista, ele e bem misterioso com relação a quem ele e de onde veio. O texto tem relação com mitos gregos/romanos. Além de conter mágica, ele nos passar uma visão de como é a sociedade atualmente através das mágicas feitas. Me deixou bem curioso tbm as mágicas surreais, ea msm sendo apenas uma história pode te deixar aguniado com certos acontecimentos. É um ótimo livro por mim e recomendo a ler.