



Caderno

Emília

n. 0



A gente
leva literatura a sério
desde muito cedo

Onde
tem
Blook's

Blook's Livraria – Rio de Janeiro
Praça da Botafogo, nº 316, Botafogo
Telefone: (21) 2287-7974

Blook's Livraria – Miraflores
Avenida Visconde de Rio Branco, nº 880, São Domingos
Telefone: (21) 3604-9831

Blook's Livraria – São Paulo
Shopping Frei Caneca
Rua Frei Caneca, nº 569 / 3º Piso, Consolação
Telefone: (11) 3259-2291

www.blook's.com.br

 [blook'slivraria](#)

 [blook's](#)  [@blook's](#)

blook's
LIVRARIA

Sumário

7 Editorial

PONTO DE ENCONTRO

11 Entrevista com Teresa Colomer

Javier Sobrino

25 O humor absurdo ou como tirar umas férias mentais

Marcela Carranza

65 Ler para quê?

Constantino Bértolo

PONTO DE ENCONTRO COM O AUTOR

97 O menino que brincava com as palavras

Priscilla Brossi

101 Guarda-chuvas – Modo de usar

Gil Veloso

PONTO DE ENCONTRO COM O ILUSTRADOR

109 Um papo com Mariana Zanetti

Priscilla Brossi e Dani Gutfreund

119 A leitura, outra revolução

María Teresa Andruetto

135 Literatura, imaginação e silêncio:
o não dito como lugar de encontro entre leitores

Cecilia Bajour

PONTO DE ENCONTRO COM SARA BERTRAND

157 Por que escutam?







Editorial

Depois de cinco anos publicando a *Emília - Revista on-line* aprendemos muitas coisas. Entre elas, a volatilidade de uma publicação *on-line*, em que textos importantes se perdem no meio das novidades. E também o ritmo acelerado da leitura e a preferência por temas mais atuais e práticos quando se trata de um formato como o da *Emília*.

Cadernos Emília pretende, por um lado, resgatar textos mais consistentes e, assim, permitir uma leitura mais demorada e direcionada, e, por outro, ampliar o leque temático. *Emília* nasceu com o foco na formação de mediadores e, nesse sentido, investiu fortemente em textos sobre temáticas com um recorte muito definido. Essa também será a vocação de *Cadernos Emília*, mas com uma abertura maior para outras esferas nas áreas cultural e social.

Cadernos Emília começa com uma edição em 2017 e pretende chegar a 3 em 2018. Cada número será dedicado a um ilustrador e a um autor. Nesta edição, contamos com a participação de Gil Veloso, de quem, além do perfil, publicamos um conto inédito, e de Mariana Zanetti, ilustradora. A estrutura do *Caderno* terá alguns *Pontos de encontro* como seções, mas terá uma estrutura flexível, de modo a abarcar temas dos mais variados.

Este número zero anuncia aquilo que pretendemos fazer. Esperamos que você goste!

Boa leitura

Dolores Prades

Os autores desta edição



Mari Zanetti nasceu em São Paulo. É ilustradora, formada em arquitetura pela USP, já criou cenários para teatro e cinema, e dá aulas de desenho. Entre os livros que ilustrou estão *Zoo* (Hedra) e *O Anjo do Lago* (Biruta), *O que eu posso ser* e *O Leão e as estrelas* (ambos pela Companhia das Letrinhas). Ilustrou também *Macunaima* (FTD).



Cecilia Bajour nasceu e vive na Argentina. É formada em Letras pela Universidade de Buenos Aires e mestre em Livros e Literatura para Crianças e Jovens pela Universidade Autônoma de Barcelona. É crítica literária de livros para crianças e jovens, e desenvolve um trabalho de formação de professores e mediadores de leitura. Tem vários livros publicados, e *Ouvir nas entrelinhas - O valor da escuta nas práticas de leitura*, Editora Pulo do Gato, é seu primeiro livro publicado no Brasil. É membro do Conselho editorial da *Revista Emília*.



María Teresa Andruetto nasceu na Argentina e vive em Córdoba. É uma das mais premiadas e reconhecidas escritoras argentinas de literatura infantil e juvenil, tendo recebido, em 2012, o Prêmio Hans Christian Andersen. Atua há mais de trinta anos na formação de professores e mediadores de leitura, tendo participado de planos de leitura, fundado centros de estudos e revistas especializadas.

Gil Veloso nasceu no Paraná, mas reside em São Paulo há mais de 30 anos. Foi assistente do escritor Caio Fernando Abreu, de quem editou o livro *Pequenas Epifanias* (Sulina, 1996). Publicou *Fábulas Farsas* (2009) e *Travessuras, histórias para anjos e marmanjos* (2010) - pela editora Opera Prima, ambos premiados pelo PROAC - e *Pois ia brincando...* (Dedo de Prosa, 2013).





Marcela Carranza

nasceu e vive na Argentina. É formada em Letras, com especialização em Livros e Literatura para crianças e jovens na Universidade Autônoma de Barcelona. Autora de artigos para revistas especializadas em literatura infantil e educação, dá aulas para crianças e jovens, e coordena oficinas de escrita nos cursos de formação de professores em Buenos Aires.



Constantino Bértolo

nasceu e vive na Espanha. Formado em Filologia Hispânica pela Universidad Complutense de Madrid, é editor e crítico literário. Foi coordenador editorial da editora Debate, e diretor literário da editora Caballo de Troya, tendo colaborado como crítico em vários órgãos de imprensa (*El Urogallo*, *El País* e *El Independiente*). É um dos fundadores da Escuela de Letras de Madrid, onde foi professor. Em 2009 recebeu o prêmio Periodístico sobre Lectura da Fundação Germán Sánchez Ruipérez. Escreveu vários livros, entre eles *O Banquete dos notáveis* publicado na coleção Revista Emília e Livros da Matriz (2014).



Sara Bertrand vive e trabalha no Chile. Formada em História e Jornalismo pela Universidade Católica do Chile, atualmente escreve e dá aulas de redação e colabora com a Fundação La Fuente, tendo trabalhado também em jornais, revistas e rádios. Foi vencedora de diversos prêmios, dentre os quais o New Horizons Award Raggazi Bologna (2017), com *La mujer de la guarda*, e do concurso Alimon de Tragaluz editores, com *Nuestro gordo* (2014).





Entrevista com Teresa Colomer

POR JAVIER SOBRINO | TRADUÇÃO THAÍS ALBIERI

Teresa Colomer é, sem dúvida, uma das referências teóricas mais importantes no campo da literatura infantil e juvenil e da formação dos leitores literários das últimas décadas. Doutora em Ciências da Educação e coordenadora do Grupo de Pesquisa de Literatura Infantil e Juvenil e de Educação Literária (Gretel) da Universidade Autònoma de Barcelona (UAB), na Espanha, ela deu visibilidade aos estudos sobre a LIJ e ajudou a criar uma ampla rede de reflexão e intercâmbio. Graças a Gretel é possível ter acesso hoje ao que há de melhor do pensamento sobre a LIJ na América Latina e na Espanha. É uma honra para a *Revista Emília* abrir o seu Caderno número 0 com esta entrevista.

JAVIER SOBRINO — *Licenciada em Filologia Hispânica e Catalã; doutora em Ciência da Educação; catedrática de didática de literatura da Universidade Autònoma de Barcelona. Dirige o grupo de pesquisa Gretel (Grupo de Investigación de literatura infantil y juvenil y educación literaria de la Universitat Autònoma de Barcelona) sobre as rela-*

*

Entrevista publicada na revista *Peonza*, em dezembro de 2016, edição especial – Álbum. Agradecemos à equipe de *Peonza* e a Teresa Colomer pelos direitos cedidos para esta publicação.

ções entre leitura, literatura infantil e juvenil atual e educação literária na educação básica. É autora de mais de 200 obras sobre esses temas. Como se sente depois de tantos anos de esforço, trabalho e dedicação?

TERESA COLOMER – Privilegiada. Comecei minha carreira profissional na transição, quando tudo estava por fazer e havia uma onda de entusiasmo e inovação que levava o trabalho e a construção pessoal a caminharem juntos, em um movimento coletivo cheio de sentido. Tive a sorte de sempre trabalhar em projetos em que acreditava e que buscavam a utilidade para a educação, além de tecer redes com pessoas interessantes de diferentes lugares e profissões do setor. Nesses momentos, a carreira universitária está marcada por itinerários muito regulamentados pela pontuação e pelas avaliações que dificultam combinar pesquisa teórica e incidência na prática. Sofro ao ver as tensões com as quais os jovens pesquisadores lidam atualmente.

JS – *Quais foram os resultados alcançados por você e pelo seu trabalho no grupo Gretel em relação às linhas de pesquisa que desenvolve?*

TC – O Gretel surgiu como um simples seminário de doutorandos da UAB [Universidade Autònoma de Barcelona] e eu. Em 2004, se transformou no *Máster en libros y literatura infantil y juvenil*, com uma web associada que já ficou conhecida como “o site do Gretel” e, em 2009, fomos reconhecidos como um grupo de pesquisa formal. No entanto, a situação da universidade não é boa e, até agora, poucas pessoas puderam fazer parte do Gretel como professores de carreira. Contudo, formamos um grupo bastante amplo entre professores adjuntos, bolsistas, colaboradores e visitantes estrangeiros. Somos de muitos países e lugares da Espanha (como Catalunha, Madri, País Basco, Cantábria), Venezuela, Argentina e Chile, e nos orgulhamos de quem já participou do Gretel, de que queiram sempre permanecer vinculados como colaboradores externos de nossos cursos e projetos.

JS – *Quais foram as mudanças que ocorreram – desde que você começou até agora – no ensino universitário em relação à leitura, à escrita e à educação literária?*

TC – Mudou muito, porque durante esse período foram desenvolvidos estudos tanto de literatura infantil e juvenil como de didática da língua e da literatura. O impacto da pesquisa em leitura, especialmente da psicologia cognitiva da segunda metade do século XX e dos enfoques construtivistas e comunicativos, chegou à educação e à percepção social e, agora, parece chegar a vez da escrita. Por um lado, também surgiram as faculdades de Educação, ampliando a formação dos professores e implantando mestrados profissionais destinados aos professores dos ensinos fundamentais. Tem sido muito estimulante estudar e refletir sobre esses temas e participar da melhoria da formação docente. Contudo, em educação, as mudanças na prática são muito lentas e os avanços coincidiram com a aparição de novos desafios, como o impacto das tecnologias, daí parecer evidente que sempre estejamos correndo atrás. Por outro lado, a universidade é um campo cheio de corporativismo, em que se prestam poucas contas à sociedade sobre a eficácia de seus ensinamentos. No entanto, é inegável que temos uma situação educativa muito melhor do que em décadas atrás e que também sabemos mais sobre as formas que nos permitem avançar.

JS – *E como você percebe que a escola evoluiu no ensino de leitura-escrita ou na educação literária?*

TC – A partir de minha trajetória, posso ver com clareza que evoluiu muitíssimo. Por exemplo: a literatura infantil está agora nas aulas e ninguém duvida de que o centro da aprendizagem está no desenvolvimento da competência do leitor. Isso não quer dizer que tudo correu bem, porque erros foram cometidos e porque há muitos fatores relacionados às situações educativas que não admitem soluções simples. Carlos Lomas teve a boa

Contudo, creio que nos últimos anos a literatura infantojuvenil obteve maior projeção, especialmente com o impacto causado pelos *best sellers* dessa literatura como fenômeno de mercado

ideia de coordenar um livro muito interessante (*La educación lingüística, entre el deseo y la realidad*, Octaedro, 2014), em que, depois de 25 anos após o início da mudança do ensino em competências, diversos especialistas fizeram um balanço desse processo ao demonstrar seus sucessos e carências.

JS – *A LIJ já está presente nas universidades por meio da docência e das pesquisas, nas escolas, nos institutos e nas bibliotecas. O que falta para que ela dê o salto para a sociedade e tenha sua voz nos meios de comunicação, jornais, rádios e televisão?*

TC – De início, deveríamos situar a presença da LIJ no marco do espaço muito limitado que se concede à cultura e à infância em nossos meios. Os profissionais da comunicação não recebem formação nenhuma sobre livros infantis, de forma que não é estranho que continuem projetando os mesmos referentes sociais. Contudo, creio que nos últimos anos a literatura infantojuvenil obteve maior projeção, especialmente com o impacto causado pelos *best sellers* dessa literatura como fenômeno de mercado (começou com *Harry Potter*, *Crepúsculo* ou *Gerônimo Stilton*, por exemplo), e, agora, com sua difusão por meio da internet, de *blogs* sobre livros e outras mídias. Poderíamos até mesmo afirmar que a tendência da produção escrita ou audiovisual adulta para produtos infantilizados na sociedade massificada ofereceu um encaixe mais natural para a atenção dada aos livros infantis. Talvez isso não seja uma grande notícia para nossa ideia de cultura, mas, sem dúvida, contribui para a normalização do tratamento dos livros infantis como produtos culturais.

JS – *Em que medida a instituição escolar continua a influir sobre a LIJ, como no início dos anos 1980-1990?*

TC – No que se refere ao negócio editorial – que é preciso lembrar, contribui positivamente para o ecossistema literário –,

sem dúvida tem sofrido com os efeitos da crise econômica. A falta de compra institucional de livros ou o reaproveitamento escolar dos livros de leitura causou um grande impacto financeiro a autores e editoras, que se veem obrigados a diversificar seu público e a reduzir as tiragens. No que diz respeito à influência da escola sobre a importância didática dos livros, creio que se mantém. Diminuí a produção de publicações feitas sob medida para atender aos “temas transversais” do currículo dos anos 1990; no entanto, os professores ainda valorizam muito os livros que “servem para trabalhar tal tema”, porque o valor literário, embora inclua sempre uma perspectiva moral do mundo, parece ser insuficientemente explícito e pouco controlado.

JS – *Escola e biblioteca pública foram, até o momento, os grandes pilares do fomento à leitura. Para onde caminha a promoção do livro com os novos suportes digitais?*

TC – Ainda está por vir. Como recurso de promoção é mais fácil que as crianças participem de uma comunidade de atores e “promotores”, e é mais acessível a professores ou bibliotecários encontrarem recursos didáticos e troca de experiências. No entanto, a prova de fogo é constatar a incidência de tudo isso na leitura de obras pelo público infantil. Como *corpus* de leitura, apenas está se desenvolvendo uma literatura digital que usa a tecnologia a serviço do sentido da obra e não como adendos para o entretenimento. Como educação para essa leitura, no grupo Gretel, estamos pesquisando em salas de aula e bibliotecas escolares com acesso tanto a *apps* de ficção como a livros para verificar como ambos os *corpus* se relacionam com a leitura dos alunos. Uma das conclusões do grupo é de que as crianças também precisam de um guia para apreciar a boa construção das obras digitais; desse modo a tecnologia não vai anular a tarefa do mediador. O foco vai continuar sendo ensinar a interpretar, mas agora há de incluir diferentes formatos, o que pode ajudar também na tarefa,

porque permite a comparação e o contraste entre seus recursos. O desafio educativo é combinar e articular, fugindo do “adicionar”, porque o tempo escolar é escasso e é preciso se pensar muito bem como fazê-lo render.

JS – *Com base nas informações dos índices de leitura dos cidadãos, como você avalia as políticas culturais em torno da leitura nos últimos trinta anos?*

TC – Durante esse período, os índices subiram na Espanha. Não era difícil, já que os resultados eram desoladores em relação aos países ocidentais de desenvolvimento semelhante. No entanto, esses números permanecem estancados e até mesmo em baixa, de modo que não podemos ser benevolentes com essas políticas. Nem com os índices de leitura adulta, nem com os resultados das avaliações internacionais de nossas crianças e jovens. E, se nos aproximamos do fenômeno, o resultado parece ainda mais preocupante, como mostrou a pesquisa de Mireia Manresa no Gretel, ao acompanhar a leitura real de 80 meninos e meninas durante três anos do Ensino Fundamental. Contudo, a mesma pesquisa demonstrou que o plano de leitura da escola poderia incidir positivamente no estímulo ao hábito de ler. E o resultado do plano de atuação leitora da tese de doutorado de Lara Reyes, realizado entre o 3º e o 6º anos da educação básica em uma escola cujo contexto de alfabetização era pequeno, foi espetacular, com uma média de 76,3 livros por criança. E, como consequência, no ano final da intervenção, o saldo em competências leitoras superou a média da Catalunha, de tal maneira que sabemos que podemos ter sucesso.

Entretanto, também precisamos refletir sobre o fato de a leitura estar vivendo uma grande mudança global em razão de novas tecnologias e, sem dúvida, nada “será como antes” – um antes que tende a se evocar a partir de um setor social determinado e de um único tipo de leitura. Para pensar a leitura entre formatos, há de distinguir entre seus tipos e funções, e até

mesmo entre itinerários que permitam seu domínio, já que são necessárias muitas horas de leitura de textos longos para isso, e as telas não favorecem essa imersão concentrada. Na verdade, o importante é o que a leitura permite em termos de operações e desenvolvimento da linguagem e das capacidades mentais, e ainda, não conhecemos com precisão as vantagens e as desvantagens da leitura digital em comparação à impressa, assim como as funções e os usos que vão acabar se repetindo nos dois modos de leitura.

JS – *Como você vê a evolução da temática da LIJ nas últimas décadas?*

TC – Os temas dos livros infantis refletem o “espírito dos tempos” de suas sociedades. Na década de 1970, abriu-se uma nova etapa que permanece até hoje. Foram mudados os temas considerados adequados para crianças e, como exemplo, a literatura infantil se fez psicológica, do mesmo modo que havia acontecido antes com a literatura adulta. As normas implícitas sobre o que era impróprio nos livros para crianças, como apaixonar-se, a morte, a crueldade ou a irreverência, também foram transgredidas. Essa dinâmica continuou a se expandir e, nos últimos anos, chegaram temas que ainda causam desconfiança (como a transexualidade), ou ainda sobre a realidade social (como as migrações ou os novos modelos de família), ou ainda dos novos interesses no discurso social (como a educação das emoções). Os novos temas causam de imediato novos recursos de proteção infantil nas formas de abordá-los, e talvez o limite esteja, como disse Emili Teixidor, em que mantenham sempre a esperança no leitor. Na verdade a temática das obras é algo bastante lateral. Por exemplo, quase não se menciona temas e valores na crítica e seleção de literatura adulta. Efetivamente, o tema está relacionado a preocupações e ao discurso social, assim como ao reflexo da realidade do momento, mas não é o elemento principal da boa literatura como modelo de educação enraizado – por isso, a permanência das obras clássicas, independentemente do tema abordado.

JS – *Você considera que o álbum ilustrado é a grande contribuição da LIJ para a literatura?*

TC – Creio que a grande contribuição da literatura infantil e juvenil é ter achado e desenvolvido formas artísticas capazes de se conectar com os desejos, as necessidades e as capacidades desse segmento de leitores. Mas, sem dúvida, o álbum supõe uma entrada muito especial porque praticamente nasce e se desenvolve no campo da literatura infantil e, a partir daí, brinda os adultos com uma nova possibilidade artística. E resulta numa forma muito adequada para nossa época com o atual auge comunicativo da imagem e a visível evolução das formas artísticas que utilizam mais de um código. Os autores de álbuns infantis podem ficar muito orgulhosos disso.

JS – *Em que medida o álbum ilustrado influencia na educação estética das crianças?*

TC – Em grande medida. Até agora, o texto e a ilustração ofereceram às crianças a possibilidade da experiência estética da palavra e da imagem na medida de suas capacidades. O álbum adiciona o descobrimento da inter-relação dos códigos para obter sentido. Apresenta, além disso, algumas outras vantagens no seu uso como *corpus* de educação literária: resulta imediatamente atrativo, lê-se em pouco tempo, de forma que permite espaços de discussão apropriados nos diferentes contextos de mediadores e crianças, ou criam confiança nos leitores infantis – que podem recorrer à imagem para iniciar suas interpretações, permitindo desafios interpretativos que favorecem as estratégias de leitura. No Gretel, temos usado os álbuns ilustrados amplamente nas pesquisas sobre a acolhida de crianças imigrantes, em discussões interpretativas nas aulas e como recurso didático para a aprendizagem de conceitos como a intertextualidade, a metaficção ou o nível simbólico, sempre com excelentes resultados em relação ao progresso literário das crianças.

JS — *Quais diferenças você estabelece entre as personagens que protagonizavam os álbuns dos anos 1980 e 1990 e os atuais?*

TC — O estudo que realizei sobre os livros dos anos 1980, dirigido a crianças e adolescentes de 6 a 15 anos, ofereceu um quadro detalhado das personagens. Por exemplo: constatamos que 80% do total dos protagonistas eram humanos e, desses, somente 24% eram femininos; comprovamos que a mudança psicológica e a especulação imaginativa da época tinham feito desaparecer a figura do adversário em mais da metade das obras e que, do ponto de vista moral, somente 28% desses adversários eram realmente malvados. A análise das obras pode ser interpretada, então, à luz dos parâmetros artísticos e educativos da época para entender as causas da adoção de um ou outro tipo de personagem. Os resultados por idades provinham de uma maioria de livros ilustrados nas faixas inferiores, mas não existia o desenvolvimento atual do álbum. Neste momento, Cristina Corroero e Karla Fernández de Gamboa realizam suas teses de doutorado no Gretel aplicando a mesma metodologia aos livros atuais dirigidos a crianças entre 6 e 12 anos, entre os quais, agora sim, há uma imensa quantidade de álbuns. Desse modo, daqui a pouco, teremos uma comparação bem documentada, que nos permitirá conhecer realmente as mudanças ocorridas e refletir sobre o que estas indicam a respeito da evolução da literatura infantil e da sociedade que a produz.

JS — *Você acredita que no álbum ilustrado a palavra tenha perdido o protagonismo em favor da imagem? Ou isso se relaciona ao fato de que os leitores têm educação visual mais desenvolvida e precisam de menos palavras?*

TC — É um tema interessante e complicado. É evidente que em um álbum o sentido se constrói entre a imagem e o texto, de maneira que as palavras não são fundamentais para expressar o que

A análise das obras pode ser interpretada, então, à luz dos parâmetros artísticos e educativos da época para entender as causas da adoção de um ou outro tipo de personagem

A literatura dá acesso ao domínio da linguagem, o que significa que não se pode despojar as crianças da oralidade, da poesia, da dramatização ou da narração de mundos de ficção construídos somente com palavras

a imagem diz e vice-versa (para além do que a sua combinação diz). Texto e imagem – e sua combinação – oferecem cada um deles seu específico e diferenciado valor estético. Se a imagem se tornou mais informativa no nível do sentido, isso permite reduzir a redundância do texto, mas às vezes é possível que este se torne mais informativo em um nível mais exigente. Que haja redundância ou que um código devore o outro mostra que não estão sendo bem usados a serviço do sentido da obra. E, efetivamente, creio que, já faz um tempo, estão surgindo muitos livros em que o texto (e a trama da história) não está à altura da imagem. Outra questão é se a educação literária pode se produzir sozinha por meio do gênero álbum. A literatura dá acesso ao domínio da linguagem, o que significa que não se pode despojar as crianças da oralidade, da poesia, da dramatização ou da narração de mundos de ficção construídos somente com palavras. As formas artísticas atuais estão explorando as possibilidades da combinação de códigos até mesmo para além do texto e da imagem – por exemplo, na literatura digital – mas nós, humanos, somos seres linguísticos, nos construímos como pessoas por meio de formas e potencialidades da palavra, e a interpretação visual requer formas linguísticas de pensamento.

JS – *O álbum ilustrado é o território mais criativo da LIJ?*

TC – Nesse momento, é o gênero mais inovador porque explorou caminhos abertos pelos pioneiros dos anos 1960, e tudo está a seu favor: seu atrativo como produto em uma sociedade de consumo, seu componente de imagem e *design* em uma sociedade mais visual, seu jogo de relações entre códigos que se aproximam das possibilidades desenvolvidas agora nas telas, sua maior facilidade na conquista dos mediadores que podem explorá-lo sem dedicar horas à leitura, o surgimento de muitos profissionais das artes visuais que têm aí um campo para se desenvolver artística e profissionalmente, entre outros pontos.

JS – *Há nomes próprios na história internacional do álbum desde o começo dos anos 1960 até hoje ou há livros? Em um caso ou em outro você pode nos dar exemplos e suas impressões.*

TC – É curioso, pois diante da pergunta me dou conta de que penso mais os álbuns em relação aos autores que às obras de texto, nas quais penso mais como títulos concretos. Assim, posso referir o inevitável *Onde vivem os monstros*, mas, sem dúvida, é o fazer artístico de Sendak o que reconheço no conjunto bem vivo de suas obras e que posso perceber em toda a sua influência posterior. E há nomes próprios, é claro, com uma qualidade indiscutível em nosso país. No entanto, na realidade, pela minha perspectiva de trabalho sempre me interessei pelas obras, por aquilo que os livros podiam oferecer para a educação literária das crianças. Assim, nunca realizei ou orientei trabalhos sobre autores ou obras concretas, como fazem a filologia ou as artes visuais. Acho muito bom que se estude a obra dos autores, mas minhas linhas de investigação sempre se debruçaram sobre as características da produção como conjunto, sobre seu uso educativo e sobre sua recepção nas crianças; sobre o que as obras podiam oferecer como itinerário de leitura diversificada e progressivamente complexa para se desenvolver culturalmente.

JS – *As pequenas editoras como Tara Books, Tecolote, Petra Edições, Orrechio Acervo, Planeta Tangerina se converteram nas grandes incentivadoras do álbum nos últimos anos?*

TC – Sem dúvida. As grandes editoras também editaram bons álbuns, mas, para as pequenas, representam um produto muito adequado pela necessidade de serem dirigidos a setores mais específicos, frequentemente em busca de uma literatura marcada pela excelência artística e o selo pessoal. Temos a sorte de possuir um mercado diversificado, em que as pequenas editoras estão oferecendo livros mais arriscados ou recuperando belos

títulos fora de catálogo. As cumplicidades que se estabelecem entre críticos e pequenos editores ajudam a detectar essas obras de mercado mais reduzido, mas que resultam muito ricas e proveitosas para selecionar e planejar itinerários de qualidade para os leitores infantis.

JS – *Para onde caminha o álbum nesta década do século XXI?*

TC – Os álbuns me surpreendem a cada dia, e espero que continuem explorando as possibilidades que se ampliaram com tanta força nessas últimas décadas. Sem dúvida seus resultados, como também o dos *pop-up*, se transferem, nesse momento, para as telas e dão pistas aos autores digitais para as possibilidades dos novos formatos. Creio que a evolução da literatura digital será importante nesse século graças às explorações do álbum. No entanto, tudo parece indicar que a literatura infantil se manterá na coexistência de todas essas formas. Os índices de venda e a leitura digital em outros países onde a leitura digital tem mais entrada, como os Estados Unidos, constataam esse dado. De tal sorte, o álbum tem um longo caminho pela frente, e podemos continuar enchendo nossas estantes com esse requintado objeto de desejo.

JS – *Muito obrigado, por tanto e por tantas.*

Bibliografia

- COLOMER, Teresa. *Introdução à literatura infantil e juvenil atual*. São Paulo: Global Editora, 2017.
- _____. *A formação do leitor literário*. São Paulo: Global Editora, 2011.
- _____. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global Editora, 2007.
- _____. *El papel de la mediación en la formación de lectores*. México: Conaculta, 2002.
- _____. *Siete llaves para valorar las historias*. Coord. Teresa Colomer. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 2005.
- _____. *Propuesta constructivista para aprender a leer y a escribir*. Teresa Colomer y Ana Teberosky. Barcelona: Ed. Vicens Vives, 2003.
- _____. *El papel de la mediación en la formación de lectores*. México: Conaculta, 2002.
- _____. *Enseñar a leer, enseñar a comprender*. Teresa Colomer y Anna Camps. Barcelona: Editora Celeste, 1996.



O humor absurdo ou como tirar umas férias mentais*

MARCELA CARRANZA | TRADUÇÃO THAÍS ALBIERI

“[...] a pior aula de pomposidade é orgulhar-se monotonamente do humor, pois ele mesmo é o melhor antídoto contra o orgulho e foi, desde a época do *Livro dos Provérbios*, o martírio dos idiotas”.

G. K. CHESTERTON

Um homem perde seu nariz na barbearia, e o nariz, transformado em funcionário do Czar, percorre as ruas de São Petersburgo até, finalmente, retornar ao rosto de seu dono. Este é o tema de *O Nariz*, de Gógol. O autor está brincando de “o que aconteceria se...” um nariz se tornasse independente do seu rosto e tivesse vida própria... e esse jogo humorístico pode ser visto com clareza nas reflexões finais do narrador que, em uma espécie de epílogo, se atreve, de forma vanguardista para um texto de 1835, a questionar o autor, reconhecendo abertamente não ter entendido nada do que acabara de contar.

*

A expressão “férias mentais” para se referir ao absurdo (especialmente à obra de Lewis Carroll) é de G. K. Chesterton no texto “Defesa do absurdo”. “Lewis Carroll levava uma vida na qual ele teria batido de frente contra qualquer um por pisar na grama, e outra na qual dizia alegremente que o sol era verde e a lua azul; estava dividido por natureza, comum em cada mundo na posição perfeita para o absurdo moderno. Seu País das Maravilhas é um país inventado por matemáticos loucos. Sentimos que o conjunto é uma válvula de escape de um mundo falso, intuimos que, se pudéssemos atravessar as suas máscaras, talvez descobríamos que Humpty Dumpty e a Lebre de Março eram professores e doutores de Teologia desfrutando de umas “férias mentais”. Este sentido de escape é, certamente, menos enfático em Edward Lear, devido à sua completa cidadania no mundo sem razão. Em *Correr tras el próprio sombrero (y outros ensayos)*. Barcelona: Acantilado, 2006.

Ilustração de
Gennady Spirin para
O Nariz, de Gógol
(Editora Cosac Naify).



“Eis aqui a história que se passou na capital setentrional de nosso vasto Estado! Só agora, conhecidos todos os seus pormenores, comprovamos que *há nela muito de inverossímil*. Sem sequer mencionar o *esquisito* que resulta a sobrenatural volatilização de um nariz e sua aparição em diferentes lugares sob o aspecto de um conselheiro civil. Como Kovaliov não se deu conta de que não é possível reivindicar um nariz nos classificados de jornal? E não me refiro ao fato de esse anúncio custar muito caro: isso é uma sandice, pois não sou uma pessoa avarenta. É que isso é uma bobagem, uma burrice, um desacerto! E como chegou o nariz até o pão fresco e como Ivan Yákovlevich...? Não, *não entendo*, decididamente, *não entendo*! No entanto, o *mais estranho*, o *mais incompreensível* de tudo isso, é como os autores podem escolher argumentos como este. Confesso que acho completamente *inconcebível*, e justamente... não, não, *não o entendo* em absoluto. Em primeiro lugar, *necessita de qualquer utilidade para a pátria* e, em segundo lugar... em segundo lugar, *necessita completamente de utilidade*. Simplesmente, *não sei o que é...*

Contudo, ainda assim, é possível admitir isto, isso e aquilo... pode-se inclusive..., pois existe algum lugar onde não ocorram



incoerências? E, contudo, no entanto como pudemos constatar, *há algo de verdadeiro em tudo isto*. Não diga quem ou o quê, mas episódios como este acontecem no mundo, raramente, mas acontecem”.

Ilustração de
Gennady Spirin para
O Nariz, de Gógol

O narrador se revela perante sua função e assume o lugar do leitor contrariado com esse texto que se viu obrigado a contar. Um texto que não é, em absoluto, claro, compreensível, coerente, verossímil, nem proveitoso, como se supõe que devesse ser todo texto. A culpa é do autor. E, logo, relativiza essa culpa com frases desconexas e mais incompreensíveis que o próprio conto, para concluir que o absurdo pode ter lugar na realidade. Acontecimentos como um nariz perdido que ganha vida própria e perambula pela cidade acontece no mundo... O cataclismo lógico não se detém no assunto: um nariz que passeia; mas avança para além da história no jogo metaficcional de um narrador questionador da obra e das intenções do autor. Níveis de ficção e realidade que se entrecruzam em um impossível que se fez possível pelas palavras.

Em “Perda e ganho de cabelo”, de Julio Cortázar, a história tem o seguinte início: “Para lutar contra o pragmatismo e a horrível tendência à obtenção de fins úteis, meu primo mais velho defende o procedimento de arrancar um bom fio de cabelo da cabeça, lhe dar um nó no meio e deixar ele cair suavemente pelo ralo [...]”. Logo virá a tarefa de “recuperação” do cabelo, que dará continuidade ao relato de Cortázar.

Os narradores de Gógol e Cortázar ressaltam a falta de utilidade de seus relatos. Isto é, esses relatos não só precisam de sentido

1. “– Você está pensando em algo, querida, e isso te faz esquecer de falar. Não posso dizer, agora, qual é a moral disto, mas em seguida lhe recordarei. – Talvez não tenha moral – atreveu-se Alice. – Ah, ah, menina! – disse a Duquesa. Tudo tem moral, desde que seja capaz de encontrá-la”.

(CARROL, L. “A história da falsa tartaruga (Cap. IX)”. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* [Tradução comentada de Eduardo Stilman. Prólogo de Jorge Luís Borges]. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998, p. 88.)

claro, como também de toda e qualquer utilidade. São tão inúteis como perder de propósito os fios de cabelo e, em seguida, dedicar-se com esmero a recuperá-los. O tema: um nariz que escapa de seu rosto e passeia por São Petersburgo, um cabelo perdido nos canos, não tem nenhuma relevância. O que esses relatos buscam? O que querem nos comunicar? Qual é seu sentido? E só se nos esforçamos, como a duquesa de Lewis Carroll,¹ em encontrar um sentido alegórico a tudo isso (provavelmente mais absurdo que os relatos de Gógol e Cortázar), teremos de assumir simplesmente que se trata de um jogo, um jogo que nos convida a umas férias mentais.

Referindo-se ao por ele denominado “humor conceitual”, Macedonio Fernández nos fala do “[...] fato de brincar e de posuir a destreza de provocar um caos mental momentâneo no outro”. Em alguns casos, esse caos mental provocado pelas palavras é tão sutil que pode ser desconsiderado. Aparentemente, o quarto parece estar em ordem, cada coisa em seu lugar; num segundo olhar, observamos que tudo está de pernas para o ar, e a surpresa, associada ao prazer de descobrir o que fizeram conosco, é imensa.

“Foi o dia depois de terça-feira e o dia antes de quarta” é a frase inicial de *A bicicleta epiplética*, de Edward Gorey.

Ainda que demore a perceber, o leitor observa como uma das categorias mais importantes que organizam nossa “realidade”: o tempo, foi destruído em uma só frase.

Também em *A bicicleta epiplética*, algumas páginas a seguir lê-se:



“dentro estava tão obscuro que não se via nada.”

A palavra do absurdo toca a palavra poética. Não radica por acaso a beleza das figuras retóricas: sinestesia, oximoro, metáfora, metonímia (...) em seu desafio aos modos habituais de perceber e de dizer o real, em seu desafio a nossos esquemas mentais e linguísticos?

Vejamos como Chesterton, em seu artigo “Defesa do absurdo”, destaca a falta de propósito, a inutilidade dessa variante humorística:

“Enquanto vejamos uma árvore como objeto óbvio, criado natural e razoavelmente para servir de alimento às girafas, não poderemos nos admirar diante dela. Somente quando a consideremos uma prodigiosa onda vivente que se eleva do chão até o céu sem nenhuma razão particular, tiraremos o chapéu para a perplexidade do guarda do parque”.

Na visão de Chesterton, o gesto gratuito, a inutilidade, próprios do absurdo, são imprescindíveis para a contemplação assombrada do mundo, para sua contemplação estética. Uma contemplação do mundo desprovida de qualquer forma de dominação.² Mais adiante, no mesmo artigo, Chesterton diz:

“Este simples sentido da maravilha diante das formas das coisas e a exuberante independência de nossos critérios intelectuais e de nossas triviais definições é tanto a base da espiritualidade quanto do absurdo”.

Vejamos o começo de um conto de Ema Wolf – “O gato de areia”, do *Libro de los prodígios*:

“Há um gato que é tão verdadeiro como os demais e igual a eles em tudo — ou seja, garras, dentes, bigodes, rabo, a maneira de andar, lambe-se e espreguiçar-se, a única diferença é a substância de que é feito. Estranha, tratando-se de um gato”.

2. “As personagens de Silvina Ocampo não partem de uma teoria sobre o mundo nem obrigam a realidade a se ajustar a seus cálculos: desejo não é cálculo. Para eles, a realidade é o instante em que a olham: contemplar é um ato de criação e de conhecimento, uma operação mágica sem qualquer forma de dominação”.

(PEZZONI, E.

“La nostalgia de un orden”

In: OCAMPO, S.

La naranja maravillosa.

Buenos Aires: Orión,

1985.

Assim como Rodari em “O homenzinho de vidro”, em *A gramática da fantasia*, Ema Wolf cria uma personagem construída de uma substância estranha para ele. O gato de areia não é uma metáfora nem um símbolo de nada, não está no lugar de outra coisa. Não tem nenhuma explicação no conto além de ele ser produto de uma brincadeira casual de crianças na praia. É um gato como qualquer outro, só que feito de areia. Sobre essa ideia sensível, Wolf cria seu conto e não sairá daí.

“Seria um erro dizer que se mimetiza com a areia. Ele é areia, inorgânico e mineral. A gente o vê andar, se entreolham, sorri e dá de ombros”.

Como as pessoas da praia, nós, leitores, desfrutamos do gato de areia de Ema Wolf e damos de ombros. Não há nada mais a fazer com ele. O humor, de acordo com Chesterton e Cortázar, é um termo que não somente resiste a ser definido, como também se orgulha de ser indefinível. Chesterton acrescenta: “Em geral, se consideraria uma falta de senso de humor tentar definir o humor”.

Cortázar diferencia humor de comicidade: “Há coisas que são cômicas, mas não contêm essa inexplicabilidade, indefinível que existe no verdadeiro humor”. O humor, de acordo com Cortázar, vai muito além da piada ou da própria situação, contém elementos críticos e sua intenção consiste quase sempre em dessacralizar, “derrubar uma certa importância que algo possa ter, certo prestígio, certo pedestal. O humor está passando continuamente a foice por baixo de todos os pedestais, de todos os pedantismos, de todas as palavras com muitas maiúsculas. O humor dessacraliza”, em um sentido profano do termo, esclarece Cortázar. O humor é o melhor antídoto contra o orgulho e foi, desde sempre, o martírio dos idiotas, diz Chesterton, corroborando com o escritor argentino.

O humor destrói, mas, ao destruir, constrói. “[...] Derruba valores e categorias usuais, lhes dá a volta, mostra o outro lado

e bruscamente pode fazer saltar coisas que comumente, por hábito, na aceitação cotidiana, não veríamos ou veríamos menos”.

Agora, se o humor é dessacralização, destruição de dogmas e certezas estabelecidas e aparentemente irremovíveis, evidentemente, ele, em seu gesto iconoclasta e denunciante, gera incômodo, mal-estar, desestabilização, perturbação.

Esse gesto transgressor é fácil de perceber em textos paródicos e satíricos, em que o objeto a ser revisado ante a lupa do humor é a literatura ou outros textos da cultura, ou mesmo as relações humanas. No entanto, que tipo de transgressão é essa que leva a cabo o humor absurdo, esse humor das “férias mentais”, da evasão, esse jogo de humor e o caos intelectual...

Como reafirmando o dito pelo narrador de Gógol em *O Nariz*, Chesterton afirma:

“O humor absurdo pode ser descrito como um humor que, por um momento, renunciou a qualquer conexão com o engenho. É um humor que abandona qualquer tentativa de justificativa intelectual e não se limita a zombar da incongruência de algum acidente ou farsa, como subproduto da vida real, mas extrai e aproveita por si mesmo. *Jabberwocky*³ não é uma paródia de nada; os *Jumbles*⁴ não são uma sátira de ninguém; trata-se da loucura pela loucura, como a arte pela arte, ou mais especificamente, a beleza pela beleza; e não servem a nenhum propósito social, salvo, talvez, o de proporcionar um momento de evasão”.

Alheio às definições e classificações, alheio aos bons e maus propósitos, a esses esquemas intelectuais aos quais nos aferramos com desespero, a evasão do humor absurdo, no entanto, não faz nada além de os colocar em evidência, fazendo-os cambalear na sua orgulhosa e inquestionável “verdade”.

Como ressalta Eduardo Stilman, o humor “é uma subversão profunda e definitiva, porque pretende nos abrir os cárceres herméticos, que são aqueles de nossa mente. E à cabeça desta magna

3. Criatura fantástica criada por Lewis Carroll no famoso poema “Alice através do espelho”.

4. Personagens imaginárias criadas por Edward Lear em seus poemas “*The Jumbles*”, publicado em 1871 em *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets*.

revolução, em busca desta liberdade resplandecente, marcha o humor absurdo, que zomba da rigidez da lógica, acompanhado com frequência da poesia”.

Esse paradoxo de ser ao mesmo tempo uma das formas de evasão mais extremas da arte e do pensamento se encaixa muito bem ao absurdo: “a loucura pela loucura”, “a beleza pela beleza”, ao mesmo tempo que subversão profunda, é posta em xeque pelos “cárceres herméticos” de nossa mente. Ação libertária do humor absurdo tão bem formulada por Macedônio Fernández em “Para uma teoria da humorística”:

“Qual é o efeito de consciência para aqueles, para nós genuinamente artístico, que produz o humor conceitual? Que o Absurdo, ou milagre de irracionalidade, crente por um momento, libere o espírito do homem, por um instante, *da dogmática esmagadora de uma lei universal de racionalidade*. Ainda que a “racionalidade” tenha uma ressonância afetiva positiva, ou seja, prazerosa, porque parece sinônimo de segurança geral da vida e conduta, no entanto, basta que se apresente como uma lei universal inexorável para que seja um limite da riqueza e possibilidade da liberdade da vida. E essa limitação, como qualquer outra, tem na consciência uma ressonância afetiva negativa. ‘Variedade’ e ‘livre possibilidade’ se revestem de um tom otimista, mas, além disso, adiciona-se a esta tonalidade temática o fato de que *o autor brincou, melhor dizendo, conseguiu brincar com as vigilâncias mais alertas e a universalidade de nossa vida mental*. Este brincar, por um lado, tem um tom positivo como jogo, ainda que às nossas custas (mas a um custo absolutamente inofensivo: um instante de crença no absurdo), e tem, também, enquanto o autor desdobra uma grande faculdade, uma sutileza invejável da arte de enganar; toda faculdade é desejável e todo desdobramento de faculdade é um espetáculo agradável. Como se vê, para mim é um mérito que *um procedimento artístico comova, conturbe nossa segurança ontológica e nossos grandes ‘princípios de razão’, nossa segurança intelectual*”.

Seria coincidência que os dois grandes escritores do absurdo – Edward Lear e Lewis Carroll – tivessem como destinatárias de suas obras justamente as crianças? Seria coincidência que ambos autores tivessem por costume brincar e narrar histórias a crianças de verdade, e que dessas brincadeiras, desse tempo compartilhado com as crianças, surgissem seus poemas e suas histórias?

Vejamos, agora, esta citação de *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll:

“Agora, olha para o caminho e me diga: Você vê algum deles?

– Ninguém – disse Alice.

– Quisera eu ter olhos semelhantes – disse o Rei em tom áspero

– ser capaz de ver Ninguém! E ainda de tão longe! Para mim, já é um luxo ver pessoas reais com esta luz!”.

Graciela Montes afirma: “Carroll amava brincar com a linguagem, mas também observá-la detidamente, a tal ponto que, na maior parte dos casos, a linguagem parece ser opaca e não transparecem referentes. Carroll se debruça nos significantes, inverte as sílabas, violenta os significados. É a linguagem o verdadeiro protagonista das duas Alices”.

No absurdo, a linguagem se rebela diante da função comunicativa que habitualmente atribuímos a ela. Abandona sua qualidade de veículo de referentes, de significados claros, e adquire protagonismo. No absurdo, particularmente na vertente *nonsense*, a transgressão do humor está voltada para a linguagem como instrumento de comunicação, como veículo transparente de significados. O que se procura é liberar as palavras de suas ataduras com o referente, com sua função comunicativa e outorgar novas possibilidades de linguagem e de pensamento.

Em uma carta a um conhecido, Lewis Carroll afirma:

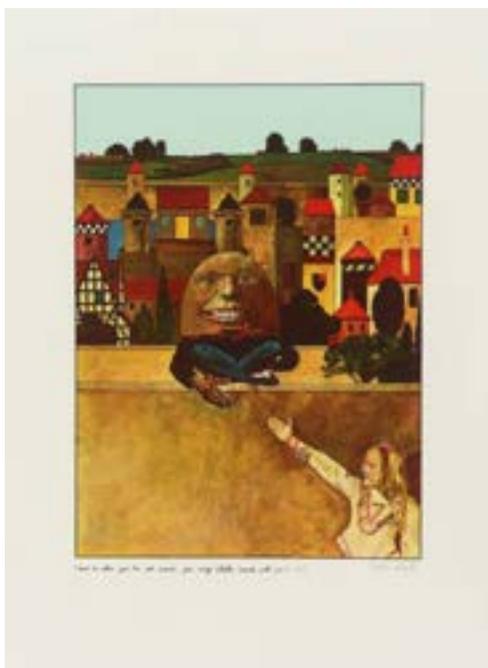
“Com relação ao significado de ‘Snark’, temo que não seja mais uma palavra qualquer sem sentido. Contudo, sabemos que as

5. Este fragmento da carta de Lewis Carroll foi citada por Paul Heinsem

(“Andando por las ramas con los críticos literarios: algunas digresiones fortuitas sobre el estado actual de libros para niños” In: *Un encuentro con la crítica y los libros para niños* [Tradução de Brenda Bellorín]. Caracas: Parapara clave, 2001, p. 52).

palavras significam mais coisas do que pretendemos quando as usamos, de maneira que um livro completo deve ter muito mais significados que aqueles que o autor acredita ter depositado nele. Assim, estarei mais do que disposto a aceitar qualquer sentido ou significado positivo que você encontre no livro”.⁵

Parece que Carroll não pensava muito diferente de sua personagem Humpty Dumpty, quando este diz a Alice:



Humpty Dumpty.
Ilustração
de Peter Blake.

- “– Quando eu uso uma palavra – disse Humpty Dumpty, em tom depreciativo –, essa palavra significa exatamente o que decidi que ela signifique... Nem mais nem menos.
- A questão – disse Alice – é se você pode fazer com que as palavras signifiquem tantas coisas diferentes.
- A questão é – disse Humpty Dumpty – saber quem é o dono aqui. Isso é tudo”.



Autorretrato por
Edward Lear.

Edward Lear (1812-1888) foi autor de limeriques por excelência. Em 1846, publicou pela primeira vez *A Book of Nonsense* sob pseudônimo. No ano de 1861, o livro foi editado novamente, agora com o nome de Edward Lear na capa. Esse livro era constituído de 112 limeriques.

Lear também escreveu poemas *nonsense*, de formatos diferentes dos limeriques, e algumas narrativas. Entre elas, *El cuento de los cuatro niños que dieron la vuelta al mundo*, editado na Argentina pela Adriana Hidalgo Editora.

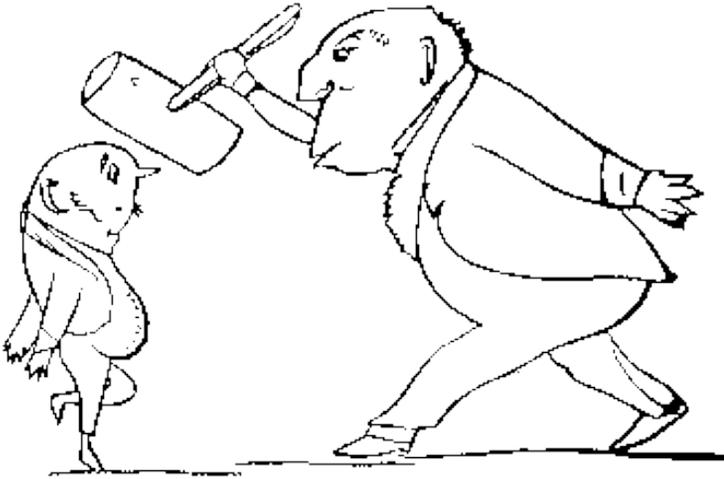
Muitos desses alfabetos, desenhos e rimas, assim como os desenhos de botânica imaginária, foram presentes que Lear dedicou aos filhos pequenos de seus amigos. O limerique pertence à vasta tradição da poesia popular britânica. Sua origem remonta ao século XIV, a *nursery rhymes*⁶ e a outros tipos de poesia popular e infantil. Muitos autores consideram os limeriques intraduzíveis, pois neles o significante, a sonoridade e o ritmo prevalecem sobre os sentidos, ou melhor, os determinam.

*“There was an Old Person of Buda,
Whose conduct grew ruder and ruder;
Till at last with a hammer,*

6. No Brasil, as parlendas e as cantigas de roda equivalem a *nursery rhymes* inglesas.

they silenced his clamour,
By smashing that person of Buda".

Havia uma velha personalidade de Buda
cuja conduta era cada vez mais rude,
Até que as marteladas
Calaram seus gritos
Esmagando esse homem de Buda.



Para escrever um limerique, diz César Aira, o poeta busca um argumento por meio de palavras e qualquer coisa pode sair dessa procura.

“Uma vez que saiu algo, mesmo que seja um elemento, todos os demais ficam mais ou menos determinados, estabelecendo um contínuo de necessidade entre forma e conteúdo [...].

Essa escrita “pelas palavras” se diz própria da poesia: o som se adianta ao sentido. O sentido, de qualquer maneira, não se faz esperar, mas se apresenta, ainda que simultaneamente, como um resultado, às vezes surpreendente”.

De modo frequente, definimos a literatura pela busca do sentido, até mesmo, em termos amplos. Uma necessidade dominante de as pessoas suporem o sentido, mesmo em construções artísticas que evitam a forma premeditada. No entanto, como afirmado em alusão à duquesa de Lewis Carroll em páginas anteriores, não é o mesmo “supor” um sentido que “descobri-lo”, como se este estivesse oculto e fosse tarefa do leitor encontrá-lo. É no absurdo, como na poesia – com a qual, como já visto, guarda laços estreitos – em que se faz evidente a plurissignificação da literatura e a liberdade incondicional do leitor. É por isso que o humor absurdo pode ter certas dificuldades na escola. Está a escola disposta a tolerar umas “férias mentais” como as do humor absurdo? A aula pode incorporar uma linguagem que não seja a de transmissão de verdades, a da comunicação, uma linguagem disposta a brincar com as formas sobrepostas ao sentido, uma linguagem destinada a produzir nos leitores um choque mental?

Chesterton pensa sobre *Alice no país das maravilhas* se transformar em um inevitável clássico escolar:

“Pobre Alice! Não só a obrigam a assistir às aulas, como dar aula aos demais’. Alice, agora, não é só uma estudante, mas uma professora de escola. Acabaram as férias e Dodgson volta a ser professor. Haverá baterias de exames com perguntas como: “(1) Diga o que sabe sobre: ‘mimo’, ‘mimblo’, ‘olhos de peixe’, ‘paredes de melão’, ‘sopa bela’. (2) Assinale todas as jogadas de xadrez de *Alice através do espelho* e faça um esquema. (3) Resuma a política do Cavaleiro Branco para solucionar o problema social dos costeletas verdes. (4) Distinga entre Tweedledum e Tweedledee”.

Os mundos do absurdo não são amigáveis – sobre esse assunto, Alice e os personagens kafkianos podem nos mostrar – e, em sua atitude extrema, o absurdo se vincula diretamente ao humor negro, se é que não se pode considerá-lo até mesmo uma de suas variantes.⁷

7. Eduardo Stilman considera o humor negro uma variante do humor absurdo.

“Prólogo” In: *El humor negro. Antología de textos* [Ilustrações de Sábat]. Buenos Aires: Editorial Brujula, 1967, p. 9-15).

“Algo aconteceu na minha mão

Queria comer uma bala e procurei no meu bolso.
Estava revirando o bolso quando senti que algo devorava
[minha mão.
Quando tirei as mãos do bolso, quase desmaiando de dor,
[percebi que estava sem os dedos.
Então me lembrei: eu tinha um monstro no meu bolso”.

Nesse pequeno relato de David Wapner, a filiação entre o humor absurdo e o humor negro se percebe com clareza. É possível observar nessas poucas linhas o tom desapassionado da voz narrativa. De acordo com o tom dessa voz, não se está dizendo nada digno de relevância ou surpresa, ao mesmo tempo em que o leitor se vê surpreendido por um fato inaudito e traumático (ou que se supõe como tal) que ocorre na cotidianidade de um mundo aparentemente normal. Não acontece todos os dias que alguém tenha os dedos devorados quando procura uma bala no bolso e logo se lembre, como quem não quer nada, que tem um monstro no bolso.

Se um nariz pode transitar pelas ruas de São Petersburgo, um gato de areia correr pela praia, alguém procurar obstinadamente um cabelo por toda a rede de canos da cidade, alguém pode ter um monstro guardado no bolso e, até mesmo, esquecê-lo por um momento.

Por mais inusitado que seja, não há esforço na voz narrativa do absurdo para explicar ou justificar nenhum fato. Se o absurdo compartilha com o fantástico a explosão do impossível em um mundo que se assemelha ao “real” de referência, no absurdo, é próprio da voz narrativa não percebê-lo ou tomá-lo com a mais apática naturalidade. O narrador não parece advertir o insólito da questão, ao passo que, no fantástico, ao contrário, a convivência com o normal e o impossível produz um sobressalto, uma ruptura que se manifesta, geralmente tanto nas personagens como na voz narrativa. A problematização da coexistência de mundos

antagônicos, própria do fantástico, encontra-se envolvida pela indiferença de quem conta no absurdo.

Como foi dito a propósito de Carroll e do *nonsense*, no absurdo, a linguagem transforma-se em protagonista. No entanto, já não é a linguagem cotidiana, esse complexo artefato destinado à transmissão de significados, a linguagem da comunicação. Trata-se da linguagem revelando sua face oculta, a outra cara da moeda, o inapresentável Mr. Hyde, oculto por trás do civilizado Dr. Jekyll. Um artefato construído “para significar” que se dá ao capricho de “nada dizer” (ou algo que “valha a pena” ao menos).

Classificações e descrições que parodiam o discurso científico como as de bestiários e enciclopédias ao estilo *Hasta (casi) 100 bichos*, de Daniel Nesquens, com ilustrações de Elisa Arguilé, *Bichonario*, de Eduardo Abel Gimenez, ilustrado por Douglas Wright ou *Recuerdos de Locosmos*, de Ricardo Mariño, são exemplos ideais da linguagem ao brincar de protagonista.

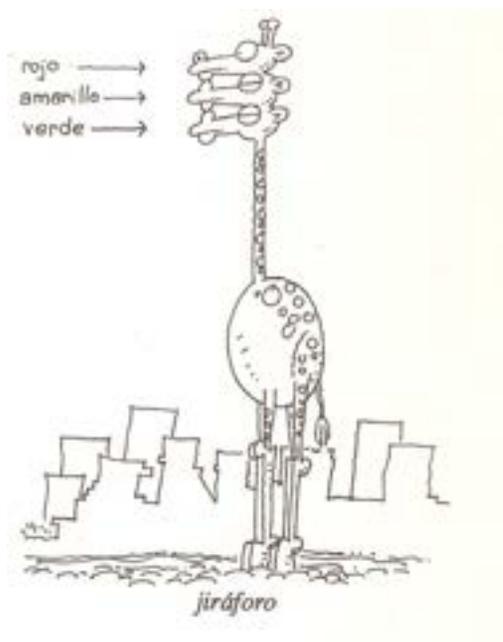


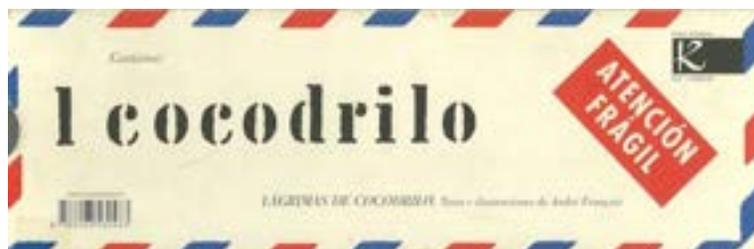
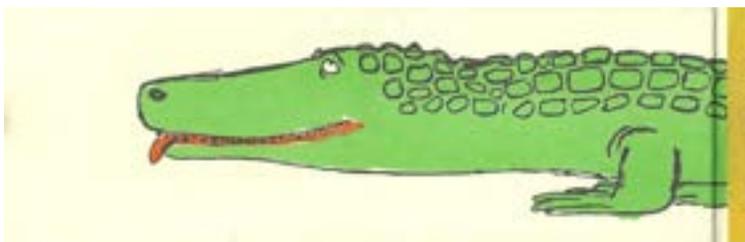
Ilustração de Douglas Wright

8. Cabe aqui a relação com a análise do “Prefácio”, de Michel Foucault em *As palavras e as coisas*, com base no texto de Borges, a classificação zoológica de uma “enciclopédia da China”, presente em *El idioma analítico de John Wilkins – Otras Inquisiciones*.

“*Jiráforo*. Girafa utilizada para conduzir o trânsito. Nos primeiros anos de sua vida, tem apenas duas cabeças e dedica-se a sinalizar o caminho aos pedestres. Adulta, já com uma terceira cabeça, se especializa em automóveis. Aviso para aqueles que transitam pela cidade: quando todos estão de olhos fechados, não é que andam mal; simplesmente estão dormindo”.

O humor, e em particular o humor absurdo, sente certa predileção pelos discursos científicos, pelas classificações e descrições, pelo uso da linguagem a serviço da lógica e da pragmática; ou seja, a serviço da ordem e da nossa segurança ontológica, revelam em sua lógica outra os limites de nossa linguagem e pensamento, ao mostrar o caos e colocar em crise certezas.⁸

Tudo isso que, dito desse modo, parece tão terrível, inquietante e complexo, pode, contudo, adquirir o contexto de uma brincadeira animada, evasiva e sem maiores consequências ao alcance das crianças. Os textos de Cortázar em *Histórias de cronópios e famas*, assim como suas famosas instruções, e *Lágrimas de crocodilo*, de André François, valiosa obra da literatura infantil editada pela primeira vez em 1956, exemplificam com clareza tal abordagem.



Lágrimas de crocodilo, de André François.

O humor absurdo é uma brincadeira, como disse antes Macedonio Fernández, e torna-se mais fácil pensar em relação à brincadeira quando os destinatários da obra são crianças.

A caixa em que “viaja” o livro-crocodilo, antes mesmo de se abrir o livro, antecipadamente se apresenta como um brinquedo. Na dobra da caixa está a cara do crocodilo. Retirar o livro da caixa significa trazer o crocodilo (como acontece com o protagonista) para casa, para nossa vida cotidiana. O texto começa com um diálogo entre o menino e seus pais. “O que são LÁGRIMAS DE CROCODILO?” pergunta o garoto. A resposta evolui como um instrutivo discurso sobre a captura de um crocodilo no Egito e sua posterior viagem e adaptação ao novo lar. O tom didático e o uso da segunda pessoa apelam, ao mesmo tempo, para a criança/personagem e para a criança/leitora. As ilustrações potencializam-se para explicar os passos a seguir a fim de adquirir o crocodilo que se adaptará sem dificuldades “à sociedade” e às atividades diárias do pequeno.



“Sabem contar bonitas histórias”. Ilustração de André François.



“e te levam ao colégio”. Ilustração de André François.

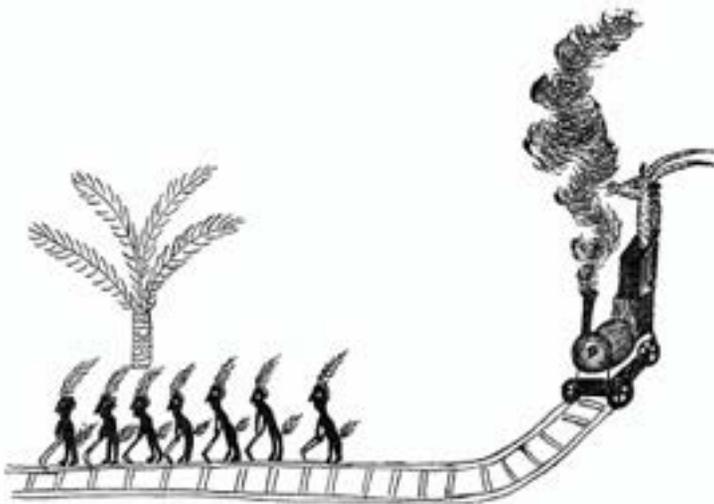
9. CARRINGTON,
L. *Leche del sueño*.
(México: FCE, 2013.
Collección
*Los Especiales de
A la orilla del viento*).
Trata-se de uma
edição fac-similar de
uma caderneta de
anotações cujos textos
e desenhos foram
realizados pela artista
para entreter seus
filhos.

Os crocodilos podem ser muito úteis, elegantes, divertidos em casa, desde que não pisem em sua cauda. Chegar a conhecer o significado da frase que dá título ao livro e a resposta à pergunta inicial é o resultado dessa circunstância.

A brincadeira parece menos alegre e ingênua nos livros de Leonora Carrington *Leche del sueño*⁹, e Jacques Prévert, *Contos para crianças impossíveis* (1947). Na Argentina, o livro de Prévert, editado pela Librerías Fausto, em 1973, foi proibido pela ditadura militar em 1976. Não resulta pouco lógica tal proibição quando, ao ler os contos de Prévert, encontramos claras ironias que denunciam a exploração do homem pelo homem, o maltrato aos animais, o abuso de poder, e colocam em questão a instituição familiar.

Em *Escena de la vida de los antílopes* lemos:

Ilustrações de
Elsa Henriquez para
a edição argentina
do livro de Prévert
*Cuentos para chicos
traviesos*, 1973.



“Na África há muitos antílopes; são animais encantadores e muito rápidos.

Os habitantes da África são homens negros, mas também há homens brancos; esses estão de passagem, vão fazer negócios e precisam que os negros os ajudem; mas os negros gostam mais

de dançar que construir rodovias e estradas de ferro. É um trabalho muito árduo, um trabalho que continuamente os mata.

Quando os brancos chegam, os negros fogem, os brancos caçam com laço e eles se veem obrigados a fazer a estrada de ferro ou a rodovia e os brancos os chamam de “trabalhadores voluntários”.

A ingenuidade extrema da voz narrativa, frequentemente focalizada no ponto de vista dos animais, permite relatar a crueldade, a soberba e a estupidez dos seres humanos, particularmente dos que exercem seu domínio sobre outras pessoas e animais.

Em “*El dromedario descontento*”, a força corrosiva do absurdo destina-se a dessacralizar a figura do acadêmico. Um dromedário se põe a escutar uma conferência com os pais. A conferência, que trata da diferença entre dromedários e camelos, é muito tediosa. Vejamos como o narrador, focado no pobre dromedário descontente, descreve o conferencista:

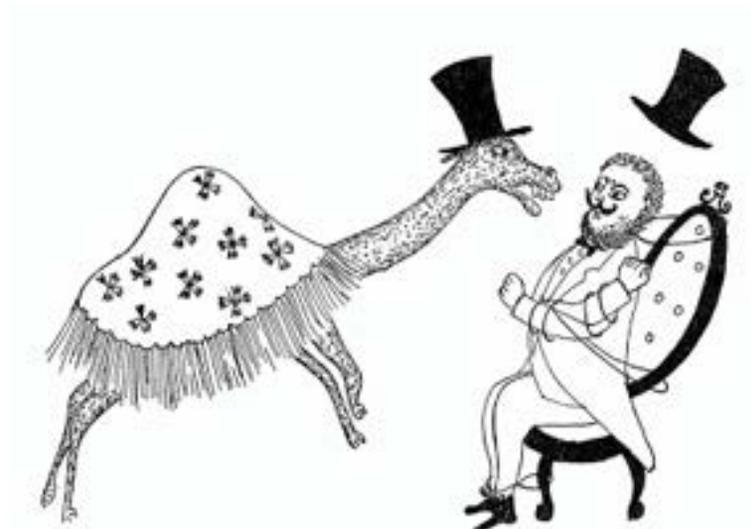


“Fazia uma hora e três quartos que um senhor gordo falava. Diante do senhor gordo havia uma jarra de água e um copo para os dentes sem escova; de vez em quando, o senhor despejava água no copo, mas não escovava os dentes e, visivelmente irritado, falava de outra coisa, ou seja, de dromedários e camelos. O jovem dromedário tinha calor e sua corcunda lhe incomodava muito; ficava roçando o respaldo da cadeira, estava mal sentado, se mexia inquieto.

Então, sua mãe dizia: ‘Fica tranquilo, deixe o senhor falar’ e beliscava sua corcunda. O jovem dromedário tinha cada vez mais vontade de chorar, de ir embora...

A cada cinco minutos, o conferencista repetia: ‘Sobretudo, não podemos confundir os dromedários com os camelos. Senhoras, senhores, queridos dromedários, peço vossa atenção sobre este fato: o camelo tem duas corcundas e o dromedário uma, nada mais que uma!’

Todas as pessoas na sala diziam: ‘Oh, oh, oh, muito interessante’, e os camelos, os dromedários, os homens, as mulheres e as crianças tomavam nota em suas pequenas cadernetas”.



Ilustrações de
Elsa Henriquez

No livro de Prévert, nem mesmo a instituição familiar deixa de ser ceifada pelo humor. Em “*El avestruz*”, o pequeno Poucet, um Polegarzinho que lança pedrinhas para reencontrar o caminho de casa, encontra-se com um avestruz. Nesse encontro acontece um diálogo significativo entre eles, no qual a ave questiona os pais da personagem, ao dizer:

“Avestruz: Em vez de se deslumbrar com os vizinhos (pela mãe), deveria ter-se ocupado de você; às vezes ela te batia.

Polegarzinho: Meu pai também me batia.

Avestruz: Ah! O senhor Poucet te batia? Isso é inadmissível. As crianças não batem nos seus pais. Por que os pais batem nos filhos?”

Ao final, o avestruz convida o menino a subir em seu lombo: “Você não voltará a ver seus pais, disse. No entanto, você verá o mundo”. O menino acaba por aceitar o convite e vai feliz a galope, montado em seu novo amigo.



Nos contos de Prévert, a sátira se mostra acima do absurdo. Há uma intenção propositalmente política e moral nessa denúncia burlesca, que evidencia o escárnio das relações de poder entre negros e brancos, pais e filhos, animais e homens. Os censores não se equivocaram, é um livro claramente político, ao estilo de Jonathan Swift. Nesse contexto, a evasão é aparente, e, por trás da voz narrativa, emerge a indignada denúncia da estupidez humana.

Vejamos, agora, esse texto de Leonora Carrington:

“O menino Jorge

O menino Jorge gostava de comer a parede de seu quarto.

– Não faça isso, disse o pai.

No entanto, Jorge não levou o pai a sério e continuou a comer parede.

O pai decidiu, então, ir à farmácia e comprar um pacote de pastilhas de parede. O menino comeu-as todas de uma vez e, em sua cabeça, cresceu uma casa.

Jorge estava muito contente brincando com a casa em sua cabeça, mas seu pai ficou triste, porque disseram a ele na rua:

– Que filho mais estranho, tem o senhor!”



Ilustração de Leonora Carrington para *Leche de sueño*.

Comer parede é um problema, ou melhor, uma travessura que deve ser contida porque, como uma doença, pode causar efeitos adversos. O remédio, lamentavelmente, não soluciona o problema, mas o agrava. No entanto, tal fato não parece afetar o protagonista, que se sente feliz em ter uma casa na cabeça para brincar; nem mesmo o pai, mais preocupado com o que iam dizer.

Com lógica semelhante Luis María Pescetti constrói “*El chico que comía flores*”.

“O menino que comia flores

Era uma vez, um menino que gostava de comer flores.

Não havia jardim onde não tivesse entrado para dar um par de bocadas.

A mãe dele dizia: ‘Se continuar assim, quando crescer você vai virar um tubarão’.

Aí, ele se assustava e se segurava um pouco, mas depois voltava a vontade e comia um ramo.

Quando cresceu, virou um tubarão.

Certa vez, um marinheiro o pescou. Quando abriu sua barriga, encontrou um montão de flores.

O pobre não sabia o que era aquilo e, assustado, começou a tirá-las.

Quando terminou, o tubarão voltou a ser o menino de antes e o marinheiro tremeu como um cachorro.

O menino, agradecido, ensinou o marinheiro a comer flores. O marinheiro ensinou o garoto a preparar uma sopa de peixe para que não se transformasse em tubarão.

Foram amigos muito felizes e soaram os narizes”.

Em ambos os casos, trata-se da ingestão de alimentos não convencionais, ao menos para as pessoas. As crianças devoram algo inadequado e os pais os repreendem. No texto de Pescetti, o que chama a atenção é a advertência da mãe, que se torna profecia: “Se continuar assim, quando crescer, você vai virar um

tubarão”. O que causa a impressão de uma ameaça fantasiosa inventada por um adulto para intimidar uma criança pequena. No entanto, a advertência se cumpre e o “estranho”, um menino que come flores, torna-se “o impossível”, o garoto se transforma em tubarão. Ao eliminar a causa, exclui-se a consequência, obedecendo a essa lógica do absurdo que, frequentemente, vemos ser posta em prática no raciocínio infantil: se tirarmos as flores, o tubarão volta a ser criança.

“Aquele que começou a comer as unhas

Começou por comer as unhas
depois comeu as mãos
o cotovelo
os ombros
as costas
a barriga
os joelhos
os pés
Quis ir embora
e se procurava na cadeira
debaixo da mesa
no guarda-roupa
atrás da porta
na sombra da parede
na rua
e não estava”.

10. Em “*La carne*”, conto do cubano Virgilio Piñera (1912-1979), a falta de carne pela qual passavam os habitantes de um povo, traz como consequência às pessoas se devorarem. Trata-se de um texto de humor negro e absurdo em que o dano colateral — a desapareção paulatina da população — é um mal menor diante da solução do problema de ordem pública, suscitada pela falta de carne. (PIÑERA, V. *Cuentos*. Madrid: Alfaguara, 1994).

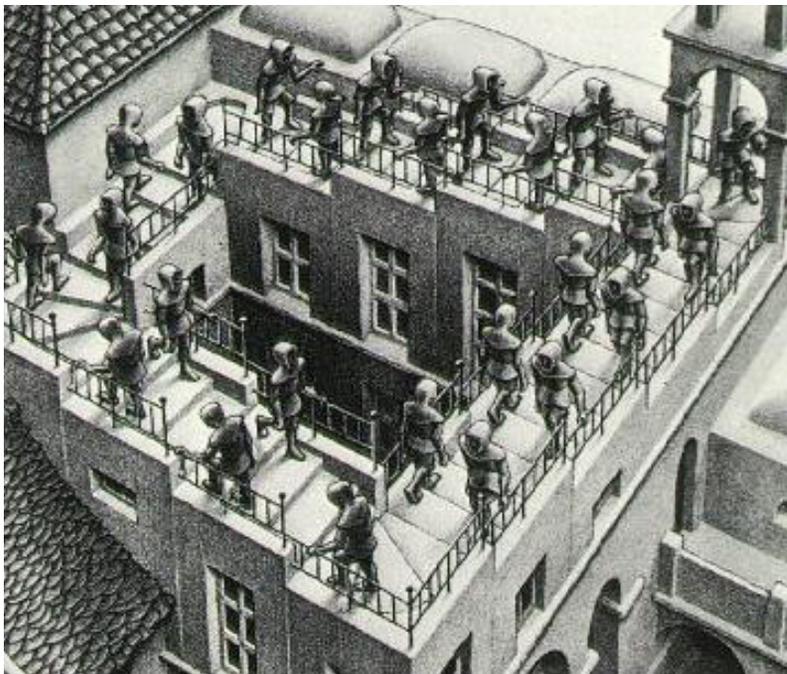
Vamos continuar com personagens que devoram, mas, neste caso, trata-se de devorar-se a si mesmo.¹⁰ Ao comer as unhas, por acaso não estamos nos devorando? O que aconteceria se estendêssemos essa “autofagia” a outras partes de nosso corpo? O ideal é não comer parede, como também não é adequado comer flores, tampouco parece bom comer a si próprio, sobretudo se depois o desejo é o de “buscar a si mesmo”, frase com sentidos metafóricos

que ressoam ironicamente neste “não se encontrar” do final. O paradoxo da personagem que não pode ir embora, porque, para isso, deve primeiro se encontrar, é uma verdadeira explosão mental, não isenta de claustrofobia, que pode nos remeter a este brevíssimo texto cortaziano:

História

Um pequeno cronópio procurava a chave da porta da rua no criado-mudo, o criado-mudo no dormitório, o dormitório na casa, a casa na rua. Aqui se detinha o cronópio, pois para sair à rua precisava da chave da porta”.

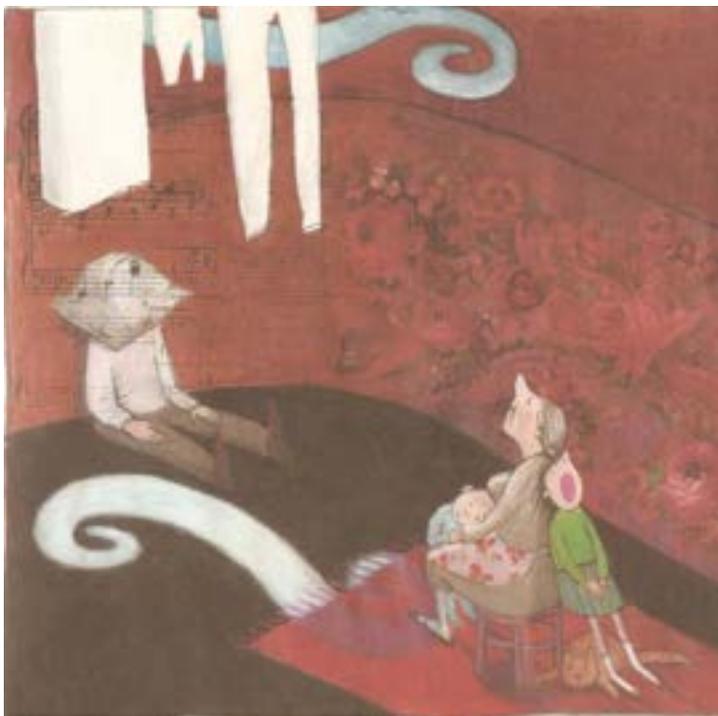
Há algo de Möbius no poema de Villafañe e no texto de Cortázar, assim como nos paradoxos espaciais de Escher, uma ruptura das diferenças entre o dentro e o fora, o estar e o não estar, o ir e o ficar.



Escada acima, escada abaixo. M. C. Escher (detalhe).

Observamos que no absurdo, com frequência, o impossível requer realidade a partir da linguagem. Não se trata de conjeturas mágicas, como nos contos maravilhosos, mas de outorgar *tangibilidade* à linguagem como objeto neste mundo, em sua materialidade sonora, em sua realidade gramatical, à custa do sentido e da lógica.

Peter Stamm, em *Por que vivimos en las afueras de la ciudad*, narra as vicissitudes de uma família infatigável em contínua mudança. Dezoito lugares diferentes habitados por essa família compõem as dezoito partes do livro: o bosque, o telhado da igreja, o cinema, a cabine dos três telefones, o hotel, a tenda branca na neve... Lugares exóticos, mas prováveis. Outros lugares, impossíveis na realidade, mas comuns para a literatura: viver na Lua, no sonho, no mar. E outros tantos improváveis em nosso mundo se tornam possíveis no absurdo: viver no violino da tia, na chuva, no chapéu do tio.



Por que vivimos en las afueras de la ciudad.
Ilustração de Jutta Bauer.

“5. Quando vivíamos no violino da tia, o chão estalava a cada passo. Quando a tia tocava canções ciganas, os móveis tremiam. E quando tocava canções alemãs, vovó chorava escondida [...] Mamãe pendurava a roupa nas cordas e papai pedia, aos gritos, protetores para os ouvidos e se negava a dizer qualquer coisa, porque não gostava de onde morávamos [...]”.

Quanto mais insólito é o lugar habitado pela família, o jogo com a linguagem cobra maior protagonismo; a ponto de as regras do sintagma tornarem possível o impossível no que diz respeito ao sentido. O caso mais extremo ocorre quando as personagens se mudam “para lugar nenhum”.

“7. Quando morávamos em lugar nenhum, tínhamos de buscar as cartas no correio. Mas já não recebíamos cartas, porque as pessoas tinham nos esquecido e já não nos conheciam. [...] Íamos de lugar nenhum a nenhum lugar e, pelo caminho, memorizávamos os nomes de todas as ruas [...]”.

“Quando morávamos em nenhum lugar” mantém a correção do sintagma, mas, do ponto de vista semântico, provoca o impossível: um curto-circuito no nível do sentido e da lógica.

Em “Quando morávamos em nenhum lugar”, o adjetivo “nenhum” anula toda possibilidade do substantivo “lugar”, tratando-se aí de um “não lugar”, uma negação do espaço.

O sintagma torna-o possível e as personagens conseguem ocupar esse impossível graças à licença que se outorga à linguagem.

No entanto, a linguagem pode adotar atitudes extremas, como na poesia de Oliverio Girondo, e quase se desentender (o quase é importante aqui) com o sentido, para se mostrar em sua realidade sonora e material. Lascivo amor ao corpo das palavras.

11. GIRONDO, O.
“Mi lumía”
In: *En la Masmédula*.
Buenos Aires:
Losada, 1990,
p. 33-34.
Tradução livre:
Mi lumía / Minha
Lu/ minha lubidulia/
minha golocidalove/
minha lu tão luz
tão tu que me
enlucielabisma/ e
descentratelura / e
venusafrodea / e me
nirvana por sua cruz
das desalmas / com
seus melimeleos /
suas eropsiquisedas
seus decúbitos lianas e
dermiferios limbos e
gormullos / minha lu
/ meu luar / meu mito
/ demonoavedea rosa
/ meu peixe de fadas /
minha luvisita nímia
/ minha lubísnea /
minha lu mais lar /
mais lampo / minha
carne vertiginosa de
galáxias de sêmen
de mistério / minha
lubellalusola / minha
total plevida / minha
toda lu / lumía.

“MI LUMÍA

Mi Lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lutan luz tan tu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana elsuyolacrucis los desalmes
con sus melimeleos
sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios limbos y
gormullos
mi lu
mi luar
mi mito
demonoave de a rosa
mi pez hada
mi luvisita nimia
mi lubísnea
mi lu más lar
más lampo
mi pulpa lu de vértigo de galaxias de semen de misterio
mi lubella lusola
mi total lu plevida
mi toda lu
lumía”.¹¹

Uma linguagem que abre as asas dando lugar à materialidade, sonoridade, ao jogo do significante independentemente (na medida do possível) do sentido, é o que observamos tanto em poetas vanguardistas como na poesia popular, muito imbuída na cultura infantil. Em “El Jaberwocky”, de Lewis Carroll, as jitanjáforas, a tradição poética do *nonsense* “[...] o aprisionamento do sentido, as ataduras da lógica e o sentido comum são violentados pela linguagem da arte”.

Para Eduardo Stilman, o absurdo na arte não é outra coisa senão uma espécie de imunidade: “[...] o absurdo humorístico lança à ação todas as nossas defesas mentais e invoca uma lógica mais aguda, uma sensatez verdadeira, capazes de perceber a coerência sutil do disparate e a milagrosa poesia do insensato”.

Disparates involuntários, continua Stilman, há de vários tipos. Estão, por exemplo, os que não o foram ontem, mas são hoje, e os que não são hoje, mas serão amanhã, por causa das convenções a que se referem, que foram ou serão substituídas.

A maioria das obras de Oski revela se apropriar desse movimento, cujos livros *Vera História de Índias*, *Vera História del Deporte*, a versão dele de *Kamasutra (Ars Amandi)* e *Tablas Médicas de Salerno*, entre outros trabalhos, são “traduções” literais realizadas pelo autor mediante a ilustração de antigos textos sérios e alheios. Oski é, de modo exagerado, fiel aos textos, e é nesse momento que o humor se manifesta. Oski não trai os textos, resgata-os e até nos ensina a enxergar a poesia oculta nos disparates. Os antigos cronistas, cientistas e médicos, criaram esses textos alheios a qualquer intencionalidade humorística; o tempo e suas verdades subjacentes, envelhecidas e caducas são o que dão lugar ao absurdo involuntário. O trabalho de Oski, com base em uma cuidadosa documentação, “limita-se” a mostrar o disparate surgido da ignorância, dos preconceitos e da estupidez daqueles discursos do passado, nos convidando à reflexão sobre os discursos do presente.

“Mulher, palavras e expressões derivadas de

(Do Pequeno Larousse Ilustrado)

Mulher de arte, de vida, de mal viver, perdida, pública: prostituta

Dona de casa: a que tem controle e disposição para mandar ou executar os fazeres domésticos e cuida da fazenda e da família com exatidão e diligência.

Mulher fatal: a que tem uma sedução irresistível.

Mulherear: farrear com mulheres.

Mulheriego: afeminado.

Mulherengo: dizem dos homens que têm muitas mulheres ao mesmo tempo.

Mulherão: mulher alta e corpulenta.

Mulherzinha: mulher que vale pouco ou foi jogada na vida.”

Mujer, palabras y expresiones derivadas de _____



Mulherengo que se prepara para paquerar.



Mulherengo surpreendido em sua toilette.



Mulher cachorra que se diverte acompanhada.



Mulherão sozinha esperando.



Dona de casa que vê uma mulher da vida passar



Mulher abandonando a casa



Mulher fatal seduzindo um homem.



Artista no ato de receber uma recompensa

Primeira fundação de Buenos Aires



“Ali construímos uma cidade que se chamou Buenos Aires (B): isto quer dizer bomar. Ali, sobre essa terra, encontramos uns índios que se chamavam Querandies, e nos trouxeram peixes e carne para comermos (P) [...] somente um dia deixaram de vir. Então, nosso capitão Dom Pedro de Mendoza enviou em seguida um prefeito de nome Juan Pavón, e com ele dois soldados no lugar onde estavam os índios. Quando chegaram onde aqueles estavam, o prefeito e os soldados se comportaram de tal modo que os índios lhes bateram com paus e depois os deixaram voltar a nosso acampamento (PP)”.

“Ali se construiu uma cidade com uma casa forte (F) para nosso capitão e um muro de terra em torno da cidade (M), de uma altura como a que pode alcançar um homem com uma espada na mão (E) [...] e que hoje se construía, no outro dia caía por terra...”



Detalhe de “Primeira
Fundación de
Buenos Aires”. Oski.

“Aconteceu que três espanhóis roubaram um cavalo e o comeram às escondidas. Então, se pronunciou a sentença que executaria os três espanhóis. Assim se cumpriu e foram enforcados. Nem bem se fez noite (N) e cada um foi para sua casa, outros espanhóis cortaram as coxas e outros pedaços do corpo dos enforcados (A), os levaram para casa e os comeram”.

“Nesse tempo os índios atacaram nossa cidade com grande poder e força (I) [...] e tinham a intenção de nos matar, mas Deus Todo-Poderoso não lhes concedeu tamanha graça, ainda que conseguissem queimar nossas casas (C) [...] nesse ataque, queimaram também quatro navios grandes (G)”.

“Depois desses acontecimentos, a gente teve que ir embora, viver nos navios (V).”

O efeito humorístico está na maneira como os desenhos operam sobre os textos, já que se tratam de textos “sérios”, sua seleção não é casual e boa parte do efeito humorístico está arraigado neles, não porque foram criados com esse fim, precisamente. *Vera História de Índias* começa com o diário de Colón, transita pelas crônicas dos conquistadores e sacerdotes, relatos de viajantes, memórias de personagens da colônia, fragmentos literários como “*El Matadero*”, de Esteban Echeverría. Nas imagens aparecem uma série de detalhes absurdos, ridículos, inverossímeis que logo – e com surpresa – descobrimos no texto escrito, supostamente sério e “verídico”. O uso das letras para se referir de forma literal ao texto, à maneira de uma ilustração escolar, a coexistência no desenho de fatos acontecidos em diferentes temporalidades, o cuidado com detalhes com base em uma documentação esmerada, aumentam, ainda mais, o efeito hilário.

Como vimos com Prévert e Oski, por vezes o absurdo parece regressar de suas “férias mentais” para incursionar pela crítica, pela dessacralização e pela denúncia satírica, sem perder o tom despreocupado e brincalhão. Em outros casos, como destaca Chesterton, o que prevalece é a loucura pela loucura e não parece haver nenhum serviço ou propósito social. Com esses textos, nós, leitores, desfrutamos de uma liberdade extrema de sentidos possíveis e nos deleitamos na incerteza. Também pode acontecer

12. *La República del caballo muerto*, de Roberto Espina, é composta de três obras: *Ser o no ser*; *Los buenos modales* e *El propietario*.

que, diante de um mesmo texto, ocorram ambas as coisas. Isso é, a meu ver, o que pode acontecer com o “Ser ou não ser”, uma obra para fantoches que integra *La República del caballo muerto*,¹² de Roberto Espina.

Ser ou não ser

Narrador: O diálogo se chama “Ser ou não ser”. “Um” dos habitantes da República del Caballo Muerto está contrito, triste, em um canto. Chega o “outro” vindo atrás. Aproxima-se...

“Um: Quem é você?

Outro: Hum? O quê? ... não, eu não sou.

Um: Sim, sim, você é.

Outro: Não, não... não sou.

Um: Sim! Você é! Não negue!

Outro: Sim, eu nego!

Um: Hum... descobri você!

Outro: O quê? O que descobriu?

Um: O que descobri?

Outro: Sim... o que eu descobri?

Um: Não se faça de tonto!

Outro: Não estou me fazendo de tonto.

Um: Então, você é?

Outro: Não, não sou, não sou... Não!

Um: Não grita! Se você não é, porque está com medo? Hein?

Outro: Não tenho medo.

Um: Ah! Não tem medo?

Outro: Não!

Um: Confessa que você não tem medo.

Outro: Não, não tenho medo.

Um: Hum... então?

Outro: Então, o quê?

Um: É você!

Outro: Não, não sou!
Um: Sim! Descobri você!
Outro: Não! Não sou!
Um: Vamos, confessa.
Outro: Não, não sou, não sou, não sou... (chora)
Um: Mas, homem, eu também já fui um tempo.
Outro: Você... foi!
Um: Sim... e quem não foi alguma vez?
Outro: Você foi!
Um: Disse a você que sim, mas já não sou.
Outro: Foi!
Um: Mas já disse que não sou.
Outro: Foi!
Um: Não grita!
Outro: Então você foi.
Um: E... sim...
Outro: Sim?
Um: E quem não foi alguma vez?
Outro: Ahhhhh...
Um: Diga-me, descobri você, né?
Outro: Como? O quê?
Um: Vamos, não precisa fingir para mim, eu entendo.
Outro: Então, você foi!
Um: Já disse.
Outro: E nunca confessou?
Um: E... não
Outro: Por que nunca confessou?
Um: E... tinha
Outro: Medo!
Um: Hum... um pouco.
Outro: Traidor!
Um: Quem?
Outro: Você!

Um: Eu?

Outro: Sim!

Um: Não!

Outro: Vou denunciar você!

Um: A mim?

Outro: A você que foi, é e será.

Um: Não, eu fui. Mas você é; eu não sou nem serei...”

Aqui o leitor pode, simplesmente, deixar-se levar pela loucura da indeterminação, mas ao mesmo tempo sentir, em torno do diálogo dos bonecos, um clima de paranoia, culpa e perseguição que convida a preencher os sentidos ausentes com diversas possibilidades. O enigma, o segredo, está latente como uma ameaça, mas não é possível saber de que segredo se trata, e se torna mais inquietante. O segredo não só está presente no assunto, mas também na forma. Algo do que se envergonhar, algo que deve ser oculto, mas nunca saberemos do que se está falando. Cada leitor poderá preencher esses sentidos, de acordo com diferentes possibilidades oferecidas pela realidade, pela história de seu país e do mundo, ou ficar com o deleite do disparate, com o prazer do jogo evasivo e do choque mental.

Eduardo Stilman afirmou que o humor não é um gênero, mas uma atitude diante do mundo, que não há verdadeira obra de arte que não a inclua de alguma maneira.

“[...] o humorismo se nega aos satisfeitos, aos ortodoxos de todas as seitas, aos donos das soluções. O humorista está sempre buscando”.

Talvez seja nessa busca infinita na qual devemos nos situar quando pensamos no humor absurdo. Espaço de brincadeira e liberdade, do inútil e gratuito. Talvez ali more sua transgressão, sua alegre heresia.

Bibliografía

- ABEL GIMENEZ, Eduardo. Ilustrações de Douglas Wright. *Bichionario. Enciclopedia Ilustrada de bichos*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1991. Cántaro, 2012. Colección Hora de Lectura.
- AIRA, César. *Edward Lear*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- CARROLL, Lewis. “A traves de lo espejo y lo que Alicia encontró allí”. Capítulo VII: “El león y el unicornio”. In: *Los libros de Alicia. La caza del Snark. Cartas. Fotografías*, Tradução comentada de Eduardo Stilman. Prólogo de Jorge Luís Borges. Ilustrações de John Tenniel, Henry Hilday, Lewis Carroll, Hermenegildo Sabat. Buenos Aires: Ediciones de la Flor – Best Ediciones, 1998.
- CHESTERTON, G. K. “Defensa del absurdo” In: *Correr tras el próprio sombrero (y otros ensayos)*. Barcelona: Acantilado, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. “Pérdida y recuperación del pelo” In: *Histórias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- CORTÁZAR, Julio. “História” In: *Histórias de cronópios y de famas. Cuentos completos I*. Buenos Aires: Alfaguara, 1994.
- CORTÁZAR, Julio. “Quinta clase. Musicalidad y humor en la literatura” In: *Clases de Literatura*, Berkeley, 1980. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- DE SANTIS, Pablo. “Una terapia alternativa”. In: *Comentários a las Tablas Médicas de Salerno*. Buenos Aires: Colihue, 1999. Colección Narrativa Dibujada. Eneidé. Serie de Locos.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. “Para una teoria de la humorística” In: *Teorías*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.
- FRANÇOIS, André. *Lágrimas de cocodrilo*. Vigo: Fatoría K de libros. Colección Cajón Infantil.
- GÓGOL, Nikolái. *O nariz*. Ilustrações de Esther Saura Múzquiz. São Paulo: Cosac Naify.
- GOREY, Edward. *A bicicleta epiplética*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- LEAR, Edward. *A Book of Nonsense*. Tradução de Elias Gallo. In: *El libro del humor absurdo*. Selección e notas de Eduardo Stilman. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1977. Tradução livre para o português.
- MARIÑO, Ricardo. *Recuerdos de Locosmos*. Ilustrações de Chavetta Le-pipe. Buenos Aires: Alfaguara, 2009.

- MONTES, Graciela. “Carroll o el corral de la locura” In: *El corral de la infancia. Acerca de los grandes, los chicos y las palabras*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.
- NESQUENS, Daniel. Ilustrações de Elisa Arguilé. *Hasta (casi) 100 bichos*. Madrid: Anaya, 2001. Colección Leer y Pensar.
- OSKI. *Vera História de Indias* (1968). Buenos Aires: Colihue, 1996, Colección Narrativa Dibujada. Enefé Serie de Locos; *Vera História de Deporte*. Santiago de Chile: Universidad de Valparaíso, 1973. *ArsAmandi*. Barcelona: Lumen, 1976; *Comentários a las Tablas Médicas de Salerno*. Buenos Aires: Colihue, 1999. Colección Narrativa Dibujada. Enefé Serie de Locos.
- OSKI. *El ABC de Oski*. Buenos Aires: Nueva Imagen, 1984. Colección Humor en Serio.
- PESCETTI, Luis María. “El Chico que comía flores” In: *El pulpo está crudo*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- PRÉVERT, Jacques. *Contos para crianças impossíveis*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- RODARI, Gianni. *Gramática de la fantasía*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2000.
- STAMM, Peter. Ilustrações de Juta Bauer. *Por que vivimos en las afueras de la ciudad*. Tradução de Patricia Llorens i Martí e Laura Prades i Bel. Valencia: Tàndem Edicions, 2008. Colección Álbumes Ilustrados.
- STILMAN, Eduardo. “Prólogo” In: *El libro del humor absurdo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1977.
- VILLAFANE, Javier. “El que empezó por comerse las uñas” In *El gallo pinto y otros poemas* (1944). Buenos Aires: Colihue, 2005.
- WAPNER, David. *La noche*. Ilustrações de Ana Caruso. Buenos Aires: Editorial Plus Ultra, 1997. Colección Libros del Ombú.
- WOLF, Ema. “O gato de areia” In: *Libro de los prodigios*. Buenos Aires: Norma, 2003. Colección Torre de Papel. Serie Amarilla.





Ler para quê?*

CONSTANTINO BÉRTOLO | TRADUÇÃO THAÍS ALBIERI

Esse vício refinado e impune, essa egoísta,
serena e duradoura embriaguez.

LOGAN PEARSALL SMITH

1. Ler para quê?

queles tempos, não tão distantes, sobre os quais recaíam as leituras suspeitas e os anátemas são, atualmente, matéria de esquecimento ou assunto proibido. A sociedade em seu conjunto vê a leitura como uma atividade prazerosa e necessária, pedindo aos órgãos públicos ou privados seu fomento e promoção. Não deixa de ser curioso, no entanto, que o generalizado elogio à leitura recaia sobre uma atividade abstrata: “ler”, sem referência concreta acerca do que ler, o porquê da leitura ou para quê se lê. Ler por ler. É como se a leitura fosse uma virtude, bondade inata e proteica, que, como o rei Midas, enriquece todos aqueles que entram em relação com ela. Esta leitura se configura como uma fonte de sabedoria e bem-estar cuja bondade e eficiência apenas necessitam de justificativa ainda que não faltem argumentos em sua defesa.

* Texto apresentado por ocasião da participação do autor em *Conversas Paralelas*, 2014.

Ler para se entreter é a razão que move, por exemplo, 72% dos espanhóis que leem e parece, pelo menos em princípio, um argumento tão convincente quanto contundente. As dificuldades começam quando se trata de procurar o que há por trás desse “se entreter”, pois, se consultamos o *Diccionario de la Real Academia Española*, veremos as seguintes acepções para o termo:

1. Distrair alguém, impedindo-a de fazer algo;
2. Tornar algo menos desagradável e mais suportável;
3. Divertir, restabelecer o ânimo de alguém;
4. Distrair alguém, com pretextos.

Comprovamos, assim, que a primeira e a quarta acepções interpretam o termo negativamente e parecem responder àquelas expressões coloquiais com as quais — até pouco tempo — se usava para repreender o ato de ler: “Não se distraia lendo e faça o que tem de ser feito”, “passa o dia lendo em vez de estudar”. Subjaz, nos dois enunciados do dicionário, uma consciência difusa de que ler não seria um fazer, mas o contrário: um deixar de fazer, uma perda de tempo. Nas outras duas acepções se encontra, ao menos aparentemente, uma interpretação mais positiva, pois, ao final, tornar algo mais suportável ou recobrar o ânimo estão relacionadas a atividades benéficas. A respeito desse algo que torna a leitura suportável retornaremos em outro momento. Agora vamos nos deter na recriação do ânimo, quando se trata da literatura como entretenimento. Entendo que recuperar o ânimo deve ser visto como uma ação cujo objetivo seja sentir-se satisfeito consigo mesmo. Divertir-se, nesse sentido, seria atingir o contentamento próprio, o que pressupõe que antes havia um descontentamento, uma carência. Daí se deduzir que aqueles que incitam a leitura por entretenimento, ou bem quer que deixemos de fazer aquilo que temos de fazer, ou, muito conscientes de algum descontentamento que nos pressiona, desejariam que satisfizéssemos nossa carência com um substituto: a leitura, o que fomentaria, assim, a irresponsabilidade e o autoengano.

Voltando a esse entretenimento – entendido como um fazer menos fastidioso e mais fácil de levar – cabe pensar se essa coisa é uma tarefa (trabalhar, por exemplo, oito horas em um escritório), uma situação (o desamor, uma greve, uma doença) ou uma condição (a mortalidade do homem), e somente em função de que essa tarefa fosse boa (em nome do bem comum), essa situação inevitável e involuntária e essa condição irreduzível, poderíamos dizer que esse entretenimento é desejável. Em qualquer outro caso, o que estaria sendo proposto é, sem meias palavras, um falso consolo.

Irresponsabilidade, autoengano e falso consolo não parecem argumentos muito válidos nem para uma defesa da leitura nem para justificar seu fomento. Mas, suponhamos – e afastemos, assim, qualquer acusação de calvinismo – que dada a frágil condição humana, pode ser bom para o homem ou a mulher buscar, em alguma medida e ocasião, ser irresponsável (descansar da seriedade), ou autoenganar-se (fugir de si mesmo) ou se dar um falso consolo (meio de um passar do tempo, que é um passar até a morte). A partir dessa suposição – que por conveniência ou convencimento parece estar muito difundida – esse “se entreter” recupera alguma validade, mas, no entanto, não deixa de mostrar suas insuficiências. Porque a pergunta é: o que é o entretenimento, e, no caso do que estamos tratando aqui, que leitura, de que livro, é a mais entretida? Como tantas outras coisas, o significado concreto do entretenimento é um significado convencional, mutante e dinâmico, e não há nenhuma razão intrínseca para que alguém possa dizer que é mais divertido ler *O conde de Monte Cristo*, de Dumas, do que *Ulisses*, de Joyce, ou um ensaio sobre os trinta melhores filmes do século XX. Em qualquer caso, é uma questão de preferência e, portanto, se as instâncias e grupos sociais que levantam a bandeira desse fomento abstrato da atividade de ler não definem preferências – ler isso é melhor do que ler aquilo – a única coisa que estariam fomentando é o “vale-tudo” e que cada um se vire como puder. E o ruim do “vale-tudo” é que o que na verdade ele acoberta não é que tudo vale o mesmo, mas que o que mais

É importante lembrar, contudo, que esse conhecimento que a leitura proporciona — sobretudo quando se trata da leitura de ficção — é basicamente um conhecimento virtual, ou seja, um conhecimento por via cumulativa ou por recordação, nas palavras de Sócrates, do real

vale, na realidade, é o que mais se faz valer, ou seja, o que mais se divulga sem necessidade de fomento algum. Entreter-se escondida, assim, sua verdadeira face: a aceitação dos valores dominantes.

A leitura como forma de conhecimento, assinalada por 8,5% dos leitores espanhóis com quem se fez uma pesquisa em 2010, constitui outro dos grandes desafios da argumentação a favor da leitura. Um argumento que só no caso da leitura literária parece contar com a inimiga recalcitrante de algum esteticismo radical, que continua insistindo na inutilidade da literatura. A leitura como fonte de conhecimento baseou toda a sua filosofia da ilustração libertadora, e é precisamente essa capacidade de transmitir conhecimento que a leitura possui o que o Índice de livros proibidos e os censores perseguiram com sagacidade durante séculos e séculos, e é motivo para que, ainda, em algumas ocasiões, se discuta a conveniência de que determinados grupos sociais, as crianças, por exemplo, devam ler determinados livros ou histórias.

Por meio da leitura se argumenta, conhecemos mundos e vidas aos que não poderíamos ter acesso de outra forma. E não se trata tão somente de que por meio da leitura possamos receber informação sobre a selva africana ou os bairros de Nova York. Com a leitura — como se diz — conhecemos paixões humanas, sentimentos, condutas, comportamentos, desejos, situações de injustiça — o que chamamos, no limite, a vida e suas engrenagens. Na realidade, a leitura funciona desde sempre como um mecanismo de representação de lugares físicos ou mentais e, nesse sentido, é comparável aos modernos meios de comunicação audiovisuais. É importante lembrar, contudo, que esse conhecimento que a leitura proporciona — sobretudo quando se trata da leitura de ficção — é basicamente um conhecimento virtual, ou seja, um conhecimento por via cumulativa ou por recordação, nas palavras de Sócrates, do real. Nesse sentido o conhecer que proporciona a leitura é um pseudoconhecimento ou um conhecimento brando, que arrasta consigo a ilusão de se confundir com o conhecimento real. Confusão que culmina narrativamente na loucura de Dom



Quixote ou na cegueira afetiva de Emma Bovary. Um conhecer virtual que pode provocar turbulências no processo de “retorno ao real”. Transtornos que sem o nível literário das obras citadas também abordou o dramaturgo Jacinto Benavente em sua obra *O homem que aprendeu tudo nos livros*.

No entanto, para além dos possíveis transtornos causados por uma grosseira confusão do real e do virtual, é evidente que a leitura pode proporcionar esquemas ou pautas para o conhecimento dos mecanismos das relações humanas, a criação, manipulação e uso dos sentimentos, ou para a análise das relações de poder em uma sociedade. É evidente, ainda, que a validade de tais conhecimentos estará em função da qualidade dos textos lidos; assim, a defesa da leitura pela leitura não deixa de ser um *slogan* que só confunde, e disso decorre, também, que quando uma instância pública ou privada recomenda a bondade geral da prática da leitura – está atuando, consciente ou inconscientemente – desde a irresponsabilidade das boas intenções ou desde a impunidade daquele que, ou bem não tem critérios – e, então, o melhor que tem a fazer é calar-se – ou bem os oculta para “nadar e morrer na praia”. O fomento da leitura em abstrato é, insistimos, o fomento do “vale-tudo”.

A terceira linha de argumentação levantada para esse louvor da leitura de que estamos falando reside em seu entendimento como instrumento de acesso à cultura – e nas pesquisas sobre hábitos de leitura realizadas na Espanha recentemente, 5,7% dos leitores alegam tal motivo – por isso convém delimitar o conteúdo de tão evasivo termo. Em suas origens, a “cultura” era o crescimento, a colheita e os animais e, por extensão, o crescimento e o desenvolvimento das faculdades humanas. Ainda no século XVII, tratava-se do nome de um processo: a cultura de algo, da terra, dos animais, da mente. No século da ilustração e por meio de um processo de contaminação no qual ocupa um papel relevante o aparecimento do termo civilização, a cultura passou a descrever um estado, uma etapa do desenvolvimento

humano, e sobre esse entendimento pode-se começar a falar que havia pessoas cultas ou incultas, assim como existiam países civilizados e países selvagens ou não civilizados. Passou assim a ser algo quantificável: tinha-se muita, pouca ou nenhuma cultura. A cultura já não era, portanto, o processo de cultivo e cuidado das faculdades humanas – a imaginação, a prudência, a inteligência –, mas um resultado, ou seja, um “capital”, uma soma de bens comensuráveis e, portanto, intercambiáveis e factíveis de serem mercantilizados, tal como se fala hoje, por exemplo, da necessidade de contar com “uma cultura empresarial”, sem se esquecer que a herança ilustrada daria também origem a todo um trajeto político de emancipação em que a cultura e a leitura desempenhavam um claro papel libertador.

Será o romantismo que introduzirá, como reação, uma proposta semântica diferente para o conceito de cultura. Diante dessa cultura como algo “exterior”, o movimento romântico propôs uma interpretação da cultura como um processo de desenvolvimento “interior”, “espiritual” ou “íntimo”. Essas duas concepções de cultura convivem, às vezes de maneira conflituosa, mas em geral sem grandes colisões – salvo quando se trata de traduzir em um programa educativo o currículo de acesso à cultura – e podemos ver como na linguagem cotidiana se adjudica a qualidade de culto tanto a alguém que possui um amplo fundo de conhecimentos – em sua maioria de caráter humanista – como ao que possui uma “alma sensível” (sobretudo a partir das Belas Artes e de maneira especial a partir da música e da literatura).

A cultura, assim, seria entendida como um conceito de difícil apreensão, um conceito bastante escorregadio, mas cujo significado sempre se moveria em um campo semântico delimitado em seus extremos pela erudição e pela sensibilidade. Aceder à cultura seria, portanto, conhecer aquilo que se tem que conhecer (a cultura como conhecimentos) e sentir aquilo que se tem que sentir (a cultura como “vida interior”). Conhecer o que tem que ler e conhecer o que tem que se sentir ao ler, e, se conhecer é sentir, toda

leitura conseqüentemente deve desembocar e se encaminhar para o sentimento. A inteligência leitora como inteligência emocional.

A partir dessa consideração, a leitura se apresentava como um caminho de perfeição, como uma via de superação destinada a nos fazer melhores, a nos elevar espiritualmente e, portanto, a sermos merecedores de integrar os níveis superiores da humanidade. Essa concepção “aristocrática” da leitura se encontra, por exemplo, no interessante e conhecido ensaio “A leitura, esse vício impune”, escrito por Valéry Larbaud, em 1913, e no qual podemos ler que:

“[...] existe uma aristocracia aberta a todos, mas que jamais, em nenhuma época, foi numerosa, uma aristocracia invisível, dispersa, desprovida de sinais ao ar livre, sem existência oficialmente reconhecida, sem diplomas e sem patentes e, contudo, mais brilhante que nenhuma outra... Podeis fazer parte dessa aristocracia: ela vos convida, ela vos espera, e a única condição que exige para admitir-vos é que se dediquem moderadamente e durante vários anos a certa forma de prazer que se chama Leitura”.

Contudo, a cultura da pós-modernidade que hoje nos cerca e envolve não pretende nos fazer melhores, mas nos ensina a “consumir melhor”, pois vê no consumo a única atividade que nos outorga valor e identidade. Cultura seria, portanto, aquilo que nos permite escolher bem, consumir bem, comprar bem. A “poética pós-moderna da leitura” que hoje domina mantém as características básicas da poética humanística, mas oferece, a meu entender, duas situações novas: 1. ler é um prazer, que não só não requer esforço, mas que é contrário a ele; 2. não há leituras melhores que outras, pois todo juízo leitor é relativo e o gosto pertence à esfera do íntimo ou privado, isto é, se refere ao subjetivo e ao inefável. Um relativismo que coaduna com o humanismo católico, enquanto que para a Igreja de Roma, a confissão, ao apagar a culpa, elimina a responsabilidade e torna frívolas as diferenças entre o bem e o

mal, entre o benfeito e o malfeito. A partir desses pressupostos é possível entender melhor o entusiasmo com que, de maneira geral, foi acolhido aquele decálogo de Daniel Pennac, para quem pular páginas, por exemplo, era visto como sintoma de saúde leitora. Para a pós-modernidade, todas as leituras são igualmente válidas e a única diferença entre ler um livro ou outro residiria na imagem de si mesmo que, com essa escolha, quisera transmitir ao entorno e ninguém estaria autorizado para impor valores ou critérios, para impor ou rechaçar leituras. A cultura pós-moderna celebra a leitura como um ato de criação e recriação sem que as fronteiras entre ambos os conceitos sejam nítidas ou impermeáveis, ou tampouco são os limites entre realidade e ficção. Ler é permanecer em uma fronteira, em uma terra de ninguém, e precisamente porque a leitura permite habitar nessa terra de ninguém, louvando-a e festejando-a. A leitura como festa. E a crítica, por conseguinte — e entendo por crítica, nesse caso, a pergunta “por que lemos o que lemos?” — como a ameaça do desmancha-prazeres.

Contra esse relativismo, a escritora norte-americana Edith Wharton manifestou-se há mais de um século, em um livro que é clássico quando se trata de leitura: *O vício da leitura*, editado em 1903, que, sem dúvida, inspirou em parte a obra já citada de Valéry Larbaud. Em seu polêmico livro, Edith Wharton inicia assim:

O fato de que “a difusão do conhecimento normalmente seja classificada com a máquina a vapor e o sufrágio universal, na categoria dos avanços modernos, deu lugar ao surgimento de um vício novo: o da leitura.

Não há vícios tão difíceis de erradicar como aqueles que popularmente se consideram virtudes. Entre estas virtudes, a mais notável é o vício da leitura. Costuma-se admitir que a leitura de lixo é um vício e, contudo, a leitura *per se* — o hábito de ler — apesar de ser novo, já figura entre virtudes tão bem reputadas, como a sobriedade, a economia, madrugar e praticar regularmente exercícios físicos”.

Ler é
permanecer
em uma
fronteira, em
uma terra de
ninguém, e
precisamente
porque a leitura
permite habitar
nessa terra
de ninguém,
louvando-a e
festejando-a

Coloca, assim, a existência de dois grupos de leitores: um minoritário, formado pelas elites capazes de “ler criativamente”, e outro, majoritário integrado por aqueles leitores que leem “mecanicamente”

Para Edith Wharton, ler, no sentido pleno do termo, é uma relação íntima, profunda e transformadora causada pelo encontro entre um texto e um leitor, e em suas reflexões o valor do ato de ler não residiria tanto no valor do livro como na condição ou qualidade intelectual dos leitores. Escreve a autora:

“Nesse sentido, pode-se dizer que não há um padrão abstrato de valores na literatura: a medida dos livros mais importantes já escritos é unicamente o que cada leitor é capaz de retirar deles. Os melhores livros são aqueles dos quais os melhores leitores conseguiram extrair o máximo de melhores pensamentos. Mas, geralmente, estes tipos de livro são os que menos atingem o leitor pobre.”

Começam aqui as distinções entre classes de leitores e o elogio da leitura como alimento ou exercício ao alcance tão somente de uma minoria capaz de apreciar tudo o que os livros encerram. Diante da proposta de leitura como atividade recomendável para a generalidade de homens e mulheres escreve:

“Por que deveríamos ser todos leitores? Não se espera de todos nós que sejamos músicos: em contrapartida, devemos ler, de maneira que quem não é capaz de ler criativamente o faz mecanicamente”.

Coloca, assim, a existência de dois grupos de leitores: um minoritário, formado pelas elites capazes de “ler criativamente”, e outro, majoritário integrado por aqueles leitores que leem “mecanicamente”, por não estarem dotados dos conhecimentos ou sensibilidades necessárias para poder entrar em diálogo com os textos literários.

Em matéria de leitura, é importante entender inicialmente que quem ofende de verdade (a Literatura) não são os que se limitam a ler o lixo reconhecido. Aquele que se confessa devorador

de narrativa estúpida é muito pouco prejudicial. Quem festeja a “novela do momento” não constitui um obstáculo sério para o desenvolvimento da literatura.

O vício da leitura se torna uma ameaça para a literatura quando o leitor mecânico, armado com essa elevada concepção de seu próprio dever, invade o âmbito das letras: analisa, critica, condena – ou pior ainda – elogia. Ainda assim, seria de um gosto muito duvidoso reprovar uma intrusão movida por motivos tão respeitáveis, se não fosse a incorrigível autossuficiência do leitor mecânico, que o torna um típico leitor de ataque. Aquele que gira a manivela do realejo não pode se comparar com Paderewski, mas o leitor mecânico jamais coloca em dúvida sua própria competência intelectual, do mesmo modo que a graça da fé supõe que a melhora de uma pessoa lhe confere inteligência.

Ler não é uma virtude, mas ler bem é uma arte, uma arte que só o leitor nato pode adquirir. O dom da leitura não é uma exceção à regra segundo a qual os dotes naturais devem ser cultivados por meio da prática e da disciplina, mas, se não há uma aptidão inata, o treino não serve para nada. É típico do leitor mecânico crer que as intenções podem suprir as aptidões.

Para o leitor mecânico, os livros lidos não são plantas que enraízam e dão frutos, que se entrelaçam umas com as outras, mas fósseis etiquetados e guardados em prateleiras do gabinete de um geólogo, ou, talvez, prisioneiros condenados a uma reclusão solitária para toda a vida. Em mentes como estas, os livros nunca conversam entre si.

Os passos do leitor mecânico estão guiados pela *vox populi*: vai diretamente em busca do livro de que todo mundo fala, o sentido da importância do livro é proporcional ao número de edições esgotadas antes da publicação, pois não sabe distinguir entre as diferentes categorias de livros de que todos falam, nem entre as vozes que falam acerca deles.

O ensaio de Edith Wharton é definitivamente uma espécie de sentença contra esses leitores mecânicos que perturbariam esse





espaço refinado e muito especial onde habitam os poucos leitores que para ela mereceriam o nome de leitores e que, em razão da generalização da faculdade de ler e escrever, se sentem invadidos e ameaçados por essa horda de leitores plebeus.

Quatro – diz – são os danos que causa o leitor mecânico. Em primeiro lugar, estimula a demanda da escrita medíocre, facilita a carreira do autor medíocre. O crime de empurrar ao talento criativo até a categoria da produção mecânica constitui, de fato, o atentado mais grave que comete o leitor mecânico.

Em segundo lugar, dada sua paixão por tornar “populares” os assuntos mais abstrusos e difíceis, e dada sua confusão entre os tópicos científicos requentados a todo o vapor com as concepções amadurecidas lentamente, próprias do pensador original, o leitor mecânico se torna um fator de atraso da verdadeira cultura e reduz o fluxo de possíveis obras verdadeiramente duradouras.

O terceiro dano que esse tipo de leitores causa à literatura é confundir os juízos morais com os intelectuais.

Por último, ao demandar uma literatura já mastigada e dada a sua incapacidade para distinguir entre os meios e o fim, o leitor mecânico orienta de maneira equivocada as tendências da crítica, ou seja, produz uma criatura à sua imagem e semelhança: o crítico mecânico.

Sem dúvida, as palavras e opiniões de Edith Wharton nesse livro, passado mais de um século, podem parecer ridiculamente elitistas e aristocráticas que caíram em desuso, mas me atreveria a dizer que as questões abordadas continuam sendo expostas nos dias de hoje quando o tema é o da leitura e o da literatura em sua relação com as sociedades de consumo de massa em que as fronteiras, por exemplo, entre a literatura comercial e a literatura de valores humanísticos estão cada vez menos claras.

Para seguir avançando nessas disparidades quero me referir, agora, a duas histórias, duas narrativas, duas novelas, que, de modo mais transversal que direto, e desde essa forma de conhecimento tão singular que é a narrativa, talvez nos forneça alguma

luz, ou sombra, sobre a questão do valor pessoal e coletivo que representa a leitura. Deixemos que seja a narrativa que nos fale da leitura e suas circunstâncias.

2. Juízo de pedra

“Eunice Parchman assassinou a família Coverdale, porque não sabia ler nem escrever”. Com esta frase começa a novela *A Judgement in Stone*, da escritora britânica Ruth Rendell. Naquele ato, continua nos dizendo a voz narrativa: “Não houve verdadeiro motivo nem premeditação; tampouco ganhou dinheiro ou segurança. Como consequência de seu crime, a incapacidade de Eunice Parchman foi conhecida, não só por uma simples família ou grupo de aldeões, mas por todo o país. Ainda que sua companheira e cúmplice estivesse louca, ela não estava. Tinha a horrível e prática cordura atávica de um primata, travestida na aparência de uma mulher do século XX”. E continuamos lendo: “A capacidade de ler e de escrever é uma das pedras angulares da civilização. Ser analfabeto é ser disforme. E o ridículo, que antes produzia o problema físico, dirige-se hoje, até com certa justiça, ao analfabeto. Se ele ou ela podem viver com cautela entre os ignorantes, talvez tudo corra bem, pois em terra de cego quem tem um olho é rei. Foi uma desgraça para Eunice Parchman e para a família que a contratou e em cujo lar viveu, que eles fossem especialmente cultivados. Se fossem vulgares e incultos, provavelmente ainda estariam vivos e Eunice livre, em sua misteriosa e escura liberdade de sensações e instintos e na total ausência da palavra impressa.”

Li pela primeira vez essa trágica e despropositada fábula no fim dos anos 1970, e essa história reaparece na minha memória sempre que surge a questão da leitura e de sua benevolência, de seus reconhecidos benefícios ou de seus possíveis danos, de sua aclamada conveniência ou de seus inesperados inconvenientes. Eunice Parchman, a mulher que não sabia ler, me persegue

Ler e não ler se apresentam, assim, como as duas faces de uma mesma desgraça, e a história dessa mulher que não sabia ler me transpassa e me aprisiona

como uma sombra negra e agourenta, que não sei muito bem se reclama que eu a lembre por causa de alguma culpa que escondo até de mim mesmo, ou me avisa e me cerca com essa contradição tão brutal como mostrou o parágrafo lido, ao dar como certo que, por um lado, ser analfabeto é ser disforme, e, por outro, que a desgraça dos assassinados foi causada pelo fato de pertencer a uma família especialmente cultivada: Se fossem vulgares e incultos, provavelmente ainda estariam vivos. Ler e não ler se apresentam, assim, como as duas faces de uma mesma desgraça, e a história dessa mulher que não sabia ler me transpassa e me aprisiona sem que possa me predispor a entendê-la como um sinal a favor da leitura ou como um perverso presságio que me faz suspeitar de que não há luz que não dê lugar à sua própria sombra.

Eunice Parchman, a quem celemas familiares e os avatares da Segunda Guerra Mundial lhe impediram ter escolaridade suficiente, aprendeu a dissimular sua “diferença” e a sobreviver em um mundo alfabetizado, trabalhando como empregada para a muito ilustrada e culta família Coverdale. O fato de Eunice ser analfabeta lhe causou inúmeros problemas, que evitou com dissimulação e astúcia, mas vive martirizada sob o contínuo temor de que alguém possa se dar conta de sua deficiência. Quando a jovem Melinda Coverdale descobre, escandalizada, que sua criada Eunice não pode ler, não vislumbra – e, para uma universitária como ela, tal condição é inimaginável – que tão espantosa realidade se deva à sua condição de analfabeta e imagina que tal catástrofe esteja relacionada a uma doença:

“– Senhorita Parchman – disse calmamente – a senhora é dislética?
De início, Eunice pensou que aquilo deveria ser uma doença da vista.
– Como assim?
– Sinto muito. Quero dizer que a senhora não sabe ler, é verdade?
Não sabe ler nem escrever”.

Melinda, apesar de ter lido e estudado as tragédias de Shakespeare, carece do entendimento necessário para imaginar a convulsão violenta que essas palavras produzem em sua criada e, em consequência, tampouco passa por sua cabeça que com esse interrogatório está selando o destino trágico que aguarda toda a sua família: depois de poucos dias, e enquanto escutam, no salão da casa, a retransmissão feita pela BBC de *Don Giovanni*, de Mozart, os Coverdale são assassinados por Eunice Parchman:

“Agora, depois de haver-se vingado com essa matança, olhou longa e fixamente para o corpo de George, e em seguida, entrando de novo no salão, olhou para os corpos da mulher, da filha e do enteado dele. Não foi tomada por piedade nem arrependimento. Não se abalou nem por piedade ou arrependimento. Não pensou no amor, na alegria, na paz, no descanso, na esperança, na vida, no pó, nas cinzas, nos destroços, no desejo, na ruína, na loucura e na morte, que havia assassinado o amor e destroçado a vida, acabado com a ilusão, desperdiçando um potencial humano e terminado com a alegria, porque, a duras penas, sabia o que eram essas coisas”.

Gostaria de chamar a atenção sobre essa ladainha de palavras, fatos e conceitos, que, segundo o narrador da novela, Eunice desconhece por não saber ler: piedade, amor, alegria, esperança, ilusão, vida, o cultivo e o desejo de saber, o potencial do humano. Interpretado que esse repertório de sentimentos, de clara filiação humanista, constitui o núcleo duro que a novela propõe como essência de todas as virtudes que a leitura oferece à condição humana. Assim, quero entender, residiria sua moral: não ler seca o coração, diminui o sentimentalismo, atrofia a imaginação, afoga os afetos e impede o controle dos instintos; a leitura evita o ódio, a desesperança, a tristeza, a amargura, a frustração, o fatalismo e a morte.

Lida assim, a partir dessa ótica humanista, a novela parece escrita expressamente para uma campanha de fomento à leitura,

e, talvez, devêssemos propor às autoridades cabíveis que se conceda uma generosa subvenção à companhia que se ofereça para adaptar o texto para o teatro e encená-lo, sob a égide de um Auto Sacramental, em que a sociedade dos letrados, em benefício dessa santa virtude chamada Leitura, condena aos não leitores a morrer na fogueira por hereges e cidadãos do mal. Um juízo de pedra contra os que resistem a provar o mágico elixir da leitura. Desse modo, essa novela pode ser interpretada.

Contudo, em minha opinião, um aviso turvo se esconde nessa história cheia de ruído, letras e fúria, pois nela haveria sombras e rachaduras, e algo nela me faz suspeitar acerca da condição redentora da leitura. Eunice Parchman é, sem dúvida, para um humanista, a clara encarnação do mal, da maldade que acompanha a ignorância, mas quando, por exemplo, lemos na novela “a mente de Eunice estava trabalhando fabrilmente em busca de um meio de enganar, isso que fazem com tanta facilidade os que sabem ler e escrever e têm um QI de 120”, tendo a refletir que, acaso o sentido real da novela pode não ser tão transparente ou culturalmente correto como parece em uma primeira leitura.

Ademais, confesso que, ainda que rechace sua conduta criminosa, sinto por Eunice Parchman, a mulher que não sabia ler, uma estranha simpatia, que me preocupa, que me faz entrar em contradição e pela qual me sinto obrigado a pedir desculpas. É de se esperar que tão incompreensível sentimento de solidariedade diante de um analfabeto, impróprio de um editor, um professor ou crítico, seja tão somente a pegada ou efeito colateral de algum rancor social transitório surgido ao longo de sua vida e que, lamentavelmente, durante o processo biográfico não teve como meta reinventar-se de forma adequada e positiva. Mas, fiquem tranquilos: asseguro-lhes que, ao menos em meu caso, não atribuo sentimentos criminais àqueles que não leem. Tampouco aos que não compram livros que recomendo e louvo. Se como maneira de introduzir o assunto trouxe essa história trágica não é para amargurar, mas simplesmente para tratar de pôr em evidência

algo que, por mais óbvio que pareça, tendemos a desconsiderar: que as palavras são frágeis e que, portanto, tudo o que afete seu transporte – escrita, edição, leitura – convém atuar com precaução e não dar nada por acabado ou lido.

Na Espanha existem 730 mil pessoas analfabetas, 490 mil – 67% – são mulheres, e, no mundo, ainda há 58 milhões de crianças em idade escolar que não vão ao colégio, sendo assim, depois da história dessa personagem que não sabe ler, talvez seja esse o momento mais adequado para fazer uma primeira e pequena viagem ao tema das políticas de fomento e apoio à leitura.

Fomento é uma nobre e prestigiosa palavra que nos remete ao espírito do iluminismo. Nascida no âmbito do Estado liberal, de clara vocação não intervencionista, o fomento é uma atividade administrativa, próxima à atividade policial e de serviço público, encaminhada à resolução de uma persuasão, sem empregar a coação, as atividades dos particulares ou de outros entes públicos que diretamente possam satisfazê-la. Com o passar do tempo, o conceito de fomento, sem abandonar seus ecos do século XIX, transformou-se de maneira radical e corresponde hoje, já sem reservas, ao modo de intervenção direta e indireta do Estado para subsidiar uma situação de escassez e de bens de serviços. Vale também recordar que os meios de fomento podem se classificar, em primeiro lugar, em positivos e negativos, sendo aqueles os que outorgam prestações, bens ou vantagens, e estes os que significam obstáculos ou cargas criadas para dificultar, por meios indiretos, as atividades contrárias às que se quer fomentar. Esses meios podem se classificar também em honoríficos, econômicos e jurídicos. Entre os econômicos, a subvenção é, sem dúvida, a técnica de fomento mais fluída e criticada. Subsídios à leitura que, em geral, se realizam por via indireta subvencionam bem as editoras, as bibliotecas ou bem – e muito excepcionalmente – aos autores ou autoras. O que nunca é a subvenção diretamente aos leitores, salvo nos muito escassos sistemas fiscais em que se pode deduzir o gasto em livros.



No entanto, ainda que o livro e a leitura sejam elementos inseparáveis, não devem, contudo, ser confundidos nem colocados em uma mesma categoria de interesses. Fomento à leitura pode implicar, em parte, fomento à produção de livros, pois ambas as atividades tendem a se sobrepor, mas, insisto, não devem ser identificadas. A leitura ultrapassa o espaço do livro, é algo que vai além, em seu alcance pessoal ou coletivo, do mundo dos livros, pois enquanto o livro – ainda que seja produzido com a finalidade de ser lido, tem como verdadeiro pré-requisito, desde o seu fabricante, a vocação para ser vendido, de maneira que a leitura poderá exigir sua materialização em qualquer suporte de edição, mas sua condição está além da natureza desse suporte. Assim, pode-se distinguir entre a figura do fabricante de livros e a do editor. O primeiro tem como tarefa fabricar livros e vendê-los; o segundo – o editor – tem como objetivo publicar textos, ou seja: tornar público aqueles textos privados que, segundo seu critério, merecem estar à disposição do público. Na prática, na realidade econômica atual, o editor é um ser que vive na esquizofrenia: por um lado, é vendedor da mercadoria livro; por outro, pretende ser provedor de leituras. Sou consciente de que ambos aspectos são impossíveis de ser separados, mas entendo que, aqui e agora, a tarefa reside em falar da leitura, de seu fomento e não tanto do momento marcado pelas questões econômicas.

Mas se a leitura é algo que vai além de seu suporte, o que devemos entender por leitura quando falamos de leitura? Antropologicamente a leitura, mais que a escrita, é uma ferramenta que facilita o transporte no tempo e no espaço das palavras, ou seja, é uma tecnologia que estende e amplia a faculdade do homem de se comunicar com seus semelhantes. E esse contexto outorga à leitura seu incomensurável valor histórico, cultural e social. Normalmente é definido como o processo de decodificação mediante o qual se compreende e se interioriza o sentido dos signos e se tenta obter informação e conhecimento. A essa definição, tão asséptica, acrescentaria meu entendimento da leitura, isto é, um

O editor tem como objetivo publicar textos, ou seja: tornar público aqueles textos privados que, segundo seu critério, merecem estar à disposição do público

mecanismo de identificação, reconhecimento, intercâmbio e associação que, a partir do deciframento de um texto, coloca em jogo nossa capacidade para as diferentes observações, bem como para a auto-observação, de maneira dinâmica e simultânea, isto é, aquelas capacidades que atendem às relações de alguém consigo mesmo e despertam nossas distintas inteligências: a inteligência política, que atua sobre as relações de alguém com a organização que o acolhe; a inteligência social, que atinge as relações de convivência entre o eu e os outros; e a inteligência cultural, que é a que opera na ligação entre memória do leitor com o espaço cultural que o rodeia.

A leitura como processo de decodificação faz referência a qualquer texto escrito ou inscrito, em qualquer suporte: desde os rótulos da publicidade urbana até o texto do Quixote, passando pelas bulas de remédio, os manuais com instruções de uso ou as notificações oficiais. Mas, ainda assim, não deixa de ser evidente que quando estamos participando de contextos sociais, como *Conversas ao pé da página*, esse conceito amplo de leitura não deveria deixar de estar presente, entendendo que há a tendência a se referir primordialmente aos textos literários e, mais especialmente, à literatura de ficção.

Falar de fomento implica aceitar carência, supõe invocar um contexto marcado pela depauperação, a pobreza ou a precariedade, e deixa claro o reconhecimento por parte do conjunto social de uma disfunção relevante, de certo grau de interesse e de importantes dificuldades no momento de fazer frente à situação invocada. Falar, portanto, de fomento à leitura colocaria em evidência que o estado da leitura em nossas sociedades não é “o que deveria ser”, determinando-se esse “o que deveria ser” em função de suas correspondências com parâmetros como a renda *per capita*, o PIB, os níveis de escolaridade avançados, ou por sua correlação com a capacidade de os meios de produção de textos existentes, ou por sua comparação estatística com os dados que encontramos em outros países de seu entorno sociopolítico.

Há, portanto, que se perguntar, em primeiro lugar, se esse estado de leitura é tão doloroso, débil ou delicado para que seja aconselhável começar ou melhorar os necessários meios de fomento que permitam sanar a lamentável situação do doente. Tratarei, na sequência, do “estado da leitura” na Espanha, confiando que esses dados e as consequências que deles emanam extrapolem, ponderem e se confrontem com os correspondentes à sociedade brasileira e ao entorno latino-americano.

3. Estado da leitura

Para começar, é conveniente retomar alguns dados extraídos do estudo sobre hábitos de leitura e compra de livros na Espanha de 2010:

- 91,1% da população espanhola maior de 14 anos afirma ler qualquer tipo de material, formato e suporte, seja impresso ou digital, com frequência, ao menos, trimestral. Desses, 86,2% lê, ao menos, uma vez por semana, são os chamados leitores frequentes. Os outros 9% da população não lê nada.
- Levando-se em conta que em qualquer tipo de material, formato e suporte, os homens leem mais que as mulheres (92,8% e 89,9% respectivamente) e os jovens entre 14 e 24 anos (97,9%) leem mais que os maiores de 65 anos (76,6%).
- Por nível de estudos, os universitários leem mais (98,5%) que os que têm estudos secundários (94,3%) e primários (81,8%) e por território, os que têm hábito leitor vivem em lugares com mais de 1 milhão de habitantes (94,4%) que aqueles que vivem em núcleos de até 10 000 habitantes (84,8%).

Ao ler esses dados, na verdade, não me parece que o quadro seja tão grave. Com base nessas informações, diria, até mesmo, que vi-

vemos em uma sociedade que mantém níveis de relação com a leitura saudáveis ou bastante saudáveis, já que somente 9% da população maior de 14 anos não lê nada, considerando-se, ainda, que 22% da população ativa está parada, não deixa de parecer um milagre.

Uma visão mais pessimista surge, contudo, quando passamos da leitura em geral para a leitura de livros.

- Segundo o Estudo de Hábitos de Leitura de 2009, a porcentagem de leitores maiores de 14 anos entre a população espanhola é de 55,06%, e cabe distinguir três tipos deles:
 - _ **Leitores habituais:** formado por pessoas que leem livros em seu tempo livre, pelo menos, alguma vez no mês. Esse grupo é composto por 50,4% dos espanhóis, de 14 anos ou mais;
 - _ **Leitores ocasionais:** constituído por todos aqueles que leem livros com frequência menor que a mensal e alguma vez ao trimestre. Sua importância relativa é de 4%;
 - _ **Não leitores:** aqueles que não leem livros quase nunca ou nunca. O peso relativo dessa categoria é de 45% da população.

- No ano de 2009, aproximadamente 58,2% dos entrevistados de 14 anos ou mais leu algum livro. A média de livros lidos por eles foi de 9,2 livros. Acho que no Brasil esse número é 4,9.

- Podemos, ainda, distinguir dois grupos segundo a intensidade da leitura medida em número de livros lidos:
 - _ Os que leem **entre 1 e 4 livros ao ano**, que são **23,9%** (22,7% em 2008 e 28,5% em 2007).
 - _ Aqueles que leem **entre 5 e 12 livros ao ano**, que são **21,7%** (22,6% em 2008 e 21,8% em 2007).
 - _ Os que leem **mais de 12 livros ao ano** representam 12,6% (13,8% em 2008 e 10,2% em 2007).

- Leitura em seu tempo livre. Se se considera a matéria do último livro lido, **81,2% dos leitores menciona um livro de litera-**

tura (principalmente novela e conto). Segue-se a isso, os livros de humanidades e ciências sociais com 13,5% dos leitores.

- 75,2% dos leitores afirmam ler principalmente por **ócio ou entretenimento**; 5,7% para melhorar seu nível cultural e 8,4% para estudar.

- **93,3% dos leitores geralmente leem em castelhano**, 22,6% em inglês, 14,3% em catalão, 5,1% em galego e 2,3% em euskera.

Realizamos algumas comparações no conjunto.

- **Leitores de ao menos um livro ao ano na União Europeia: 71% dos maiores de 14 anos. Na Espanha: 55%. Na França: 78%** de franceses maiores de 15 anos leram ao menos um livro ao ano. Na Suécia, 87%; na Holanda, 84% e na Itália 59,5%.

Na Europa, 50% leu mais de 5 livros ao ano; na Espanha, só 34% leram mais de 5 livros ao ano.

Média na Europa de não leitores, nenhum livro ao ano: 28%. Na Espanha, 45%, e na Itália, 37%.

Refletem estes dados, de fato, um estado lamentável, desastroso, que exija urgentes medidas de fomento?

Entendo que, desde um olhar burocrático, tão próprio das instituições administrativas, ou de um olhar estritamente empresarial, as estatísticas aparecem pouco favoráveis, ainda que se insista em sua contínua melhora a cada ano. Pessoalmente, e se contextualizo esses dados histórica e culturalmente, a verdade é que não me parecem tão preocupantes. Até mesmo, me parecem bastante razoáveis. Convém não esquecer a história da sociedade espanhola: somos bisnetos de Trento, do dogma, da leitura de livros como causa de suspeita e inquisição; somos netos dos cordões sanitários contra a chegada de livros e panfletos de filósofos da Revolução Francesa, do degolamento de ilustradores afrance-

sados, do Índice de livros proibidos; somos filhos do “por Deus, pela pátria e pelo rei”, *nihil obstat*, das censuras eclesiásticas, de que os bons são os pais esculápios que nos levam de excursão. A verdade é que, com essa história na bagagem, o que me parece estranho é 55% dos espanhóis lerem livros.

Mas não se preocupem: não afirmo que o fomento à leitura não seja algo necessário, nem gostaria que minha voz desafinasse do coro de quem exige mais recursos para seu funcionamento. Nasci para a leitura em tempos em que ler ainda era uma atividade relativamente suspeita: “Menino, vai brincar que, de tanto ler, vai ficar louco”, “para de ler um pouco e vai estudar” – e não ousaria atirar pedras contra meu próprio telhado profissional, vivencial e existencial. Trato, sim, de distinguir as vozes dos lamentos, as razões com fundamento, dos interesses espúrios. E, com relação a isso, gostaria de manifestar algumas reservas.

Pessoalmente, e como já disse, a radiografia leitora que a análise meramente quantitativa desenha não me provoca inquietação. Gostaria que os índices de leitura da sociedade espanhola se aproximassem das médias europeias e que as cifras de espanhóis que não leem nem um livro ao ano não fosse tão grande. Queria que essas estatísticas refletissem um país mais leitor, mas, sinceramente, tenho de dizer que me preocupam mais as pessoas que leem do que as que não leem. Quero dizer que, para além do estado quantitativo das leituras, preocupa-me a situação qualitativa. Preocupa-me que 72% dos leitores habituais afirmem que a única coisa que procuram na leitura é o entretenimento e me preocupa muito mais o dado do Programa Internacional de Avaliação de Estudantes (PISA), segundo o qual uma alta porcentagem dos estudantes espanhóis tem sérios problemas de compreensão sobre aquilo que leem. Sinceramente, direi que também me preocupa muito a lista de livros mais vendidos que reflete o barômetro do grêmio, pois em sua maioria são livros de puro e simples entretenimento que flutuam entre o mistério e a autoajuda.

Sinceramente: se fomentar a leitura estiver centrado para que exista mais leitores que leiam estes livros ou livros semelhantes, não contem comigo, Por quê? Porque como editor e cidadão preocupado pela saúde semântica da sociedade em que vivo, entendo que esses livros têm direito, é claro, de existir, ser editados e lidos. Mas entendo, também, e sobretudo, que uma sociedade deve direcionar seus recursos, sempre escassos, em fomentar a leitura, e deveria fazer isso fundamentalmente em apoio aos textos que melhorem essa saúde semântica da sociedade, que ajudem a elevar o nível crítico da sociedade em que vivemos, que permitam desvelar os mecanismos de domínio e consentimento em que transcorrem nossa vida cotidiana, e nos facilitem horizontes de convivência justos e razoáveis. Sinceramente, na lista de livros mais lidos pouco ou nada disso, muito sentimentalismo, muita bijuteria sentimental, muita doença vestida de crueza, naturalismo barato, muita espontaneidade programada e muito mistério infantilóide. Acredito, ainda, que os livros ruins possuem efeito contaminante, rebaixam os níveis de exigência, nos tornam mal-educados como leitores, nos acostumam à moleza intelectual, à preguiça mental, à passividade leitora. E creio que isso deveria preocupar a todos.

Passemos, agora, a outra história, outra narrativa?

4. Fahrenheit 451

O que gostaria aqui é de comentar a leitura de um livro como *Fahrenheit 451*, essa novela de Ray Bradbury, que todos os amantes da leitura temos no altar dos livros necessários. Todos sabemos a história: em um futuro muito distante, a posse e a leitura de livros está proibida e existe um corpo de bombeiros especial que se dedica a localizar e queimar livros, e prender leitores e leitoras. Um verdadeiro livro exemplar cuja distribuição gratuita nos centros escolares também poderia ser uma recomendação

Acredito,
ainda, que os
livros ruins
possuem efeito
contaminante,
rebaixam
os níveis de
exigência, nos
tornam mal-
educados
como leitores,
nos acostumam
à moleza
intelectual,
à preguiça
mental, à
passividade
leitora

para fazer parte do próximo plano de fomento à leitura. Gostaria, agora, que compartilhássemos a leitura daquela cena em que o bombeiro Montag, o protagonista da história, no momento em que começa a se questionar se é correta ou não sua tarefa como destruidor de livros, se pergunta pela circunstância e o momento histórico em que essa perseguição do livro teve início, ao que o chefe dos bombeiros lhe responde:

Os anos de universidade diminuem, a disciplina fica mais fácil, abandonam-se a Filosofia, a História e a linguagem, o idioma e sua pronúncia são gradualmente descuidados

“Em certa época, os livros atraíam algumas pessoas, aqui, ali, acolá. Podiam se permitir ser diferentes. O mundo era grande, mas, logo, o mundo se encheu de olhos, de cotovelos e bocas. A população dobrou, triplicou, quadruplicou. Filmes, revistas, livros foram adquirindo um baixo nível, uma espécie de vulgar uniformidade.

– Está acompanhando?

– Acho que sim.

– Imagine. O homem do século XIX com seus cavalos, cachorros, carros, seus lentos deslocamentos. Depois, no século XX, acelera a câmera. Sínteses. Resumos. Tudo se reduz à anedota, ao final brusco [...]. Os clássicos reduzidos a uma emissão radiofônica de quinze minutos. Depois, de novo reduzidos para preencher uma leitura de dois minutos. Por fim, transformados em dez ou doze linhas em um dicionário. Sair do jardim de infância para ir à Universidade e regressar ao jardim. Esta foi a formação intelectual durante os últimos cinco séculos ou mais. A mente do homem gira tão depressa ao impulso dos editores, exploradores, locutores, que a força centrífuga elimina todo o pensamento desnecessário, origem de uma perda de tempo”.

Os anos de universidade diminuem, a disciplina fica mais fácil, abandonam-se a Filosofia, a História e a linguagem, o idioma e sua pronúncia são gradualmente descuidados. E, por fim, quase completamente ignorado. A vida é imediata, o emprego é a única coisa que conta, o prazer domina tudo depois do trabalho. Por

que aprender algo que não seja apertar botões, colocar computadores na tomada, encaixotar porcas e parafusos?

A vida se transforma em uma grande carreira, Montag. Tudo se faz depressa, de qualquer jeito.

Mais esportes para todos, espírito de grupo, diversão, entretenimento, e não há necessidade de pensar. Não é? Organiza e superorganiza o superesporte. E mais piadas nos livros. Mais ilustrações. Cada vez a mente absorve menos porque quanto maior e mais rápido é o mercado, Montag, menos é necessário fazer frente à controvérsia, lembre-se disso.

Não é estranho que se deixaram de vender os livros complicados. Mas o público, que sabia o que queria, permitiu a sobrevivência dos quadrinhos. E das revistas eróticas tridimensionais. É isso, Montag. Não era uma imposição do governo. Não houve nenhum ditado, nem declaração, nem censura, não. A tecnologia e a exploração das massas produziu o fenômeno, graças a Deus. Atualmente, graças a tudo isso, uma pessoa pode ser feliz continuamente lendo historietas ilustradas.

Pergunta-te a ti mesmo: O que queremos nesta nação, acima de tudo? As pessoas querem ser felizes, não é isso? Não foi isso que você ouviu a sua vida inteira? “Quero ser feliz”, dizem as pessoas. Bem, mas elas não são? Não as mantemos em ação, não lhes proporcionamos diversão? É somente para isso que vivemos, não? Para o prazer e o entretenimento? E terás que admitir que nossa civilização facilita isso muito.

Enchemos eles de dados não combustíveis, lancemos em cima deles tantos “fatos” que se sintam abrumados, mas totalmente em dia com a informação. Então, terão a sensação de que pensam, terão a impressão de que se movem sem se mover. E serão felizes, porque os fatos desta natureza não mudam. Não lhes dê nenhuma matéria delicada como Filosofia ou Sociologia para que comecem a fazer relações. Por esse caminho, damos de cara com a melancolia. Você, eu e os demais bombeiros somos os Guardiões da Felicidade. Nós enfrentamos com a pequena maré de quem deseja

que todos se sintam miseráveis com teorias e pensamentos contraditórios. Temos que aguentar firme. Não permitir que a avalanche de melancolia e a funesta Filosofia afoguem nosso mundo”.

É isso que conta *Fahrenheit 451*: que a moeda má retira do mercado a moeda boa. Que não foi o fogo que acabou com os livros, mas sim, que foram os livros ruins, os livros preguiçosos, os livros brinquedo, os livros bonitos, os livros a serviço de um leitor que não está querendo fazer muitos esforços, os que acabaram com os livros que ensinavam a pensar, com livros cuja leitura exige paciência, humildade, concentração e esforço. Livros que não renunciam a que a inteligência e o prazer sejam compatíveis, que não aceitam o aborrecimento estéril nem a diversão banal. Livros que despertem a curiosidade e não apenas o mero interesse pela fofoca. Livros que ofereçam um horizonte de possibilidades. Livros que contem conflitos reais e não mais mistérios no plano do manuscrito do diabo que os anjos esconderam debaixo do santo sudário que a mão de Fátima introduziu durante um crepúsculo na catedral do mar.

As políticas de fomento, como já dito, têm sua base na persuasão e na renúncia de qualquer forma de coação. Não é minha intenção propor a redação de um repertório de livros bobos que nos façam mais bobos, ainda que reconheça que passe pela cabeça de vez em quando algumas possíveis medidas negativas de fomento à leitura.

Felizmente, o fomento à leitura vai muito além da venda de livros e, até mesmo me atrevera a afirmar, dos próprios livros. Esse processo de decifrar signos, atribuir significados, interpretar significações e buscar correspondência entre a sintaxe semiológica e a sintaxe do viver, esse processo que chamamos leitura é hoje, também, ferramenta imprescindível para entender, interpretar e valorizar todo o fluxo de narrações escritas e não escritas sobre o que nos movemos. Hoje falamos de ler um quadro, de ler um filme, de ler uma partida de futebol, de ler uma conduta, e

esse conceito de leitura é igualmente válido. Ler um texto proporciona, antes de tudo, a compreensão desse texto (algo não tão simples quanto parece) e ao mesmo tempo é ler-se a si mesmo, ler os outros, ler a realidade política e social que nos faz e nos desfaz, e é ler os equipamentos de leituras textuais ou não de maneira nada inocente para chegarmos a essa leitura.

Ler é aprender a se ler enquanto se lê. Ler a própria leitura, tratar de descobrir por que gostamos do que gostamos e por que não gostamos do que não gostamos. Ler é um aprendizado e por isso entendo que o lugar próprio para levar a cabo ações de fomento à leitura é o lugar onde se dá o processo de aprendizado: o espaço escola. Obviamente que existem outros espaços de aprendizagem como a família ou a rua, e nestes, a leitura pode – e deve – ocupar um lugar, mas francamente acredito que a batalha pela leitura será ganha ou perdida no espaço escolar. Portanto: retribuições coerentes com a responsabilidade que exigimos do professorado, bibliotecas escolares abertas à população e que funcionem como centros de mobilização, com profissionais suficientes e especializados, com vocação para as atividades práticas de escrita e leitura, escrita “criativa” como campo de atuação, leitura em voz alta, leituras compartilhadas, leituras comentadas em grupo, oficinas de leitura e sobre todos os assuntos, porque sem ela tudo será inútil, uma escola que ensine a não se calar, a não se submeter, a não ser humilhado ou humilhar, a não se resignar, a não se acomodar, a não viver na autossatisfação.

Que ninguém leia por nós para que ninguém seja dono de nossas vidas. Esse é o valor da leitura. Ler para aprender a nos ler no próprio mundo. Essa é a leitura que mete medo nos bombeiros de *Fahrenheit*. Uma pessoa, um país, uma nação é uma forma própria de ler e de se ler. Uma nação se constrói com o eco civil de uma leitura em voz alta. A leitura constrói nações, mas às vezes fronteiras, abre horizontes, rememora futuros compartilhados, semeia no presente um passado comum. Cria comunidade.



O menino que brincava com as palavras

PRISCILLA BROSSI

G

il Veloso tem sete livros publicados. Um deles foi finalista do Prêmio Jabuti. Outro selecionado pelo FNLIJ para o catálogo brasileiro juvenil da Feira de Bolonha. Dois premiados pelo Programa de Ação Cultural (Proac), do Governo do Estado de São Paulo. E ainda outro foi indicado como uma das 50 obras para compreender a literatura contemporânea brasileira. Mas ele não se considera exatamente um escritor. Apenas escreve quando ideias teimam em surgir. Não tem ofício formal com a escrita. Ao contrário, brinca com ela. Alimenta-se de situações cotidianas, de um humor e poesia. Escreve aqui, acolá, e segue a vida, inspirando e expirando.

Nascido no Paraná, Gil é paulistano há mais de 30 anos. Mudou-se para cidade grande. Trabalhou com Caio Fernando Abreu, de quem foi amigo muito próximo. Editou o livro *Pequenas Epifanias*, que reuniu os últimos textos de Caio. Também trabalhou com João Silvério Trevisan e Lígia Fagundes Telles. Viveu de perto a relação deles com a escrita, nem sempre fácil. Talvez por isso

não almeje a figura do escritor. Flerta com ele eventualmente. Na labuta do dia a dia, é professor de ioga. Gosta de música caipira de raiz. Toca seu violão. Vai-se descobrindo cada vez mais apaixonado por Guimarães Rosa e Clarisse Lispector.

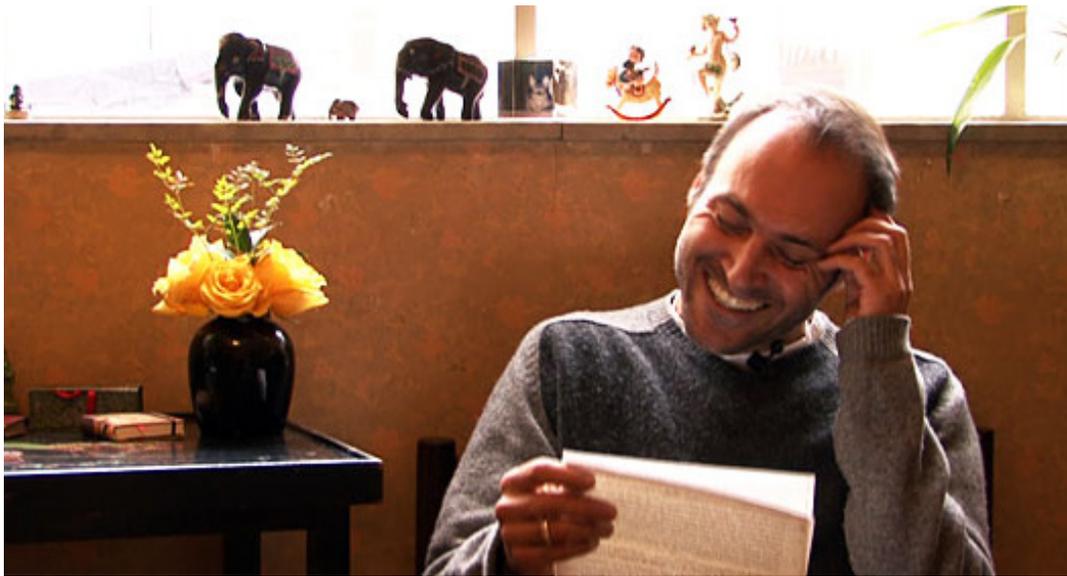
Seus primeiros livros são *Fábulas farsas* e *Travessuras – Histórias para anjos e marmanjos* (ambos editados pela Opera Prima e premiados com o Proac). O primeiro, com ilustrações de Vanderlei Lopes, e o segundo, de Daniel Lourenço. Difícil imaginar tais livros rotulados apenas para os pequenos. As histórias, os personagens podem no primeiro momento parecer perfeitamente infantis: a barata e a joaninha; o hipopótamo hipocondríaco... Mas a construção de texto, engenhosa, e a densidade reflexiva instigam os leitores mais maduros. O livro de estreia, aliás, foi o selecionado para o catálogo do Brasil para Feira de Bolonha, em 2010.

Gil Veloso também escreveu a história de uma garota que colecionava pedras no *A pedra encantada* (ilustrações de Nara Amelia; editora Dedo de Prosa). Contou as peripécias do *Menino arteiro* (arte de Guto Lacaz; editora Dedo de Prosa). Este último foi listado pela revista *São Paulo Review* entre as 50 obras para se entender a literatura contemporânea do país e deverá ter nova edição em breve.

Logo mais, entregou-se aos versos em *Pois ia brincando...* (ilustrações de Alex Cerveny; Editora Dedo de Prosa). Poemas feitos para fazer rir e, quem sabe, refletir, explica.

Paulistano que é, desde os anos 1980, acabou se afeiçoando à cidade. Apesar de toda a sisudez, São Paulo rendeu-lhe inspiração. Aquele elevado controverso, por exemplo. O livro *Um viaduto chamado Minhocão* (ilustrações de Paulo von Poser; editora Dedo de Prosa) foi finalista do Prêmio Jabuti de 2016, na categoria didático e paradidático.

Gil também quis recontar um clássico, a Branca de Neve, dos Irmãos Grimm, originalmente publicado em 1816. Na sua versão (ilustrações de Iban Barrenetxea; editora Pulo do Gato), ele anuncia, logo de início, que “com respeito e humor, vai contar



uma história já contada”. E quando alunos da sexta série perguntam por que resolveu recontar tal história, explica: “não gostava dela do jeito que estava, um tanto sem graça, sem sal, sem pimenta, sem açúcar”.

Projetos futuros? O livro *Pois ia brincando* terá nova edição. Aliás, a obra dá bases para seu novo trabalho. Gil Veloso prepara um espetáculo musical com poemas do livro. Promete muita música, poesia e humor. Está ensaiando. E segue brincando com as palavras.

E para todos que não o conhecem e para aqueles que já são seus fãs, aqui vai um conto inédito, para se deleitar.



Guarda-chuvas

Modo de usar

GIL VELOSO

1

Antes de usar o seu guarda-chuva peça *Licença, por favor...*
Ele pode estar dormindo ou meditando. Embora feitos para abrir e desabrochar, guarda-chuvas são tímidos e ensimesmados, com tendência à melancolia. Se for um guarda-chuva quadrado, diga *Por obséquio* e abrir-se-ão melhores resultados.

2

Cuidado!
Não aperte o cabo de seu guarda-chuva com força desmedida.
Segure-o como se fosse algo precioso, taça de cristal ou a mão de um amigo.

3

Se quiser que o seu guarda-chuva guarde a chuva, não poderá deixá-lo guardado.
Abra-o quando estiver chovendo e deixe-o virado, enchendo...

4

Se desejar que um guarda-chuva guarde o sol,
é prudente lhe dar proteção solar.

5

Recomendar me atrevo:
Se com ele viajar para o Recife,
caiam no frevo!

6

Se acaso perder o seu guarda-chuva
não espere que ele volte para casa sozinho
feito cão de estimação.

7

Se quiser que seu guarda-chuva
faça as vezes de cão de guarda,
terá de ensiná-lo a latir.

8

Se quiser fazê-lo contente,
simplesmente dance com ele na chuva.

9

Se ainda assim permanecer com sisudo semblante,
basta juntá-lo a uma sombrinha,
ou então com um igual, irmão semelhante...

10

Se desejar que ele se transforme numa lança,
consERVE-o fechado e lance-o conforme sua vontade aponte.

11

Para fazer dele um gigante pião,
abra-o e aponte sua ponta para o chão;
depois gire em qualquer direção.

12

O guarda-chuva é um toldo ambulante.

13

Um guarda-chuva místico
almeja ser dervixe rodopiante...
Dançar somente a Deus, será sufi-ciente.

14

Se quiser que ele voe feito um balão,
solte-o no espaço ao sabor dos ventos.

15

Para fazer dele um chuveiro gigante,
fure-ooooooooooooooooooooo bastante.

16

Se desejar encontrar um guarda-chuva,
ache algum que alguém perdeu;
depois devolva, ele é meu.

17

Se algum alguém tentar roubar o seu guarda-chuva,
dê-lhe algumas boas guarda-chuvadas bem dadas.

18

Caso você não ande muito bem,
faça-o de bengala.

19

Se guardá-lo juntinho de alguma sombrinha,
poderão nascer belos guarda-chuvinhas!

20

Para transformar o guarda-chuva num cata-vento,
terá de segurá-lo de acordo com a direção do vento.

21

Se quiser passear na chuva, de guarda-chuva,
e ainda assim ficar bem molhado, basta mantê-lo fechado.
Apenas um aviso: cuidado com chuvas de granizo.

22

Tive um guarda-chuva que só frequentava lugares comuns;
noutras palavras, chovia no molhado.
Mas era boa praça, pau pra toda obra, fazia e acontecia...
Confesso de bom grado: por ele fui perdidamente apaixonado!

23

Há guarda-chuvas que são verdadeiros anjos da guarda.
Já tive um assim, mas esqueci de cortar suas asas
e o danado voou pra longe de mim.

24

Se desejar que um guarda-chuva
faça as vezes de seu guarda-costas,
carregue-o nas costas.

25

Se pretender que ele seja de vanguarda,
não o deixe na retaguarda.

26

Meu guarda-chuva já foi jovem e moderno,
não se guardou pro futuro, curtia a jovem guarda, mora?
Maduro, a velha guarda curte agora.

27

Guarda-chuva também sente saudade.
Deixe-o tomar banho de chuveiro,
em caso de prolongada estiagem.

28

Já tive um guarda-chuva que tinha fobia a dias nublados.
É que ele estreou em dia de raios, trovões, tempestade...
Ficou todo contorcido, as hastes entortaram, furou o tecido...
Convenhamos, nunca mais se recuperou do acontecido...

29

Meu guarda-chuva e eu somos equilibrados pra caramba,
Só andamos na corda bamba.

30

Garoa miúda, hai-chuva-cai,
colírio no olho do guarda-chuva.
Contratempos o vento sussurra,
o tempo lhe dá uma surra, apanha uma tempestade.

31

Querendo dormir com o seu guarda-chuva
durma à vontade, ninguém tem nada com isso.

32

Eu conto contos de fada para o meu guarda-chuva
e depois o embalo com cantigas de ninar; assim ele dorme e sonha
docemente encantado...

Sei que está sonhando porque seus olhos piscam suavemente.

33

Se quiser que o seu guarda-chuva faça parte da guarda Suíça,
vá ao Vaticano e o dê de presente ao papa.

Feito isso, volte pra casa e reze bastante, quem sabe!?

34

Um guarda-chuva, quando fechado, é uma interrogação sem
ponto;

quando aberto ele é todo exclamação!

35

Senhoras e senhores!

Se seus guarda-chuvas forem tecidos na mais pura seda,
com varetas de ouro, cabo de madrepérola,
incrustado em esmeraldas e diamantes,

não os deixem em guarda-volumes & valores;

vinde a Penhoras e penhores!

36

O guarda-chuva é uma espécie de chapéu com cabo.

Assim acabo,

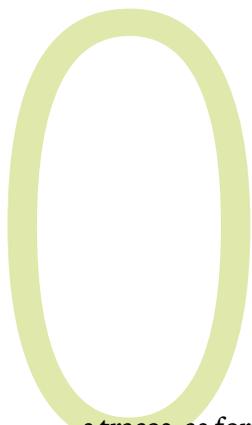
com salva de chuvas para todos os guarda-chuvas!





Um papo com Mariana Zanetti

POR PRISCILLA BROSSI E DANI GURFREUND



Os traços, as formas e as cores criados por Mariana Zanetti encantam crianças – e adultos – há mais de uma década. O trabalho de Mariana como ilustradora pode ser visto em diversos livros infantis, alguns deles também com textos de sua autoria, além de ela realizar trabalhos editoriais para revistas e jornais.

Formada em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP), exercitou por algum tempo sua veia criativa com desenho, pintura, cenografia até chegar ao livro como suporte de criação. Em 2005, grávida do filho Léo, estreia no ofício ao ilustrar *Zoo*, livro de poemas de Fabrício Corsaletti.

Nascida em São Paulo nos anos 1970, Mariana garante que tem poucas memórias de sua relação com imagens. “O desenho não foi algo que fez parte da minha infância”. Os filmes, no entanto, foram muito presentes e, provavelmente, responsáveis pela formação de seu repertório visual. Tanto que ela, ao analisar seu trabalho em retrospectiva, revela que vê em seus livros alguma vontade de ser cinema.

Mariana vive em Berlim há alguns anos. E ela tem a leitura como uma fonte de prazer, assim como o ato de desenhar, mas só depois de encontrado o caminho. Para ela o papel em branco é sempre um desafio.

Conte um pouco de como você era quando criança, sua relação com as imagens, com as coisas, seu olhar para o mundo.

Tenho pouquíssimas memórias de minha relação com imagens, com coisas... elas são muito mais sobre sentimentos, sobre acontecimentos. O desenho não foi algo que fez parte da minha infância, e meus pais não guardaram um único desenho meu. Portanto, é difícil saber como eu me relacionava com imagens. Lembro muito de filmes, vários deles, vistos com a minha avó, alguns com meu pai. Acredito que esses filmes tenham formado meu repertório visual mais do que qualquer outra coisa. Só fui atentar para o meu entorno, para o que está a meu redor — digo em termos de repertório visual —, mais tarde, quando fiz curso de desenho com Augusto Sampaio para ingressar na faculdade.

Você pode falar um pouco sobre a sua avó?

Para falar dela vou precisar contextualizar um pouco. Ela veio para o Brasil em 1955, porque meu avô era comunista e não queria permanecer na Espanha sob o regime de Franco — ele tinha sido preso por todo o país, perdido irmãos e acabou por conhecer minha avó porque foi preso com o pai dela. No entanto, ela nunca se adaptou bem ao Brasil. Acho que essa coisa com o cinema e com os livros — ela lia muito também — era uma forma que ela encontrou de fugir um pouco da vida que não queria. Temos gostos totalmente diferentes, porque minha avó via de tudo, mas gostava mesmo dos clássicos. Desde pequena, assisti a diversos filmes de Hitchcock, especialmente os de Grace Kelly. *E o vento levou* assisti umas dez vezes, eu amava! Minha avó dava muita importância à beleza clássica, gosto do qual me diferencio dela. Também me lembro de termos assistido *O iluminado*, ou seja, ela

tinha um gosto superclássico, mas, ao mesmo tempo, era muito aberta. Na verdade, acho que sou bem mais parecida com meu avô do que com ela, mas, com certeza, ter passado tanto tempo ao lado dela contribuiu para minha formação.

O que é desenhar para você?

O papel em branco é sempre um desafio. Depois de encontrado o caminho, um grande prazer.

E ler?

Um prazer.

Quando e como começou a ilustrar?

Em 2004. Desde 1996, eu pintava e desenhava enquanto cursava a FAU. Também trabalhei com várias outras coisas (cenário, desenho de mobiliário, organização de arquivo no Instituto Lina Bo), eu fazia de tudo e me sentia bem perdida. Depois que me formei, em 2003, comecei a buscar uma forma de focar o meu trabalho, tentar achar uma direção e ser um pouco mais pragmática, ter uma profissão. Em 2005 fiquei grávida e tive de parar de pintar com tinta a óleo, por ser tóxica. Esse momento coincidiu com o meu primeiro trabalho de ilustração, um livro de poemas em duas cores do Fabricio Corsaletti, publicado pela editora Hedra. O suporte livro foi muito motivador: o fato de existir um campo e um formato pré-definidos (mesmo que não totalmente), me ajudou a ver sentido em continuar desenhando, num momento em que talvez começasse a me sentir perdida. O apoio textual me direcionou, conduzindo meu trabalho; é como se delimitasse as possibilidades de modo positivo, e essa limitação, de outro modo, ao longo dos anos, levou a várias outras realizações.

É que quando não se tem um suporte pré-definido, você pode fazer qualquer coisa, usar qualquer material – como pintar a óleo, em telas de diversos tamanhos, fazer vídeo, fotografar, e os suportes acabam sendo infinitos. A partir dessa limitação, ao definir que

ia fazer livros, foi possível desdobrar as possibilidades que esse meio específico permite. Os materiais que posso usar, de que cor pode ser o papel do fundo, como ele pode ser construído, como vou construir as figuras, como vai ser a impressão, vou usar cor especial?, o formato do livro, o papel? São possibilidades inerentes a cada suporte, mas que, antes de ter um meio definido, são difíceis de ser exploradas, isso é muito.

Fale um pouco sobre a cor no seu trabalho.

De um ponto de vista interno, pensando no procedimento de trabalho, posso dizer que a cor entra de forma muito intuitiva. A reflexão sobre a escolha das cores se dá num campo mais sensorial, se puder escolher uma palavra. Sei que a cada trabalho, uma grande parte, no início, é de algum sofrimento: eu fujo do trabalho, não consigo me concentrar, mas fico o dia inteiro com isso na cabeça. Desconfio de que é nesse instante que se dá a escolha de algumas cores, dos materiais, mas não tenho clareza disso. Não me lembro, por exemplo, de ter dito para mim mesma, quando comecei a trabalhar no livro dos índios (Coleção Um Dia na Aldeia), “vou usar esse nanquim magenta no fundo e esse lápis de cor dessas cores para desenhar por cima”. Em algum momento, fiz um teste e daí para frente a coisa andou. Eu não acredito que tenha sido uma inspiração momentânea, acho que foi esse tempo de indecisão e “sofrimento” em que fugi do trabalho, enrolei para começar de fato a desenhar, me cobrei por isso, sofri um pouco mais de novo, fiquei com isso na cabeça o dia todo, mas aparentemente sem chegar a nada. Desconfio de que foi nessa hora que as escolhas se deram. E ao sentar para trabalhar de fato, a solução veio de uma vez, aparentemente do nada.

Já de um ponto de vista mais distante, vendo meu trabalho depois de pronto, acredito que a cor exerça uma função estrutural nele.

Um desenho pode ser estruturado por seus contornos, por linhas, por formas, pela disposição na página, pelo objeto livro. São vários os elementos que podem estruturar um desenho. No



caso dos meus, a cor é o elemento estruturante mais forte. Para tornar mais claro, podemos imaginar um desenho que tem cor, mas a cor não é estruturante. Nesse caso, trocar as cores não vai fazer muita diferença. Num desenho estruturado pela cor, porém, talvez trocar algumas linhas por outras, não faça diferença, ao passo que mexer nas cores e nos seus posicionamentos pode destruir a imagem. Em meu trabalho, em alguns casos isso acontece com mais força, em outros, com menos. Acho que o livro em que isso aparece com mais clareza é *No tempo do verão*.

E a forma?

A forma é algo que acontece mesmo durante o desenho, sem que eu tenha ideia prévia. Não faço esboço quase nunca por causa desse jeito de ela aparecer, meio que sem eu ter muito controle. Simplesmente porque não sou capaz, adoraria ter mais controle sobre a forma, na verdade, mas hoje tento tirar partido disso.



Você usa várias técnicas, experimenta os materiais. Conte um pouco da sua relação com os materiais, como se dá essa conversa entre vocês.

O que falei sobre a cor anteriormente se aplica às técnicas também, salvo algumas exceções, como o livro do *Leão e a Estrela*, por exemplo, no qual fiquei perseguindo a melhor técnica para executar as ilustrações por muito tempo, por mais de um ano.

O processo desse livro foi assim: escrevi o texto e, uma vez pronto, comecei a pensar em como ilustrá-lo. Por causa do protagonismo da luz na história, quebrei a cabeça por muito tempo para pensar em como ela poderia estar presente também na ilustração. Fiz algumas experiências com papel vegetal, mas não faziam muito sentido. Comecei também a desenhar com tinta, algo mais parecido com o que já havia feito. Mas era difícil pensar em como desenhar a luz e a estrela de uma forma gráfica. Na época eu estava usando a mesa de luz para uns testes de animação, porque eu precisava desenhar sobre outro desenho. Então tive a ideia de usar a mesa de luz como base para as ilustrações, e tudo se encaixou, fez todo sentido com a história, o resultado dos primeiros testes ficou legal. Também fazia todo sentido desenhar as estrelas vazadas no papel, deixando a luz passar. Tudo dava certo com a história. Depois disso tive de resolver algumas

questões técnicas, como arranjar uma mesa de luz grande, um tripé, aprender a fotografar.

A partir daí, comecei a ter Lotte Reiniger – pioneira no mundo da animação – como referência nesse trabalho. E decidi que faria como um filme silencioso (nesse caso foi consciente), com o texto bem curto, separado da imagem, apenas como uma legenda para explicar o que ela não conseguisse transmitir.

Qual é a diferença de trabalhar em um livro e desenhar para outros meios?

Existem várias diferenças, a começar pelo tempo que fico debruçada sobre a ilustração de um livro e sobre a de uma matéria de revista ou jornal, ou sobre a de um pôster. Esse tempo tem a ver com o comprometimento com a narrativa do livro, com o fato de que, geralmente, várias ilustrações vão compor o livro e precisam ser pensadas em seu conjunto e em conjunto com o texto ou ideia do livro e, principalmente, com o objeto que é o livro, em que cada ilustração vem em uma ordem específica, e cada uma delas surge ao ser virada a página e a anterior desaparece. Todos esses aspectos trazem um tipo de complexidade diferente de uma ilustração para uma revista ou um jornal, que, na maioria das vezes, são mais acessórios.

Fale um pouco de como você vê o livro como objeto, como linguagem.

Há relação com o que falei antes. No entanto, não me considero uma ilustradora que explora muito bem o objeto livro. Vejo e admiro os demais autores que sabem fazer bem, e eu tento, mas honestamente, revendo meu trabalho, vejo em meus livros alguma vontade de ser cinema.

Meu primeiro livro, *Zoo*, é como um único *travelling*, um plano-sequência que percorre em certo espaço e tempo, que só as pessoas mais atentas talvez percebam. O segundo, *Casal Verde*, também trabalha com ângulos do cinema, plano e contraplano, aproximações etc. Os kinolivros são cinema por princípio. O *Leão*

Esse tempo tem a ver com o comprometimento com a narrativa do livro, com o fato de que, geralmente, várias ilustrações vão compor o livro e precisam ser pensadas em seu conjunto e em conjunto com o texto ou ideia do livro

e a *Estrela* é inspirado no cinema silencioso, com o texto separado da imagem com apenas informação básica do que a imagem não é capaz de transmitir. Os ângulos que uso em meus desenhos são de um repertório mais cinematográfico.

Quais são suas principais referências?

A maior de todas são os desenhos dos índios Ticuna para o *Livro das Árvores*.

Um ilustrador que admiro, e que certamente me inspira, é o Atak. Com ele percebi que é possível desenhar flores – um tema geralmente cheio de delicadeza – com uma linguagem mais “tosca” e forte.

Conhecer pessoalmente o trabalho de Cristina Rubio foi inspirador, e ver as plantas da Violeta Lopiz, no *Les poings sur les îles*, é muito sugestivo também.

E, fora ilustrador: Dubuffet, Emil Nolde, Klee, Heckel e os expressionistas no geral. No cinema, Visconti, e é totalmente por influência de meu pai. Mas também muito Godard, a coisa mal acabada, das cores fortes, não tão explícitas.

E os livros importantes para você?

Em ordem cronológica os que me marcaram foram *Era Urso?*, *A bolsa amarela*, *Angélica*, *O menino do dedo verde*, *Doze contos peregrinos*, *A paixão segundo G.H.*, *Os sertões*, *Grande Sertão: Veredas*, *As armas secretas*.

Como se tornou leitora?

Quando aprendi a ler. Não tenho tantas memórias anteriores. A memória do *Era Urso?*, que foi o primeiro livro que li na escola, é muito forte. Lembro-me de cada ilustração, adorava ver o número de elementos crescendo nas salas a cada nível de hierarquia na fábrica. Lembro-me muito bem da história. E isso foi na primeira série.

Livros de sua autoria?

Zoo, Casal Verde, Micromegas, História pra boi casar, Como vou? (texto também meu, ilustrações em parceria com Renata Bueno e Fernando de Almeida), O que eu posso ser? (parceria com Silvia Amstalden), O Leão e a Estrela (texto também meu), os três da coleção Um Dia na Aldeia, Macunaíma.

Maiores desafios como autora?

Começar um projeto novo, seja meu o texto, seja de outro autor. O começo é sempre o maior desafio.

E como é ilustrar livros de outros autores, quais são os desafios, como se dá essa conversa?

Na verdade, não muda muito.

E quando chegou o Léo, seu olhar mudou?

Sim, muito mesmo, em relação a tudo! Ele me mostra formas de contar as coisas (seja com palavras ou com imagens) às quais, sozinha, eu não chegaria. Mas em meus livros não é possível verificar isso porque ele nasceu com meu primeiro livro (Zoo, 2005).

Se você pudesse falar com seus leitores agora, o que diria?

Eu preferiria infinitamente escutá-los.





A leitura, outra revolução

MARÍA TERESA ANDRUETTO | TRADUÇÃO THAÍS ALBIERI

“As palavras tiram as coisas do esquecimento e as colocam no tempo; sem elas, desapareceriam”.

DANIEL MOYANO

A história

1.

urante muito tempo pensou-se que a primeira tipografia do Rio da Prata havia sido a Imprensa de los Niños Expósitos, instalada em Buenos Aires por Vierry Vértiz, onde se imprimiram os livros anteriores à Revolução de Maio de 1810. Mas a primeira tipografia dessas terras não foi importada da Espanha: criada e dirigida por guaranis convertidos por jesuítas, nasceu na selva e foi construída ali com tipos de fabricação própria e signos fonéticos novos, invenções para escrever uma língua desconhecida no Velho Mundo, porque o primeiro livro que se imprimiu e também os dois ou três que o seguiram foram traduções de dicionários, reflexões e evangelizações para o guarani, realizadas por homens de mesma cultura e pelos padres jesuítas. Depois de dez anos de trabalho, em 1705, em Santa María Mayor, na margem ocidental

*
Texto apresentado
no Congresso
Internacional Lectura
2011 “Para ler o
século XXI”, Habana,
Cuba (outubro 2011).

do Uruguai, imprimiu-se o primeiro livro, traduzido pelo Padre Joseph Serrano, que havia pedido aos reis autorização para publicar essas obras, pois “assim, a tipografia, como as muitas lâminas para seu realce, foram obra do dedo de Deus, tanto mais admirável, quando os instrumentos são uns pobres indígenas, novos na fé e sem a direção dos mestres da Europa, para que conste que tudo é favor do céu, que quis, por meio tão inesperado ensinar a eles as verdades da fé”. Oitenta anos depois desse feito, Virrey Vértiz fundou em Buenos Aires uma tipografia cujos primeiros tipógrafos foram os órfãos, filhos de pais desconhecidos, jogados no berçário público de caridade, inaugurado ao mesmo tempo que a tipografia destinada a seu sustento. Nela publicaram os periódicos literários, científicos e sociais e todas as folhas e folhetos anteriores ao estouro da Revolução de Maio. Assim, não foi com a Imprensa de los Niños Expósitos que tudo começou, ainda que tenhamos vivido muitas vezes como órfãos, esperando que os bens e legitimidade chegassem de outros lugares, vangloriando-se do que nos davam, desqualificando o que foi feito em casa, agradecidos pela dádiva

2.

Quis extrair dessa circunstância histórica pelo menos duas questões:

Por um lado *a origem americana* dessa primeira tipografia realizada, segundo documentos, por *uns índios incultos que, contudo...* assentaram a pedra angular da letra impressa entre nós, o que nos leva à escura e esquecida presença indígena na construção cultural e na história da letra em nosso país, e coloca as culturas originárias – também elas – no início do livro entre nós. O esquecido, o invisível, o apagamento ou o desaparecimento de nossos bens materiais e simbólicos, assim como a anulação, destruição cultural ou simplesmente a eliminação do *outro*, traçam uma linha histórica, que vai desde a conquista espanhola, a conquista do deserto, da guerra de reorganização

nacional entre civis e a chamada luta da civilização contra a barbárie, até o golpe de Uriburu, a semana trágica ou o 55, desde os golpes de Estado dos anos 1960 até o Golpe de março de 1976, desde o desaparecimento de pessoas nos anos 1970 até o desaparecimento do Estado e o empobrecimento social dos anos 1990, como uma recorrência do que se torna nossa sociedade. Assim como poderíamos ver o grito de independência e outros gritos como o de Alcorta, a lei Sáenz Peña, o 45, o voto feminino, a luta dos organismos de direitos humanos, os movimentos indígenas ou as ligas camponesas, como algumas das muitas tentativas de tornar visíveis certos *outros*, ocultos, pobres, desaparecidos, roubados, assassinados.

Por outro lado, quiseram trazer o *caráter mestiço* daquela criação levada a cabo pelos guaranis na adjacência, a dependência e o intercâmbio com os jesuítas. O encontro de línguas que isso implica e a tradução como ponte, construção, transformação, subserviência, e como base de uma cultura que resiste à simplificação folclórica e ao pitoresco, porque precisa explorar sua identidade na mistura de textos, de gestos, de visões de mundo e de línguas de diferentes procedências como modo de se fundar. Construção mestiça de nossa cultura e – em última instância de toda cultura – saída da endogamia, como condição necessária para ser, e em consequência, o rechaço de toda ideia purista de raça, classe, de cosmovisão ou de língua. Essa condição de mestiçagem insistente – sustentada apesar de toda tentativa de destruição – entre diversas zonas, classes, geografia, línguas, atravessa também a literatura argentina, cujos referentes podem ser provenientes de um povoado como Jujuy, ser da aristocracia polaca e se tornar marginal em Buenos Aires, escrever em francês disfarçado com os modismos do Rio da Prata ou em um espanhol com inflexões do inglês, imaginar seus relatos no campo de batalha ou escondido atrás de um nome de homem no amanhecer da pátria, exercer como professores, jornalistas, corretores, telegrafistas, donas de casa ou membros da classe dominante. A nossa literatura provém,

talvez mais que a de outros países, de um amplo leque de diversas procedências que se torna visível a partir dos anos 1950, quando começam a circular escritores pertencentes aos estratos médios, muitos deles das províncias, que não se dedicam em tempo integral a seus escritos porque têm que trabalhar em outras atividades para viver, o que constitui o coração de nossa diversidade literária e de sua conseqüente riqueza.

3.

Quem sou?, se pergunta Juan José Castelli em *La revolución es un sueño eterno*, de Andrés Rivera:

“Eu, que me pergunto quem sou, olho minha mão, esta mão, e a palma que sustenta esta mão, e a letra apertada e ainda firme que traça, com a pluma esta mão, nas folhas de um caderno de capa vermelha. Olho a mesa em que apoiei o caderno de capa vermelha, e olho, na mesa, um tinteiro com base de pedra, e a vela, grossa, que ilumina o caderno, a mesa, minha frente, minha boca e a mão que escreve... Quem sou?”

Esse Castelli literário que evoca o orador da Revolução de Maio enquanto agoniza de um câncer na língua, escreve o que lembra e o que sente em um caderno de capa vermelha. Também descobrimos quem somos à medida que narramos aos outros e a nós mesmos o que nos aconteceu. As palavras, como disse Moyano, “tiram as coisas do esquecimento e as colocam no tempo”, caminham no emaranhado da linguagem, para nomear o mundo e nos permitir encontrar um lugar nele. Palavras nossas e palavras de outros, porque a “presença interpelante do outro... nos torna seres vivos” (Joan-Charles Mèlich. *Filosofia de la infinitud*), nos tira do autismo, nos torna humanos. A necessidade de sermos ouvidos e a importância de ouvir constroem nossa memória: precisamos alcançar certo sentido do que foi, discutir acerca do que nos acontece e compreender o que aconteceu, se queremos abrir

um lugar no presente. Sem uma relação com o que foi, com os homens e mulheres que antes foram, jamais poderíamos responder a pergunta que se faz Castelli de Rivera: Quem sou? Quem somos? De que maneira chegamos até aqui?

Que relação há entre um passado de “manual” e nossa vida de todos os dias? Que relação entre os gestos repetidos dentro de casa e o público fechado em seus sentidos até tornarem-se alheios? A história de cada um de nós, até em seus aspectos mais privados, forma parte de um passado comum, e não é possível reconstruir o passado pessoal sem reconstruir ao mesmo tempo um passado de época. Poder nos olhar na trama do que nos precedeu e reconhecer nela aspectos próprios, constrói nossa identidade e nos sustenta. A memória é um contínuo movimento desde o individual até o social e desde nossas condições presentes de ontem e de amanhã, em um cruzamento de forças, de lutas, por retomar laços perdidos, dialogar com zonas recolhidas e ainda invisíveis, aprender com os erros e acertos dos que vieram antes, com intenção de nos construir individual e socialmente, porque não há futuro individual separado do futuro de todos. Quem somos? De onde viemos? Por que dessa maneira e não de outra? Interessa-me compreender como as políticas econômicas de um país ou do mundo, o liberalismo, a globalização a ditadura ou a guerra, vão repercutir nos cantos mais inesperados de nosso mundo pessoal, em nossa sexualidade, em nossa condição de pais, ou de filhos ou de empregados, ou... De onde vêm nossas contradições, nosso desejo de ser “de outra parte” ou “de outra maneira”, nosso ceticismo, nossa criatividade? De onde esse arquivo de palavras e de imagens que arrastam até nós guerras, miséria, orfandade, mas também profundos gestos de amor, de dignidade, de responsabilidade para com os outros?

Vivemos em um país ainda em construção, com aspectos muito complexos que incluem tanto o desejo de integração como o de destruição do outro, um país onde é, ainda, muito difícil alcançar certos acordos, certos contratos sociais que incluam a todos. Essa

Interessa-me compreender como as políticas econômicas de um país ou do mundo, o liberalismo, a globalização a ditadura ou a guerra, vão repercutir nos cantos mais inesperados de nosso mundo pessoal, em nossa sexualidade, em nossa condição de pais...

construção de identidade, o ponto crucial, se faz, em boa medida, por meio da memória, mas essa memória coletiva não é unívoca, mas um tecido feito por indivíduos afetados/atravessados de diferentes modos por certos feitos. O olhar atento a um passado recuperado em sua complexidade e, sobretudo em sua diversidade, nos ajuda a compreender que esse trabalho não nos é alheio, que podemos formar parte desse tecido com nossas ideias, experiências e sentimentos, que isso que hoje consideramos “nosso” foi realizado alguma vez por um indivíduo ou uma comunidade ou um setor social e conseguiu sobreviver para além das fronteiras culturais, étnicas ou lingüísticas que os geraram. “Ignoro meu nome, Fábulo antes de me enviar aqui... [...] apagou tudo o que havia em minha memória, abrindo espaços para por nela a memória de seu povo. E me entregou as palavras, que são minha única realidade, ao menos aqui, neste refúgio”, disse Daniel Moyano em *Tres golpes de timbal*. Precisamos reler o passado, colocar nele palavras que permanecem invisíveis, compreender, porque se o negamos, “as promessas não cumpridas, os sonhos destruídos e os projetos que naufragaram” (Raúl Vidal, *Ciclo de conferencias sobre olvido y memoria*, Córdoba, 10/04/2010), o que não teve lugar, regressa e traz sintomas no corpo social, nos faz adoecer.

A escola

1.

Na “Fundação mítica de Buenos Aires”, que Borges incluiu no *Caderno San Martín* em 1929, se diz que os homens dividiram um passado ilusório, e que “só faltou uma coisa: o lado da rua”. A dificuldade de incluir pessoas diferentes de nós parece ter sido uma constante em nossa história, talvez também nas histórias de outros povos. De escutar, de prestar atenção ao que ouvíamos, de voltar os olhos ao que permanecia excluído, esquecido ou negado, pudemos também compreender e sermos compreendidos, além

de nos tornarmos mais responsáveis. A pergunta que habilita uma escuta tem estatura ética porque dá condições ao outro, nos permite acomodar sua humanidade, posicioná-la nesse relato de todos. Ajudar as novas gerações a se fazer perguntas, a escutar o outro e a si próprio, para que possam compreender quem são e apropriar-se de suas vidas, é uma das questões mais substanciais que a educação pode fazer. Um professor e uma escola predispostos a escutar e a proporcionar que os alunos se escutem e escutem ao outro, constroem um território de atenção horizontal, não só de declínio de um relato instituído, e se constituem ao mesmo tempo em veículos de tradução, pontes de fala entre partes. Qualquer que seja o nível de educação em que esteja inserido, o professor pode – hoje mais que nunca – gerar perguntas acerca do modo em que vivemos, porque apesar de tudo o que possa parecer, ensinar está entre os trabalhos menos alienados, é uma das preocupações humanas em que mais e melhor podemos exercer um olhar crítico, problematizar a realidade, tomar distância do estabelecido.

2.

Que lugar a leitura ocupa nisso? “Os que mais precisam são os que menos podem dizer sua palavra”, disse essa escritora, filósofa, santa que foi Simone Weil. Aproximar a palavra dos que mais carecem dela, fazer com que tenham voz e voto em uma espécie de “novo sufrágio universal”, é algo que ainda devemos construir. Quando lemos, ensinamos, escrevemos ou ajudamos outros a ler, a ensinar, a escrever, as palavras nos vinculam, ao mesmo tempo, ao individual e ao social, porque a leitura é, ademais daquela prática solitária e gostosa a que frequentemente nos referimos, um instrumento de intervenção sobre o mundo que nos permite pensar, tomar distância, refletir, uma esplêndida possibilidade para dar lugar às perguntas, à discussão, ao intercâmbio de percepções e à construção de um juízo próprio. Mas para isso... cito: “No âmbito escolar não pode haver más leituras. Porque não se trata só de formar leitores: trata-se de formar bons leitores. Se não,

é como uma espécie de fetichismo da leitura pela leitura, ou da esperança de que, embora leia livros ruins, ‘já o lemos trazidos pela república da leitura’. A escola tem que formar um leitor que rechace um livro quando está mal escrito”, disse Martín Kohan.

3.

Os livros que lemos são manifestações estéticas acerca de outras ficções representativas, em uma forma de memória feita de matéria concreta no imaginário, em que as vozes que acreditamos esquecidas ou perdidas ou impossíveis são trazidas para nos ajudar a ver e a nos construir. Na literatura, na arte, a humanidade encontrou um veículo para transmitir suas representações do mundo, diferentes, segundo a época e as condições sociais, econômicas, culturais. Cada livro – cada novela, cada conto, cada poema – contém, com maior ou menor felicidade, uma leitura do mundo, e ler o que foi escrito é ingressar no registro de memória de uma sociedade, a que essa sociedade considera (e isto não é simples, ao contrário, é um verdadeiro campo de batalha) por alguma razão, perdurável; é entrar nesse imenso tapete tecido diante de diferentes circunstâncias por tantos seres ao longo do tempo. Assim, então, poderíamos dizer que a história da literatura e a arte é também a história da subjetividade humana e das condições materiais e simbólicas em que essa subjetividade se estende. Contra o impulso e a descarga individual, contra o puro entretenimento e o adormecimento da consciência, a arte nos recorda de quem somos, nos propõe uma das imersões mais profundas em nós e na sociedade de que fazemos parte.

Esse tecido é tão intenso quanto heterogêneo, porque é feito de infinitas contribuições singulares. Então, tomar a palavra para que ingressem também nossos fios no tapete, os fios de todos. Múltiplas memórias relativizando-se umas com as outras para que nem o passado nem o imaginário se fechem em um relato único, para que permaneça em um estado de interrogação que nos permita encontrar as palavras necessárias para narrar o que ainda

não foi narrado. Na construção desse tecido de subjetividades, se inscreve boa parte da importância da literatura em uma sociedade, já que nossas expectativas e suas manifestações são intensos exercícios de compreensão do que acontece a nós e a outros imaginários, ou do que poderia acontecer.

4.

Assim, ler/escutar/escrever é abrir para nós e para os outros um caminho de liberdade. Mas se trata de algo dado de uma vez e para sempre de um caminho, porque já não é em um livro ou em uma ação, mas no trânsito, na precariedade do que se está deixando de ser para se tornar outra coisa, nesse rio do tempo que vai de uma palavra a outra, de um livro a outro, de um gesto a outro, onde se aprende e onde se ensina. Podemos oferecer livros e traçar estratégias de leitura, mas servirão pouco se desarticularmos a capacidade de disparar a letra, se desativamos sua qualidade de nos transformar, nos incomodar, de nos fazer pensar. Ouvi dizer, uma vez, de uma professora: “Quero ser uma simples ponte entre os livros e meus alunos”. Não sei se pode haver definição melhor para um professor, em qualquer nível de educação, que queira ser uma ponte pela qual transita um saber recebido, processado naquilo que existe de mais pessoal, posto em discussão no espelho refratário da própria ideologia, para passá-lo logo como um saber que se deseja deixar para os que chegam, um saber, segundo consideramos, os que nos seguem não deveriam perder, para que a vida se faça mais intensa, de maior espessura, com mais entidade e identidade, ou simplesmente mais suportável. Então, um professor como ponte entre o que houve antes e o que virá, uma ponte por meio da qual se produz um encontro. Mas nos tornarmos ponte não é uma tarefa mecânica e ingênua, tampouco isenta de ideologia. Somos o que vivemos e lemos, e somos o resultado de pôr em questão isso que vivemos e lemos. Temos para isso certa liberdade para eleger, ainda que não possamos escolher as condições em que fazemos essas escolhas; embora muitas vezes possa-

mos sequer decidir as condições em que ensinamos, porque essas condições estão atravessadas por uma rede social, econômica, política, das quais nem sempre temos consciência.

5.

“Que revolução compensará o sofrimento dos homens?”, se pergunta o Juan José Castelli criado por Andrés Rivera. Que sociedade desejamos para nós e para nossos filhos? O que estamos dispostos a fazer e a que estamos dispostos a renunciar para construir essa sociedade que desejamos? Em que nos compenhou a revolução cujo bicentenário celebramos? Que dívidas devemos ainda pagar para sermos dignos de dizer liberdade, independência...?

Sempre houve uma vinculação entre a guerra e a palavra, entre as lutas pelo poder e os relatos. Essa tensão entre a letra e o chumbo, e entre ambos e o bronze, nos lembra que a palavra, a imprensa, o livro, a literatura, não são artefatos ingênuos nem estão fora do cruzamento de interesses e ideologias de uma sociedade. Os homens da Revolução de Maio e os homens de letras e em suas obras, tanto quanto em seus atos, revelaram de diversas maneiras os projetos ideológicos. “Com a espada, com a pena e com a palavra”, repetimos esse refrão durante décadas, a letra se tornou pena, a materialização da metáfora do poeta espanhol Blas de Otero acerca da poesia como uma arma carregada de futuro. Pensávamos que Sarmiento, Echeverría, Eduarda Mansilla ou Juana Gorriti não sabiam que estavam, com suas penas, livrando batalhas? Devemos pensar que eram ingênuos e desconheciam a importância de defender suas ideias, de deixá-las por escrito, de gravá-las na pedra, de difundi-las aos quatro ventos?

Há um tempo visitei a mostra das mulheres na Casa do Bicentenário. Entre tantas visões sobre tantos aspectos que tinham a ver com as mulheres, há imagens sobre as prisioneiras. As cativas do grande relato nacional são brancas em mãos selvagens, descendentes de europeus cujos brutais captores são os indígenas. Uma metáfora que explica essa situação se relaciona com a das

lutas entre a civilização europeia, de classe, e a barbárie autóctone, pobre. Tudo isso, que em algumas ocasiões foi verdade, e muitas mulheres brancas foram levadas por indígenas às suas aldeias, contrasta, contudo, com acontecimentos de nossa história conhecidos por todos, o conquistador branco ingressando em territórios aborígenes, matando e destruindo; sabemos que houve, também, muitas prisioneiras indígenas nas mãos de captos brancos, e que a mulher como estopim de guerra é uma constante na história dos povos; contudo, o relato que herdamos e que aceitamos, acriticamente, é o relato dos brancos. Os aborígenes não puderam completar, menos ainda impor seu relato e o relato de todos, falar das mulheres presas e de seus homens e mulheres aculturados, pobres ou assassinados. O mais terrível de tudo não é sequer isso, e sim que isso se ensina, se transmite destituído de sua brutalidade ideológica, nas escolas onde os alunos são netos, bisnetos daqueles homens e mulheres despidos e assassinados. Não faz muito, em uma atividade que desenvolvi em uma escola da Patagônia, uma professora do planalto que se apresentou como de origem mapuche, disse: “Meus alunos, todos indígenas, comparecem todos os dias a uma escola que se chama General Roca e são obrigados a saudar como herói a quem destruiu seus povos; o que diríamos se uma criança de origem judaica tivesse que estudar em uma escola chamada Adolf Hitler?” A rua central de mais de uma cidade patagônica, para dar outro exemplo, se chama *Primeros pobladores*, em referência aos primeiros colonos que chegaram aos vales no início do século XX. Desse modo, devemos pensar que os homens e as mulheres que habitaram antes esses vales não eram povoadores? Ou acaso queremos, inclusive, dizer que não eram homens? Distanciar-nos para pensar e tomar posição com relação ao que ensinamos, processar os acontecimentos de nossa história, revisar esse passado que nos precede para que inclua a todos de um modo digno em nossa particularidade e em nossa diferença é, ainda em muitos casos, nossa dívida. A escola não é só o espaço para instalar a leitura – a grande

ocasião, para dizer como Graciela Montes —, mas também um espaço para construir consciência acerca de nós mesmos, desenvolver nosso pensamento, não dar o mundo por ordenado. Aprendemos e ensinamos a ler, mas nem sempre aprendemos e ensinamos a ler entrelinhas, a entrar nos meandros de um relato. Talvez em algum momento possamos voltar a uma ideia de professor e de escola que tenham muito para ensinar, um professor e uma escola que nos ajudem a pensar acerca de nós mesmos. “Meu papel no mundo [...] não é somente o de quem constata o que acontece, mas também o de quem intervém”, dizia Paulo Freire, para lembrarmos do que muitas vezes nos esquecemos, ou querem que esqueçamos: a importância transformadora que um professor pode ter.

A literatura

1.

Uma obra é o espaço onde se encontram — no momento único que oferece a leitura — quem escreve e quem lê, duas subjetividades, às vezes, de diferentes séculos, culturas e línguas. Ouvir a voz, o grito, o sussurro, a dor ou o assombro de uma cortesã da dinastia Tang, um funcionário do século de Péricles, um camponês maya k’iché, uma solteirona norte-americana do século XIX ou uma aristocrata russa do início do século XX é um encontro que só a arte nos permite. Lemos devido à nossa necessidade de ensimesmar-nos, mas também porque buscamos — intensa e desesperadamente — nos comunicar. Sempre pensei, enquanto fazia saraus literários em instituições prisionais, em clínicas geriátricas, e também nestes últimos anos, enquanto escrevo na minha casa, que as palavras e os livros não são importantes por si mesmos, mas porque a um extremo e a outro do escrito e do lido, há pessoas que se encontram. Os livros são pontes entre pessoas, pontes para “aprender a pisar, a se sustentar”, como disse a poeta

uruguaia Circe Maia. A literatura não é somente um conjunto de palavras colocadas em harmonia sobre a página, é também pensamento, utilizado para ser a mais complexa construção social, que é a linguagem, e se tenta construir uma língua privada. Por isso a literatura, como todas as artes, mas esta ainda mais, é ao mesmo tempo íntima e social no que diz respeito às ideias, mas mais ainda no modo de utilizar a linguagem e na maneira como ela se mostra na subjetividade. Assim, o cosmos de significação pessoal que construímos ao escrever e que recriamos ao ler, se dirige duplamente à sociedade de onde provém, porque se constrói como um bem social e porque se alimenta dos relatos que essa sociedade gera, o que, duplamente, nos inclui.

O real e o ficcional se fundem nos processos de criação de uma obra. Uma novela, por exemplo, é uma mentira que construímos para dizer uma verdade que ainda não conhecemos: uma verdade mais verdadeira que a verdade. Tudo está no mundo, pronto para ser arrebatado: nossa experiência e a de outros acerca de cada coisa. A arte se alimenta, se apropria do que é de todos. A apropriação que faz a literatura sobre o patrimônio comum — a linguagem — regressa mais tarde ou mais cedo por suas causas e nos pede que voltemos a cabeça para os outros, pede-nos que olhemos, escutemos, com atenção, com persistência, com imprudência ou desobediência, não para dar respostas, mas para gerar perguntas. Um escritor é como um “cachorro cheirando os rastros que o mundo deixa”, diz o cineasta alemão Alexander Kluge, alguém que, com certo olfato, emoção e muito amor pelo detalhe, imagina o que poderia ter sido.

2.

Para terminar, um breve fragmento da comovente novela de J. M. Coetzee, *A idade do ferro*, em que a protagonista, uma mulher sul-africana, branca, professora universitária, velha e doente, escreve sobre uma foto à sua filha que vive nos Estados Unidos:

A arte se alimenta, se apropria do que é de todos. A apropriação que faz a literatura sobre o patrimônio comum — a linguagem — regressa mais tarde ou mais cedo por suas causas e nos pede que voltemos a cabeça para os outros

“Aquele dia nos fotografaram em um jardim. Atrás de nós, há umas flores que parecem malvas-rosa. À nossa esquerda há uma cama de melões. Reconheço o lugar... Ano passado, a fruta, as flores e as verduras brotavam naquele jardim, lançavam suas sementes, ressuscitavam a si mesmas e nos bendiziam com sua presença abundante. Mas quem atendia tudo aquilo com seu amor? Quem cuidava das malvas-rosa? Quem colocava as sementes de melão no solo quente e úmido? Era meu avô que se levantava às quatro da manhã com o frio que fazia para abrir a comporta e deixar que a água entrasse no jardim? E se não era a ele, a quem pertencia, realmente, o jardim? Quem são os fantasmas? E as presenças? Quem, fora da foto, apoiados em seus rastelos e suas pás, esperando para voltar ao trabalho, se apoiam, também, na borda do retângulo, dobram e quebram para dentro? *Dies irae, dies illa*, aqueles em que o ausente está presente e o presente ausente. A foto já não ensina quem estava aquele dia no quadro do jardim, mas os que estavam ali. Guardadas todos esses anos em lugares seguros por todo país, em álbuns e em caixas de papelão, esta foto e milhares como ela amarelaram sutilmente, metamorfosearam-se. O banho de fixar a foto não saiu bem, ou bem o revelado foi mais além do que alguém havia sonhado, mas se transformaram em negativos, um tipo novo de negativos em que começamos a ver o que costumava ficar fora da moldura, oculto.

Quem sabe o festejo maior nesse aniversário seja poder olhar com atenção o que ao longo de duzentos anos esteve fora da moldura, oculto. Inclusive descobrir que, muitas vezes, os que não apareciam na foto, os que apoiavam seus rastelos e suas pás na borda do retângulo, esperando que a encenação terminasse para continuar cuidando e regando a plantação, eram não só nossos antepassados, mas nós mesmos”.

Referências bibliográficas

- BORGES, Jorge Luis. "Fundación mítica de Buenos Aires" In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CASTRILLÓN, Silvia. *Biblioteca escolar: ¿Un modelo legitimista o una propuesta transformadora?* Encuentro de Bibliotecas Públicas y Escolares organizado pela Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia de Medellín, setembro, 2009.
- CASTRILLÓN, Silvia. *Presencia de la literatura en la escuela*. 4º Congreso Latinoamericano de Lectura y Escritura, 4 a 7 de agosto de 1997, Lima, Perú.
- COETZEE, J. M.. *A idade do ferro*. São Paulo: Siciliano, 1992.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- KLUGE, Alexander. Entrevista: www.goethe.de/mmo/priv/5128030-STANDARD.pdf
- LARROSA, Jorge. *La experiencia de la lectura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- MAIA, Circe. *Dossier. Diario de poesía*. Nº 43. Primavera 1997. Buenos Aires/Rosario.
- MCLAREN, Peter. *Pedagogía, identidad y poder*. Rosario: Homo Sapiens, 2003.
- MÈLICH, Joan-Carles. *Filosofía de la finitud*. Barcelona: Herder, 2002.
- MONTES, Graciela. *La gran ocasión, la escuela como sociedad de lectura*. Plan Nacional de Lectura. elvs.tuc.infed.edu.ar/sitio/upload/La_gran_ocasion_La_escuela_como_sociedad_de_lectura.pdf
- MOYANO, Daniel. *Tres golpes de Timbal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.
- RIVERA, Andrés. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- VIDAL, Raúl. *Ciclo de conferencias sobre olvido y memoria*. Córdoba: Casa de Pepino, 10/04/2010.
- WEIL, Simone. *La gravedad y la gracia*. Madri: Trotta, 1994.



CONTE VERDE

Literatura, imaginação e silêncio: o não dito como lugar de encontro entre leitores

CECÍLIA BAJOUR | TRADUÇÃO LENICE BUENO

El secreto

*Dos niñas descubren
el secreto de la vida
en un repentino verso de
poesía.
Yo que no conozco el
secreto escribí
el verso. Ellas
me dijeron
(a través de un tercero)
que lo habían encontrado
pero no qué era
ni siquiera
qué verso era. Sin duda
ahora, más de una semana
después, han olvidado
el secreto,
el verso, el nombre del
poema. Las amo*

O segredo

*Duas meninas descobrem
o segredo da vida
em um repentino verso de
poesia.
Eu, que não conheço o
segredo, escrevi
o verso. Elas
me disseram
(através de um terceiro)
que o haviam encontrado,
mas não o que era,
nem mesmo
que verso era. Sem dúvida
agora mais de uma semana
depois, esqueceram
o segredo
o verso, o nome do
poema. Eu as amo*

*
Conferência
apresentada
nas *Jornadas
Internacionales
de Escritura y
Alfabetización*
(organizadas pelo
Mestrado em Escrita
e Alfabetização
da Facultad de
Humanidades y
Ciencias de
la Educación de la
Universidad de
La Plata, 17, 18 e 19
de novembro de 2016
- La Plata, Argentina).

por encontrar lo que no
puedo encontrar,
y por amarme
por el verso que escribí,
y por olvidarlo
y así
mil veces, hasta que la muerte
las encuentre, puedan
descubrirlo otra vez, en otros
versos
en otros
hechos. Y por
querer conocerlo,
por
asumir que hay
tal secreto, sí,
por eso
sobre todo.¹

DENISE LEVERTOV

TRADUCCIÓN: FLORENCIA FRAGASSO | VERSÃO LIVRE DA TRADUTORA

por encontrar o que não
posso encontrar,
e por amar-me
pelo verso que escrevi,
e por esquecê-lo
e assim
mil vezes, até que a morte
as encontre, possam
descobri-lo outra vez, em outros
versos
em outros
fatos. E por
querer conhecê-lo,
por
supor que existe
tal segredo, sim,
por isso
sobretudo.

“O segredo”, de Levertov, é o meu umbral poético para adentrar o tema que nos cabe: a construção do não dito como um possível atizador de imaginários em situações de leitura literária.

No poema resplandecem algumas palavras mobilizadoras como “segredo”, “querer saber”, “descobrir”, “supor”. Tentarei dar continuidade a seu resplendor cintilante.

Na cena do poema “O segredo” é possível vislumbrar uma rede de proximidades: por um lado, a dessas duas meninas, leitoras ou ouvintes de poesia, quando descobrem juntas um verso revelador; por outro, um terceiro, por meio do qual a enunciativa do poema fica sabendo do achado; e ela mesma, a porta-voz do “eu” do poema — outra voz própria que, como um fantasma, evoca a figura autoral (Monteleone, 2016) —, no qual se encerra

“o segredo da vida” para essas leitoras. Segredo que goza da liberdade de ser esquecido e reencontrado mil vezes. E, nessa trama, o encontro próximo e pessoal de cada um daqueles que leem ou escutam, como nós agora, que, como leitores/ouvintes, nos tornamos cúmplices desse descobrimento que nos é confiado. Quem sabe se para alguns de nós esses versos que falam do segredo descoberto por duas meninas não nos revelem outro segredo, aninhado em nosso interior, desconhecido até lermos o poema?

Proponho, como parece ocorrer ali, pensar na ideia de que esse encontro próximo com o lido e ouvido que se ativa em cada leitor/ouvinte possa multiplicar-se até um plural, uma confluência de espaços próximos: uma constelação intersubjetiva de incertezas e certezas que se vão iluminando em situações de leitura. Mesmo quando se trata de um leitor em um encontro a sós com um texto, sempre existe, tanto em estado de latência como de forma concreta, a possibilidade de uma passagem para um mundo que não se encerra em si mesmo, mas que estende laços com os mundos de outros leitores de outros textos.

É na relação próxima e cúmplice com as tramas de palavras, imagens e silêncios dos textos que os leitores podem se sentir convocados como protagonistas da construção de significados.

Foi por isso que iniciei estas palavras com um poema que tem a ver com o segredo, com o que acende a faísca de querer saber, com o que nega a informação para dar lugar ao desejo de procurá-la.

Penso no segredo que habita a literatura e os atos de leitura literária como aquilo que na textualidade não se deixa capturar, e sim, pelo contrário, incita a ativar sentidos, suscita interrogantes e respostas provisórias. Quando se deparam com textos que fazem vibrar o desejo da atividade interpretativa a partir da inter-relação entre o que dizem e o que ocultam ou sugerem, ou nas formas de codificar o enigmático, muitos leitores dizem que esses textos “abrem as portas da imaginação” ou “permitem imaginar”. O que se quer dizer com a afirmação “abre as portas da imaginação”?

Uma possibilidade é abordar a questão pelo seu oposto, ou seja, considerar o que caracteriza aqueles textos que, como dizem alguns leitores, “não nos permitem imaginar”: textos sem segredos, sem enigma, nos quais tudo ou quase tudo parece estar dito. Ou que, se os têm, são resolvidos pelo próprio texto a partir de distintas manobras que reduzem ou diretamente anulam a possibilidade de criar imagens, acender nas cabeças e nas retinas as luzes do modo subjuntivo e o potencial, tão aliados das perguntas dos imaginários: “E se fosse assim?” ou “O que aconteceria se...?”.

Considero verborrágicos os textos que dizem demais ou escondem os interstícios ou lacunas por onde se podem entrever significados, levantar hipóteses, fabular, perguntar-se, responder-se.

O excesso no dizer e mostrar nasce de certas representações dos leitores como carentes, impossibilitados, inexperientes e necessitados de orientações claras e quase sempre unívocas. O temor de que não se compreenda, ou de que a interpretação se desvie dos significados previstos, às vezes dogmaticamente, faz parte dos “pré-conceitos” que impedem um livre fluir das leituras. Predomina assim uma postura controladora dos significados, que se manifesta em decisões visíveis, tanto no plano dos textos literários como na forma como são lidos. No nível linguístico, esse posicionamento pode ser encontrado em explicações desnecessárias, que poderiam ser resolvidas no contexto e no próprio texto (no qual não se confia), reiterações excessivas, perguntas retóricas que parecem induzir a uma resposta prevista de antemão, finais previsíveis, carregados de sinais sobre como interpretá-los ou apelos superprotetores ao leitor. Na linguagem da ilustração, na redundância da representação gráfica com relação ao que é dito pela palavra, a sobrecarga informativa (quando não é uma marca estilística, e sim um reforço explicativo) ou o apego a estereótipos visuais. Em certas decisões da edição, o excesso se manifesta na explicitação paratextual (nas quartas capas, prólogos, orelhas, catálogos, anexos com atividades etc.) de supostas intencionalidades (do autor ou autores da obra).

Obstrui-se assim o conotativo e tenta-se conduzir as leituras a “mensagens” pré-digeridas. Essas são apenas algumas evidências de como a verborragia atua nas diferentes linguagens próprias da literatura infantil.

O excesso no dizer e no mostrar enfraquece, ou, em casos mais extremos, nega o caráter estético de certos textos literários, e revela a desconfiança na possibilidade de os leitores produzirem sentido por si próprios. Ao desativar silêncios, sugestões e opacidades, a atividade interpretativa é subestimada e substituída de forma excludente por manobras discursivas dos diversos enunciadores desses textos.

Em oposição a essas decisões textuais que, em graus distintos, parecem temer a ideia da leitura como ato criativo e autônomo, existem outras que apostam em leitores que participam do ato de ler como criadores ativos de sentidos em direções múltiplas. Mas a leitura de textos abertos à participação dos leitores não é suficiente se, quando são postos em jogo em situações de leitura compartilhada, as maneiras de ler propostas encaminham os significados em direção a caminhos únicos ou becos sem saída imaginária. O que estou dizendo é que, além de escolher textos potentes e desafiadores, se as perguntas sobre os textos ou certas atividades propostas levam a respostas previstas de antemão ou reforçam alguns pré-conceitos, a polissemia desses textos é deixada de lado.

Daí vem a pergunta sobre a relação entre a multissignificação e a abertura da imaginação. O canadense Kieran Egan, especialista em assuntos ligados à imaginação no ensino e na aprendizagem, sustenta que é difícil defini-la, devido à sua natureza proteica, complexa. Ele a situa em uma espécie de cruzamento entre a percepção, a memória, a geração de ideias e a emoção. A emoção está fortemente unida à invenção, já que, quando imaginamos alguma coisa, tendemos a senti-la como se fosse real ou se estivesse presente. Imaginar implica pensar de uma maneira particular, que se baseia na capacidade para supor o possível além do que é

O excesso no dizer e no mostrar enfraquece, ou, em casos mais extremos, nega o caráter estético de certos textos literários, e revela a desconfiança na possibilidade de os leitores produzirem sentido por si próprios

apenas real. Por essa razão, a ficção e o olhar poético são os meios mais hospitaleiros para imaginar como as coisas poderiam ser (Egan, 1999).

A lógica da imaginação se aproxima mais da lógica metafórica que de qualquer construção racional. A metáfora se baseia em associar e ver uma coisa ou propriedade em outra a partir de relações de semelhança entre o presente e o ausente. Portanto, para poder ir de uma coisa à outra e substituir a primeira pela segunda, é preciso fazer uma viagem. A expressão tão frequente que se refere a “dar asas à imaginação” provavelmente está relacionada a essa viagem semântica. O voo da imaginação é um voo que mantém sempre um olho na terra porque, para gerar o não visto (o que permanece em estado de silêncio), nutre-se da experiência terrena ou real (ainda que o contrário também seja possível e necessário, já que o real seria demasiadamente seco e pobre sem esse voo).

Vamos olhar mais de perto como a atividade imaginária aparece na dimensão textual a partir de alguns exemplos visuais e literários que incluem construções metafóricas, desvios do que está cristalizado e *ficcionalização* do diálogo entre diversos imaginários.

Nos exemplos a seguir é possível ver o fator combinatório que sustenta a atividade imaginária: nesta imagem, do livro *Bestiário*,



de Stephan Poulin, o chifre do carneiro é comparado à cabeça de um violino, e essa combinação de elementos dá lugar a uma nova imagem impensada.

Neruda, em suas odes, é uma usina de metáforas. Neste fragmento de “Ode ao gato” podemos ver o desdobrar de sua arte metafórica:

Oh pequeño	Ó pequeno
emperador sin orbe,	imperador sem orbe,
conquistador sin patria,	conquistador sem pátria,
mínimo tigre de salón, nupcial	mínimo tigre de salão, nupcial
sultán del cielo	sultão do céu
de las tejas eróticas,	das telhas eróticas
el viento del amor	o vento do amor
en la intemperie	na intempérie
reclamas	reclamas
cuando pasas	quando passas
y posas	e pousas
cuatro pies delicados	quatro pés delicados
en el suelo,	no solo,
oliendo,	cheirando,
desconfiando	desconfiando
de todo lo terrestre,	de tudo o que é terrestre
porque todo	porque tudo
es inmundo	é imundo
para el inmaculado pie del gato.	para o imaculado pé do gato.

Oh fiera independiente	Ó fera independente
de la casa, arrogante	da casa, arrogante
vestigio de la noche,	vestigio da noite,
perezoso, gimnástico	preguiçoso, atlético
y ajeno,	e alheio,
profundísimo gato,	profundíssimo gato,
policía secreta	policía secreta
de las habitaciones,	dos quartos,

1. Versão livre da tradutora.

2. A margarida, o girassol, o crisântemo e o malmequer pertencem a uma família de plantas que possuem “capítulo”, ou seja, um tipo de inflorescência em que as flores estão muito próximas de si e inseridas em um eixo comum (N.T.).

insígnia
de un
desaparecido terciopelo [...] ¹

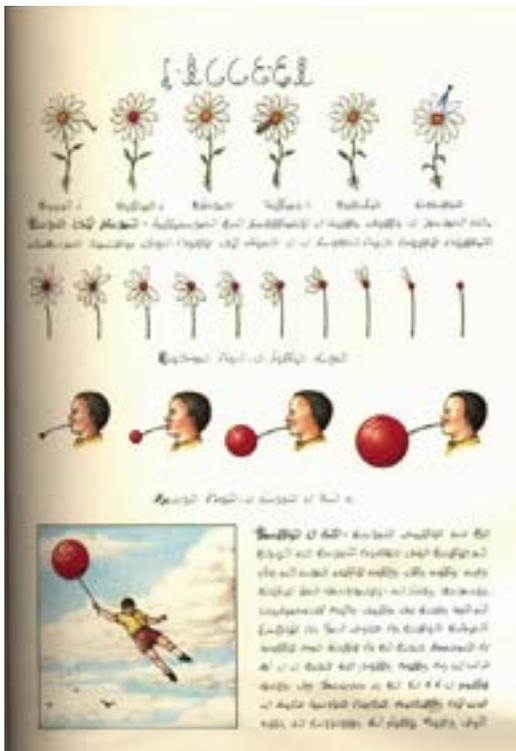
insígnia
de um
desaparecido veludo [...].

Vamos ler outra vez algumas de suas metáforas: “pequeno imperador sem orbe”, “conquistador sem pátria”, “mínimo tigre de salão”, “arrogante vestígio da noite”, “polícia secreta dos quartos”, “insígnia de um desaparecido veludo”. Em “mínimo tigre de salão” o gato é associado a um tigre retirado de seu contexto, e sua recontextualização em um salão convida ao processo metafórico; em “insígnia de um desaparecido veludo”, a suavidade de um veludo desaparecido é recuperada para pensar no gato como insígnia que podemos acariciar, graças a essa metáfora.

O capítulo floral (é literária assim a denominação do miolo das flores, de onde nasce a inflorescência) de uma margarida ² despe-

talada se transforma em um balão e depois, no meio do voo (como no mítico filme francês *Le ballon rouge*), nesta página do *Codex Seraphinianus* que parece ser um passo a passo do procedimento metafórico. ³

A atenção minuciosa dedicada a um objeto (neste caso, a margarida), o estranhamento ou a perplexidade, a analogia com outro objeto ausente que, por meio da metáfora, se faz presente, essa metáfora colocada em ação. A combinação de elementos modifica e transforma o objeto, ser ou propriedade em algo novo. Provoca um salto na significação, um voo, um estar em outro lugar, mesmo que ainda estejamos neste, um amálgama de ausência com



presença. De margarida despetalada a balão, de balão a meio de transporte, para se aproximar dos pássaros e do céu. Quer dizer, a imaginação faz voar, mas, em vez de atribuir esse voo à magia ou ao devaneio, todos podemos conhecer de perto e manipular os mecanismos das diferentes máquinas metafóricas para voar, e isso nos torna melhores pilotos de voos imaginários. Ou seja, a atividade imaginária não é amorfa nem inacessível, e conhecer alguns de seus mecanismos construtivos nos torna mais donos de nossa capacidade de imaginar, da forma como a conceberam autores como Rodari, Vigotski e Alvarado,⁴ quando propõem que todos podemos nos apropriar da arte da invenção, na medida em que conhecemos e nos familiarizamos mais com suas engrenagens.

Na atividade metafórica (quer se trate da invenção ou da leitura de uma metáfora) **prestar atenção** é um momento-chave e inaugural. A atenção é a possibilidade de nos determos em algo ou alguém em vez de sobrevoar. Pousar, perambular sobre aquilo em que pousamos sem nos fixarmos totalmente e daí começar a voar olhando com o canto dos olhos a terra, que é nossa plataforma de voo. Se não nos detivermos, talvez possamos perder oportunidades preciosas de recriar o mundo, como diz Szymborska em seu poema “Falta de atenção” sobre o que nos ocorre enquanto nos concentramos em olhar com olhos atentos o mundo ao nosso alcance:

[...]

Uno tras otro se fueron sucediendo cambios
incluso en el limitado campo de un abrir y cerrar de ojos.

En la mesa más joven, con una mano un día más joven
había pan de ayer cortado de forma distinta.

Las nubes como nunca y la lluvia como nunca,
porque era con otras gotas que llovía.

La tierra giraba sobre su eje
pero en un espacio abandonado para siempre.

[...]

3. O *Codex Seraphinianus*, livro escrito e ilustrado pelo artista, arquiteto e desenhista industrial italiano Luigi Serafini, em 1978, poderia ser considerado a quintessência da atividade imaginária. Parece ser uma enciclopédia visual de um mundo desconhecido. A escrita propõe um código enigmático inventado por Serafini, que disse que seu objetivo era que seu alfabeto transmitisse ao “leitor” a sensação que têm as crianças ao se sentarem defronte de um livro que ainda não conseguem entender, apesar de perceberem que o que está escrito tem sentido para os adultos.

4. Rodari, em sua *Gramática da fantasia*, Vigotski em *A imaginação e a arte na infância* e Alvarado em “*Escritura e invención en la escuela*”.

(ALVARADO, M. (Org.) *Escritura e invención en la escuela* (México: Fondo de Cultura, 2013).

[...] Uma após a outra foram ocorrendo mudanças
Até em um limitado espaço de um abrir e fechar de olhos.
Na mesa mais jovem, com uma mão um dia mais jovem
havia pão de ontem cortado de uma forma distinta.
As nuvens como nunca e a chuva como nunca,
porque era com outras gotas que chovia.
A terra girava sobre seu eixo
mas em um espaço abandonado para sempre [...].
(Versão livre da tradutora)

O olhar atento pode ser a semente para desnaturalizar o que está diante de nossa visão (pode ser uma visão interior, e não necessariamente a que se oferece às retinas). “Olhar com outros olhos” é a condição do imaginário. O estranhamento implica o desvio do habitual, a liberação intencional do aprisionamento nas ideias costumeiras.

É nesse sentido que vai a proposta do poeta e artista plástico Juan Lima em seu livro *Botánica poética*. Na contracapa, anuncia que:

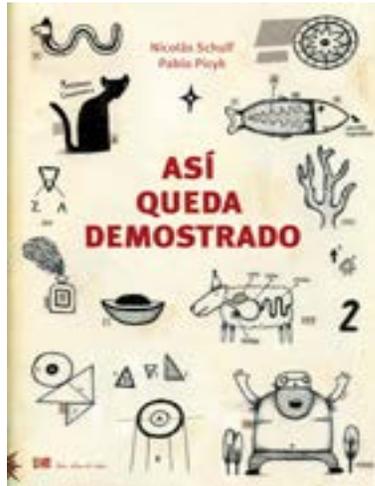


Si la poesía
no se fuera alguna vez
para el lado de los tomates
sólo probaríamos/
ensalada de
frutas/
(el poeta
cuando no sueña
vuela.)⁷

Se a poesia
não fosse alguma vez
na direção dos tomates
somente comeríamos/
saladas de
frutas/
(o poeta
quando não sonha
voa.)



Ir “na direção dos tomates” significa darmos a nós mesmos a oportunidade de desviar dos caminhos mais transitados. Uma das formas de fazê-lo tem a ver com a capacidade de imaginação para habitar os objetos com os quais ela interage: pensarmos na dimensão de uma fruta, um vegetal ou uma flor, entabular um diálogo recíproco com esses objetos. Então uma amêndoa pode ser uma casa imaginária que nos abre sua porta como faz Lima no primeiro poema de seu livro.



Embora a lógica metafórica seja a principal via para o jogo imaginário, outra forma diferente de desvio é a que põe em xeque as ideias cristalizadas. A imaginação também se alimenta quando paramos para observar com estranhamento algumas crenças compartilhadas e as desnaturalizamos, colocamos em discussão. O humor absurdo pode ser um aliado dessa desestabilização do que é comumente aceito.

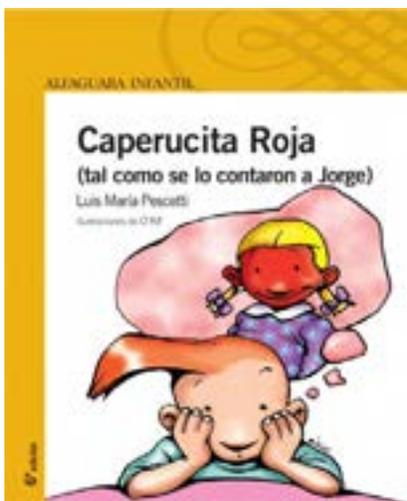
Así queda demostrado (Fica assim demonstrado), de Nicolás Schuff e Pablo Picyk, propõe uma forma original de se posicionar diante de certas crenças ou mitos bastante difundidos.

Partindo de um esquema discursivo lógico-matemático que opera com base na redução ao absurdo, discute alguns ditos ou saberes sem fundamento científico como: a música acalma as feras, as nuvens são de algodão, os gatos pretos dão azar ou os bebês são trazidos por cegonhas de Paris, entre outros enunciados amplamente conhecidos. A demonstração por meio do absurdo supõe uma hibridação entre o discurso científico e o ficcional. A fórmula que se repete ao longo do livro desarticula cada mito por meio de uma argumentação que, de maneira idêntica a certas demonstrações matemáticas que utilizam a redução ao absurdo, ao mostrar como possível ou “verdadeira” uma afirmação, prova



que, se não o fosse, cairia em uma contradição. Então desenvolve humoristicamente esse mecanismo contraditório, para concluir que a afirmação inicial é impossível ou “falsa”.

Por exemplo, “se contar ovelhas desse sono, os pastores dormiriam a toda hora e perderiam o rebanho”, então as ovelhas poderiam ir até as cidades e ver a roupa colorida que se faz com sua lã. Mas, como os proprietários de terra sabem muito bem quantas ovelhas têm, nunca se viu nenhuma passeando pelas lojas de roupa, com o que fica demonstrado que “contar ovelhas não dá sono”. O mecanismo ficcional de *Fica assim demonstrado*, baseado no contraponto entre a lógica matemática e a insólita maneira de discutir o mito por meio do humor absurdo, supõe uma ruptura com os modos convencionais de narrar, outra forma de desvio do comum.



Como ponte entre o vínculo entre a atividade imaginária que habita em algumas ficções e a possibilidade de tecer redes imaginárias entre os leitores é muito interessante reencontrarmos com o livro *Caperucita Roja (tal como se lo contaron a Jorge)* [Chapeuzinho Vermelho – da forma que contaram a Jorge], de Pescetti e O’Kifque, que ficcionaliza originalmente o diálogo de imaginários que ocorre em uma prática de leitura compartilhada. A situação de enunciação é uma narração oral do conto “Chapeuzinho Vermelho” (uma versão condensada, baseada na dos irmãos Grimm) de um pai a seu filho. O leitor-espectador é convidado a visualizar a ativação simultânea de ambos os imaginários, enquanto a narração transcorre. As imagens ativadas a partir do relato paterno são representadas graficamente com balões de quadrinhos, um de fala, outro de pensamento. O jogo humorístico se sustenta no contraste entre imaginários: o do pai, em cor sépia e aparentemente baseado em ilustrações tradicionais do conto, e o do filho, colorido, com múltiplas alusões a

No te preocupes, le cuento un cuento y luego le preparo algo para comer.



Había una vez una niña...



Y se llama...



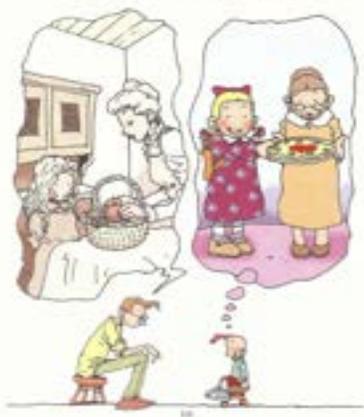
Y se llama Caperucita Roja...



Ella vivía cerca de un bosque con su mamá...



Cierta vez, la mamá le dijo que llevara una comida para la abuelita...



referências culturais contemporâneas ao menino, que recontextualiza as personagens e cenas da versão imaginada pelo adulto. O conceito de imagem se associa literalmente ao da imaginação, neste caso. “Da forma como contaram a Jorge” poderia também ser interpretado como “da forma como Jorge imaginou”. O imaginário criativo do menino surge “da combinação do antigo com o novo, sem ser mera repetição de coisas vistas”, como afirma Vigotski quando explica o funcionamento da imaginação (2003).

Portanto, o bosque, no seu imaginário, torna-se uma selva, a comida não é uma cesta com alimentos naturais, mas com uma pizza, e Chapeuzinho Vermelho é para Jorge uma menina com o rosto vermelho, sugerindo assim que ele desconhece o objeto “capuz”⁵ e, para criar um sentido próprio, o faz combinando uma cabeça de menina contemporânea a ele, com um rosto pintado de vermelho.

A convivência de construções imaginárias diversas que, de maneira em grande medida insondável, coabitam em todo ato de leitura compartilhada, se materializa e fica visível nesta ficção, a partir da recriação gráfica de cada imaginário.

A imaginação nas situações de leitura literária compartilhada: a construção de espaços próximos entre imaginários

Como o conhecimento das particularidades da construção imaginária e de diversas maneiras de textualizá-la contribui nas tarefas de mediação para que o diálogo entre leitores seja mais rico em encontros e aprendizagens compartilhadas?

Como dizia antes, não é suficiente escolher textos que estimulem a atividade imaginária se as propostas de leitura com esses textos não abrem o jogo de maneira que os leitores possam construir significados por si mesmos, seja a sós ou em situações sociais de leitura.

Abrir o jogo supõe não antepor nem privilegiar a construção pessoal de significados às dos outros, mas saber esperar sem an-

5. Em espanhol, assim como no inglês, no título do conto se usa a palavra que traduziríamos por “capuz”. (NT)

siedade nem apuro esse desenrolar na forma e no estilo de cada um e, sobretudo, criar uma atmosfera que dê confiança aos leitores para que seus caminhos de interpretação e de opinião sobre os textos se abram em múltiplas direções. Muitas vezes o medo do silêncio em situações compartilhadas de leitura leva alguns mediadores a preencher o vazio com comentários sobre o texto que podem ser percebidos como a única leitura válida e, em consequência, o fluir dos imaginários se enfraquece ou apaga (ao menos para fora). Como diz David Le Breton: “O silêncio jamais é o vazio, e sim a respiração entre palavras, a retirada momentânea que permite o fluir dos significados, o intercâmbio de olhares e emoções; é já o sopesar, seja das frases que se avolumam nos lábios seja do eco de sua recepção; é o toque que cede o uso da palavra mediante uma ligeira inflexão de voz, aproveitada pelo que espera o momento favorável” (2001).

A postura de escuta por parte dos mediadores que a levam em consideração e a valorizam está intimamente ligada a essa espera. A escuta a que me refiro não tem a ver com a que se estabelece em uma relação terapêutica nem com a que se dá em intercâmbios marcados pela amizade, mesmo que nesses casos se leve em conta a palavra do outro. Tampouco tem a ver com aquelas formas de escuta que constituem apenas uma fachada marcada por uma suposta correção das formas ou pela relação cordial de quem respeita os turnos de conversação, mas em que se procura exercer algum tipo de controle sobre o outro. Se pensarmos em uma visão de escuta em consonância com as reflexões de Mikhail Bakhtin, escutar suporia não se fundir ou se confundir com o outro, mas sim o diálogo de duas culturas que “não se fundem nem se misturam, mas cada uma conserva sua unidade e integridade abertas, e as duas se enriquecem mutuamente” (Bakhtin, 2000). Do ponto de vista dessa visão dialógica de escuta, poderíamos afirmar que se trata fundamentalmente de um vínculo de duas consciências que se reconhecem. Sobre tudo, o que importa nessa relação é a forma pela qual a escuta

A postura de escuta por parte dos mediadores que a levam em consideração e a valorizam está intimamente ligada a essa espera

atende às circunstâncias únicas e particulares nas que uma voz, a voz escutada, tem lugar.

Nesse encontro marcado pelo dialógico, a posição de surpresa genuína do mediador sobre o que o outro tem a dizer é parte vital desse ato compartilhado e um questionamento das posturas monológicas e autorreferenciais. Assumir que as significações são sempre sociais leva a ver que os outros sempre podem nos surpreender e enriquecer ou desestabilizar produtivamente o que até o momento de compartilhar a leitura pensávamos sobre esse texto compartilhado. A convicção sobre a provisoriidade e incompletude de nossas próprias significações é uma porta hospitaleira para que as significações de outros se entrelacem com as nossas.

É a partir dessa abertura para o enigma que se pode propiciar redes coletivas de imaginários em torno da leitura. Deste ponto de vista social, a imaginação não implica um fechamento em si mesmo, e sim a possibilidade de nos pensarmos como seres entre e com outros. Como diz George Jean, “a imaginação de cada um é única, ao mesmo tempo que se compartilha” (1990). A imaginação deixa de ser volátil e inefável e torna-se real, tangível, mesmo que sempre esteja na ordem do inapreensível, já que essa é sua razão de ser. Imaginar leva a inaugurar o desconhecido e receber com novos olhos o conhecido. Trata-se, então, de ser cúmplices na incerteza, aliados nas diversas filigranas do segredo, imaginadores que vão além do possível para que o impossível esteja cada vez mais perto. Para aproximar-se do impossível, um poema de Roberto Juarroz:

*Cada cosa es un mensaje
un pulso que se muestra,
una escotilla en el vacío.*

*Pero entre los mensajes de las cosas
se van dibujando otros mensajes,*

*allí en el intervalo,
entre una cosa y otra,
conformados por ellas y sin ellas,
como si lo que está
decidiera sin querer el estar
de aquello que no está.*

ROBERTO JUARROZ (DE NOVA POESIA VERTICAL)

Cada coisa é uma mensagem
um pulsar que se mostra
uma escotilha no vazio.

Mas entre as mensagens das coisas
vão-se desenhando outras mensagens,
ali, no intervalo,
entre uma coisa e outra
conformados por elas e sem elas
como se o que está
decidissem sem querer o estar
daquilo que não está.
(Versão livre da tradutora.)

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México: Editorial Taurus, 2000.
- EGAN, Kieran. *La imaginación en la enseñanza y el aprendizaje*. Buenos Aires: Amorrortu, 1999.
- JEAN, Georges. *Los senderos de la imaginación infantil*. México: FCE, 1990.
- LIMA, Juan. *Botánica poética*. Buenos Aires: CalibroscoPIO, 2015.
- MONTELEONE, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario: Nube negra Ediciones, 2016.
- LE BRETON, David. *El silencio*. Madrid: Sequitur, 2001.
- NERUDA, Pablo. *Odas elementales*. Madrid: Cátedra, 1982.
- POULIN, Stéphane. *Bestiario*. Vigo: Fkctoria K de libros, 2005.
- PESCETTI, Luis: O'KIF. *Caperucita (tal como se la contaron a Jorge)*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- SCHUFF, Nicolás; PICYK, Pablo. *Así queda demostrado*. Buenos Aires: Del Eclipse, 2013.
- SZYMBORSKA, Wislawa. *Dos puntos*. Barcelona: Igitur, 2007.
- VIGOTSKI, Lev. *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid: Akal, 2003.





Por que escutam?

POR SARA BERTRAND | TRADUÇÃO DOLORES PRADES



há uma história que passou despercebida pelos estudiosos da chamada literatura infantil e juvenil, e no entanto, este conto esquecido, este pequeno começo, encerra, a meu ver, uma verdade do tamanho de um transatlântico. Escrito por J. D. de Salinger – faz parte de *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeira*¹ –, nos introduz em uma casa sitiada pela caxumba, é assim como Franny, a mais nova da família, foi parar no quarto livre do micróbio, onde dormem seus dois irmãos, e diz assim:

“Perto das duas horas da manhã, o choro da nova companheira de quarto me acordou. Fiquei quieto, em posição neutra por alguns minutos, ouvindo a birra até que ouvi ou senti que Seymour se mexia na cama ao lado da minha. Naquele tempo, tínhamos uma lanterna na mesa de cabeceira entre os dois, para situações imprevistas que, pelo que eu me lembro, nunca aconteciam. Seymour a acendeu e saiu da cama. – A mamadeira está na cozinha, disse a mãe – expliquei.

1. J. D. Salinger, *Carpinteiros, levantem bem alto a cumeira e Seymour, uma apresentação*, (Coleção L&PM Pocket, 2007).

– Acabei de dar faz pouco tempo – disse Seymour –. Não é fome. Avançou no escuro até a estante e projetou a luz balançando-a lentamente para os lados. Sentei-me na cama.

– O que você vai fazer? – perguntei.

– Acho que vou ler alguma coisa para ela – disse Seymour e pegou um livro.

– Mas, por favor, ela só tem dez meses – eu disse.

– Eu sei –, respondeu Seymour. – Têm ouvidos. Escutam.

A história que Seymour leu para Franny naquela noite era uma de suas favoritas, um conto taoísta”.

Por alguma estranha razão, os adultos costumam esquecer que as crianças escutam. Que não só veem com olhos pequenos, mas que entendem essas inflexões da voz, essa raiva vulcânica dos pais dizendo, como quando recriminam a vida que levam e não entendem por que continuam juntos, ou por que, de um momento a outro sua vida, a vida que pensaram que lhes pertencia, virou uma matéria cinzenta e insondável. Por que, para dizer de outro modo, pararam de entender os porquês. E aí está essa família e aí estão esses pais e aí estão esses gritos, o cansaço, as ausências, as mães e pais que trabalham em turnos dobrados porque chuteiras para futebol e casacos para o frio são necessários, e tem de ter energia para acender a luz, fazer comida, porque nas casas com crianças, vale lembrar, se come todos os dias. Um par de centímetros abaixo, umas coisas pequenas de bochechas vermelhas, assistem a esse teatro ou dança que executam seus pais como se atuassem sozinhos, como se estivessem no cenário ensaiando, simplesmente. Esquecem esse pequeno público que adere a cada gesto, escutando cuidadosamente seus diálogos, tanto que, na hora de brincar, são capazes de reproduzi-los sem tirar nem por. Lembro-me de alguns anos atrás, quando saímos cedo para comprar o almoço, acabamos demorando entre o pão, as verduras e não me lembro mais o que, então chegamos na hora da fome, o primeiro a sair para nos receber, melhor dizendo, o

primeiro a pular em cima de nós, foi o pequeno (tinha cinco anos) que perguntou: Onde vocês estavam? Por acaso foram se separar? Morremos de rir com a pergunta, mas não foi divertido para ele, na verdade, estávamos brigando muito e as coisas não andavam bem entre nós, e ele tinha escutado.

Voltando a Salinger, o que Seymour lê para sua irmã de dez meses? Um conto taoísta que, entre outras coisas, ensina a olhar o essencial. Não é assim como as crianças veem e escutam? Pergunto: Alguma vez vocês tentaram mentir para elas? As crianças são pequenas, mas não bobas e, melhor ainda, acusam a recepção da mentira. Outra anedota: Faz alguns anos, uma amiga estava tendo problemas para engravidar, por isso a nossa conversa girava em torno de fertilizações e exames médicos até que percebemos que meu filho mais velho prestava atenção e paramos. Cheguei perto, brincando com seus carrinhos, *brrrm, brrrm*, de um lado para o outro, mas meu filho ignorando minha repentina volta à infância, me perguntou: Você poderia terminar de contar a história dos óvulos e dos espermatozoides?

Escutam, mas os adultos se surpreendem que um livro para crianças fale sobre sexo, morte, abandono ou solidão na qual eles crescem. Se escandalizam de que seja para crianças um livro sobre guerra, fome, afinal, perguntam: o que tem a ver isso com a infância? Preferem falar em diminutivo e sentem certo terror parecido com a raiva quando um livro se refere a eles, provocando-os.

Como educar seres humanos capazes de seguir a aposta no entendimento humano sem subvertê-lo? Como fazer para que eles executem o salto que a humanidade deveria dar para parar de lutar pela paz? Viemos de um século assassino, o século XX fez o impossível para aniquilar o homem; o resumo é devastador: duas guerras mundiais, três revoluções, duas tentativas de povos de aniquilar outros povos (os turcos aos armênios, os alemães aos judeus), além de inúmeras ditaduras que esmagaram a América Latina, isso sem contar as guerras travadas em diferentes partes do mundo como bombas incendiárias.

E acontece que esse século parece hoje o prelúdio do estado de tensão em que nos encontramos: um par de bandidos fazendo caretas de leste a oeste e a corrupção como pandemia entre os políticos no poder. O que eu quero dizer é que precisamos pensar. Parar para *olhar o que precisa olhar*, como sugere Po Lo ao duque de Mu China no conto taoísta a que se refere Salinger. Porque as descobertas não acontecem todos os dias, isto é, as maçãs não caem das árvores para nos dar na cara o tempo todo. É preciso lubrificar a engrenagem. Diz E. Pound, sobre a literatura, que a cada duzentos anos ocorre um salto. Ou seja, um escritor se desliga da conversa coletiva onde a literatura surge para lançar luz sobre novas formas de fazer e olhar. Poderíamos esticar as coisas e dizer que a cada duzentos anos, o homem está em condições de aprender, do latim, *apprehendere*, composto pelos prefixos *ad* (em direção) e *prae* (antes) e o verbo *hendere* (capturar), ou seja, ir para o conhecimento de algo para capturá-lo

Em vez de brincar de casinha, nós adultos, deveríamos aderir à causa. Sabemos que apenas alguns darão o salto, em outras palavras, ganhar os créditos de entrar na história, mas isso não nos impede de participar na aposta. Além disso, se considerarmos o conceito de *história efetiva* de que falavam Nietzsche e Foucault nesse maravilhoso ensaio *Nietzsche, a genealogia, a história*, é ainda mais necessário parar para pensar. Precisamos acreditar que dar algum passo é possível, nada além disso, porque se não, estaremos condenando os nossos filhos a viver nesse acaso de forças em tensão, no qual “uma relação de poder se inverte, um poder se confisca, um vocabulário recuperado se devolve contra os que o usam, uma dominação se debilita, se distende, ela mesma se envenena” e surge outra. A história se repete, já ouvimos isso, certo? Seria hora de começar a pensar se queremos continuar como um hamster em uma gaiola, roda que roda até o infinito, e se é isso que esperamos para o futuro dos nossos filhos.

Santiago de Chile, maio 2017.



Ficha técnica

Editora responsável

Dolores Prades

Conselho editorial

Aluizio Leite, Bárbara Passos,
Mayumi Okuyama, Rodrigo Villela,
Sandra Medrano

Comissão editorial

Anita Prades, , Belisa Monteiro, Irene
Monteiro Felipe, Priscilla Brossi

Projeto Gráfico

Mayumi Okuyama

Colaboradores desta edição

Cecília Bajour
Constantino Bértolo
Gil Veloso
Javier Sobrino
Marcela Carranza,
María Teresa Andruetto
Mariana Zanetti
Sara Bertrand

Revisão

Cícero Oliveira
Luicy Caetano

Equipe editorial de apoio para esta edição

Dani Gutfreund
Lenice Bueno
Thais Albieri

Fotos

António Jorge Gonçalves (p. 8),
Bárbara Vida (p. 96), Pipol (p. 99), Flávia Lobo
de Felício (p. 108, 113 e 117), Arquivo pessoal
Mariana Zanetti (p. 114)

Agradecemos à FTD pela cessão das
imagens do livro *Macunaíma* que ilustram
o *Caderno*, com exceção da capa e da ilustração
do conto *Guarda-chuvas - Modo de usar*
feitas especialmente para esta edição.

Cadernos Emília - publicação online periódica
Ano 1 - Nº 0 - 2017

Os Cadernos Emília serão dedicados a
divulgação de textos, resenhas, artigos e
entrevistas sobre aspectos das áreas culturais
e sociais.

Instituto Emília

revistaemilia.com.br/categorias/cadernos/
Contato: editorial@revistaemilia.com.br



LABORATÓRIO
emÍLIA
DE Formação

Você conhece o Laboratório Emília de Formação?

Visite nosso site e se cadastre para receber as novidades:

laboratorioemilia.com/web

Nossos próximos cursos

A literatura me mata - Existe literatura juvenil?

Curso *on-line* de 18/09 a 03/12 de 2017

A poética da primeira infância

Literatura, arte e jogo para a educação inicial

Curso *on-line* de 11/09 a 19/11 de 2017



Emília

www.revistaemilia.com.br