

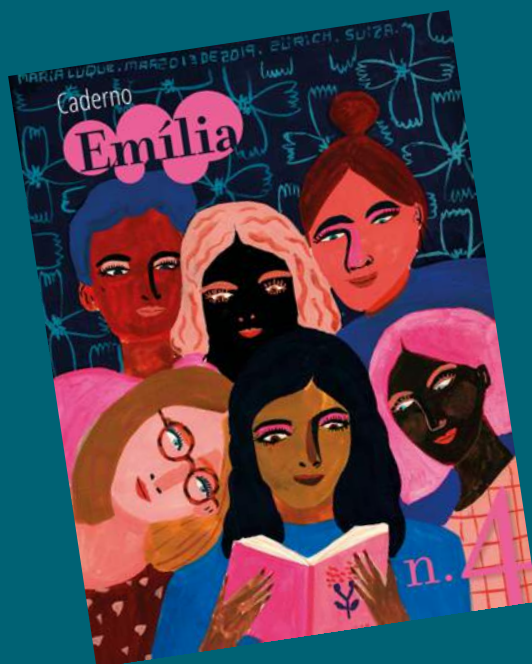
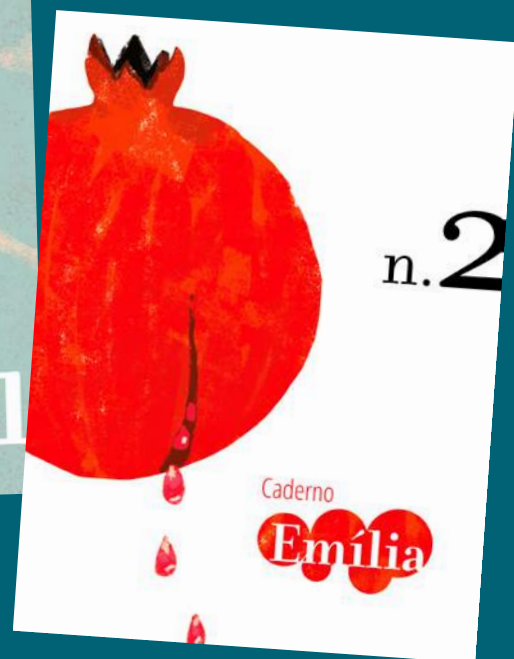


Caderno

# Emília

5  
m.





# CADERNOS EMÍLIA

QUER ACESSAR?  
FAÇA PARTE DA COMUNIDADE EMÍLIA.

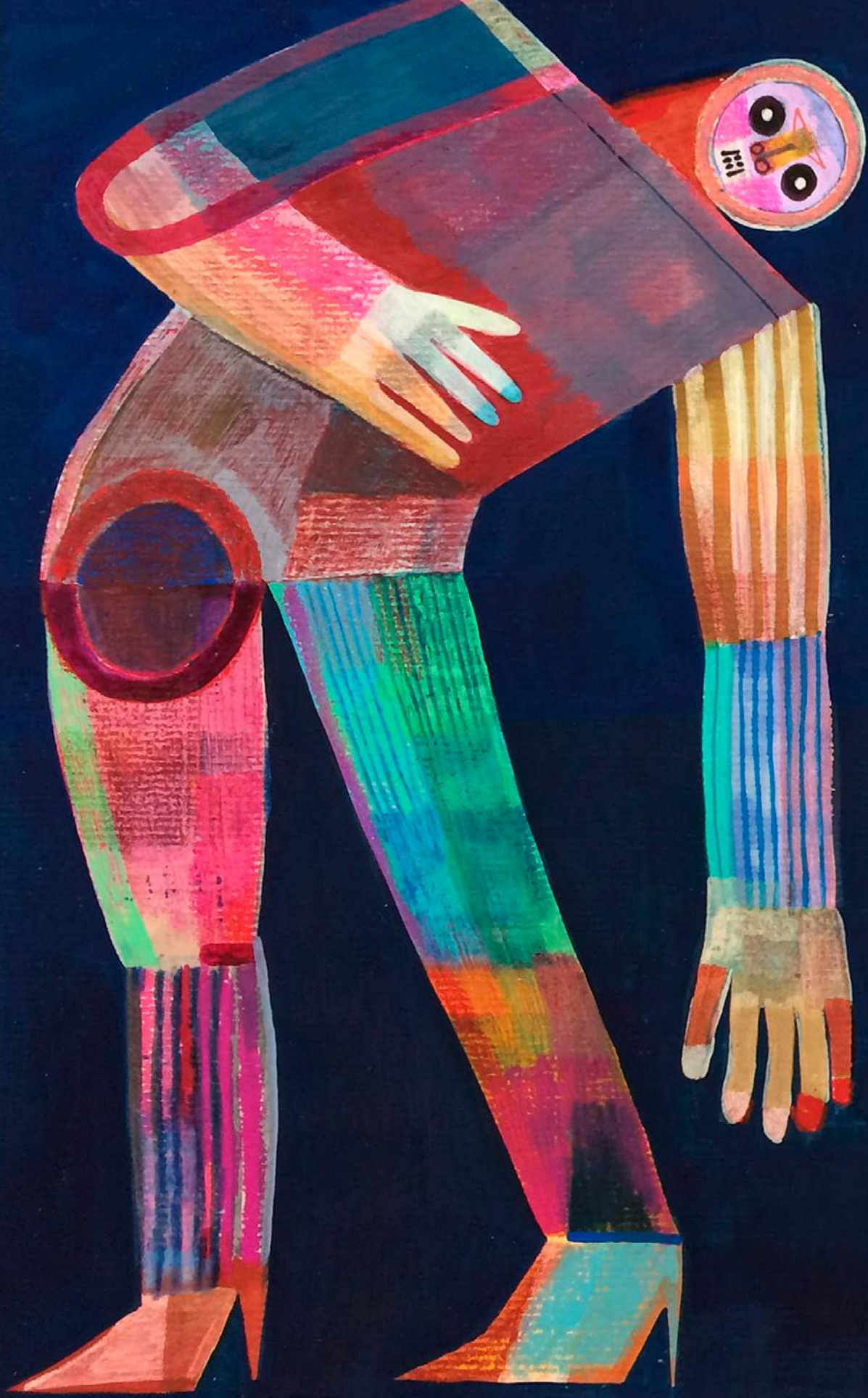
[revistaemilia.com.br/comunidade-emilia](http://revistaemilia.com.br/comunidade-emilia)

# Sumário

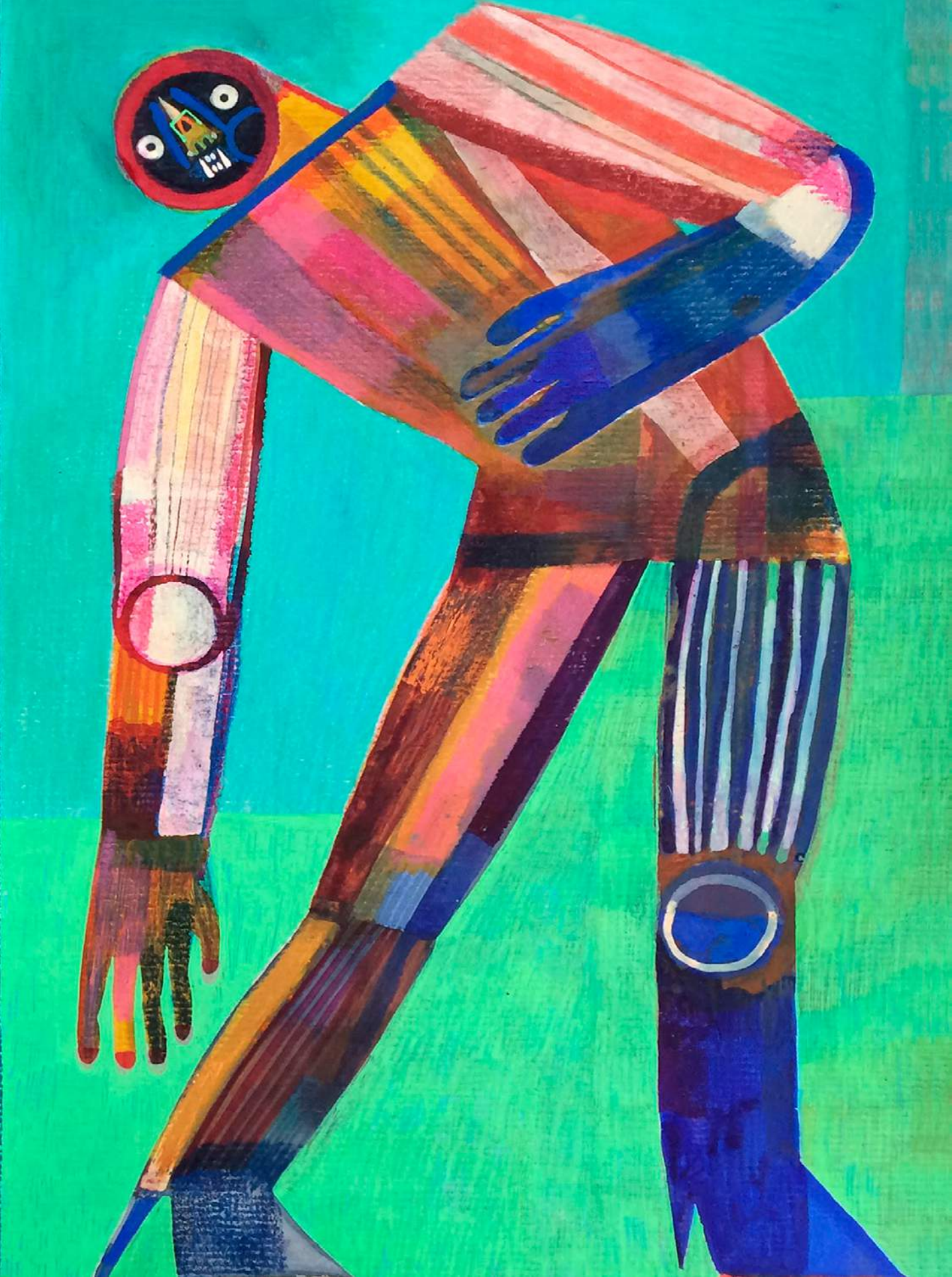
- 7 Editorial
- 10 Autores desta edição
- 15 Território como possibilidade de liberdade no mundo  
**Encrespad@s entrevistam Fernanda Miranda**
- 35 Gianni Rodari, um visionário  
**Beatriz Helena Robledo**
- 65 Imaginação: paisagens do possível  
**Anita Prades**
- 82 Retrato narrado — Um diálogo sobre caminhos e  
(des)construções com a artista visual e ilustradora Elisa Carareto  
**Ana Paula Campos e Thais Caramico**
- 97 À escuta da infância  
**Maria Carolina Fenati**
- 101 O porco  
**Rogério Pereira**
- 109 A apropriação da cultura escrita como experiência entrecultural  
Contribuições da antropologia para mediadores de leitura  
**Amanda Leal de Oliveira**
- 123 Jogo com palavras, palavras em jogo  
**Cecilia Bajour**
- 155 Violadores  
**Sara Bertrand**

















# Editorial

O *Caderno Emília 5* fecha 2020, ano atípico e desafiador, que nos convoca a enfrentar as incertezas e a olhar sem filtro uma realidade que pôs por terra crenças e convicções.

As palavras do editorial de abril continuam válidas: “Nunca, como nestes tempos difíceis e para muitos inimagináveis, a reflexão crítica foi tão necessária. Por um lado, para manter a lucidez; por outro, para responder à perplexidade crescente diante da negação sistemática da realidade e da vida humana, em nome da manutenção de uma ‘normalidade econômica’. Normalidade que foi pelo ralo e que, sem mexer na sua estrutura, voltará acirrando desigualdades e radicalizando obscurantismos. Assustador e desafiador para todas e todos aqueles que, saindo dos seus lugares de conforto, se arriscarem a olhar em frente”.

Este *Caderno* expressa, involuntariamente, estes tempos de pandemia e isolamento, em que tudo assumiu cores sem nuances, sem meios tons. A densidade e a profundidade de alguns temas são reflexo dessa realidade, que põe a nu todas as suas feridas – pela voz dos movimentos sociais, pela denúncia do racismo estrutural, da desigualdade e da ignorância que se abateu sobre nós.

Selando nossa parceria, o Coletivo Encrespad@s traz uma entrevista (*Território como possibilidade de liberdade no mundo*) com Fernanda Miranda, estudiosa da obra literária de Carolina de

Jesus. Temas como literatura negra, a voz feminina na literatura, a discussão do cânone, e a importância de Carolina de Jesus estão presentes nessa conversa rica que amplia o horizonte tradicional da literatura brasileira.

Os homenageados desta edição são o escritor Rogério Pereira, com um conto inédito, *O porco* – no qual expõe sua literatura crua e cortante, uma lâmina afiada que rasga qualquer sonho na vida dura de seus personagens –, e Elisa Carareto, jovem ilustradora que ganhou destaque por seus últimos trabalhos, e que mostra uma obra em que versatilidade, força e poesia estão presentes.

Para homenagear o centenário de nascimento de Gianni Rodari, publicamos um texto de Beatriz Helena Robledo, uma das grandes estudiosas do autor na América Latina. Temos ainda a contribuição valiosa de Cecilia Bajour, Sara Bertrand, Amanda Leal de Oliveira, Maria Carolina Fenati, e Anita Prades.

Cuidem-se. Fiquem bem. Fiquem em casa.

*Dolores Prades, dezembro 2020*





# Os autores desta edição



## **Amanda Leal**

**de Oliveira** é socióloga, doutora em Ciência da Informação, com pós-doutorado em Mediação Cultural, e estudante de biblioteconomia. Tem experiência de mais de 15 anos em projetos de fortalecimento de bibliotecas comunitárias, escolares e públicas, formação de leitores e mediadores de leitura. É idealizadora e coordenadora do projeto “Piracaiá na Leitura”, pesquisadora do GPEC – Grupo de Pesquisa em Educação Cultural (ECA/USP) e membro da diretoria do Instituto A Cor da Letra.



## **Ana Paula Campos**

é diretora de arte, sócia do Estúdio Voador e tem mestrado pela FAU-USP sobre design, divulgação científica e livros informativos para crianças. Foi editora de infografia na revista *Pesquisa Fapesp* por oito anos e trabalhou em estúdios de design especializados em projetos editoriais e lúdicos nas áreas de arte, cultura e educação. É professora na pós-graduação “Literatura para crianças e jovens” do Instituto Vera Cruz, no curso de especialização em ilustração da EBAC e em cursos livres no Lugar de Ler.

**Anita Prades** é atriz, ilustradora e designer. Nasceu em 1991, em São Paulo. Mestre em Artes pelo Instituto de Artes da UNESP. Ilustrou diversos livros infantis, como *Cadê o Pintinho?* e *Os incomodados que se mudem*, ambos de autoria de Márcia Leite (Editora Pulo do Gato); *Fábulas de La Fontaine*, de Fernanda Lopes de Almeida (Editora Melhoramentos) e *Alberta e o pássaro azul*, de Cristina Mutarelli (Editora Terceiro Nome), além de *Fio de Rio* (Selo Livre/Emília, 2019), o primeiro livro de sua autoria.







### **Beatriz Helena Robledo**

nasceu na Colômbia. É especialista e pesquisadora nas áreas de literatura infantil e juvenil, e leitura. Com mais de 25 anos de experiência na área, é autora de vários livros. Foi subdiretora de leitura e escrita do CERLALC, de 2006 a 2007, e subdiretora da Biblioteca Nacional da Colômbia, de 2008 a 2010. Atualmente é consultora e professora, e membro do Conselho Consultivo da *Revista Emilia*.

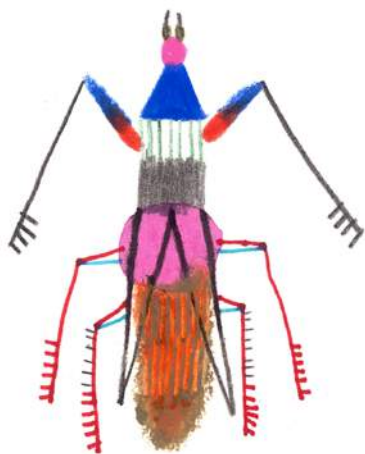


### **Cecilia Bajour**

nasceu na Argentina. É crítica literária de livros para crianças e jovens, com expressiva atuação na formação de professores e mediadores de leitura. Autora de vários livros, escreve assiduamente em publicações especializadas em literatura infantil, promoção de leitura, educação e bibliotecas em diferentes mídias em toda a América Latina. No Brasil, colabora com a *Revista Emilia*.



**Elisa Carareto** é ilustradora. Nasceu em 19861, em Ribeirão Preto. Em 2009, formou-se em Imagem e Som pela UFSCar. Foi selecionada para integrar o 5º Catálogo Iberoamericano de Ilustração e para participar da exposição “Compulsão Narrativa”, organizada pelo Sesc Vila Mariana. Em 2016, co-dirigiu a arte da série de animação *Vivi Viravento*. Em 2018, foi selecionada como finalista do prêmio Golden Pinwheel e ilustrou seu primeiro livro *A Avó Amarela* com o qual recebeu vários prêmios, publicado pela ÔZé Editora. No ano de 2020, em nova parceria com a ÔZé, foi também a ilustradora do livro *Maremoto*.





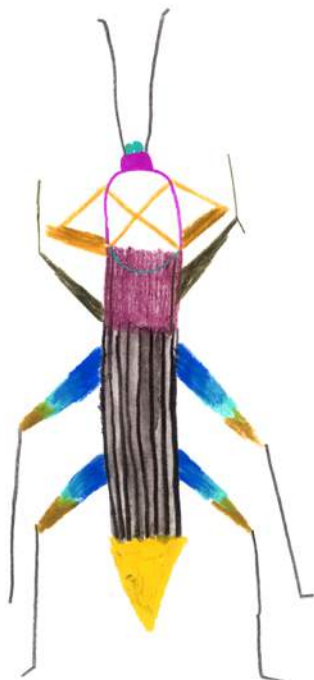
**Fernanda Miranda**  
é pesquisadora de literatura, mestra e doutora em Letras. Sua tese “Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada” foi vencedora do Prêmio Capes de Teses 2020. Publicou *Silêncios prEscritos: estudo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)* pela editora Malê.

**Maria Carolina Fenati**  
é editora da Chão da Feira e professora. Formada em História pela UFMG, estudou literatura portuguesa contemporânea em Lisboa durante o mestrado e o doutorado. Fundou a Chão da Feira em 2011, quando ainda vivia em Portugal, e já de volta a Belo Horizonte, continua a organizar a coleção *Caderno de Leituras*, a revista *Gratuita*, e a publicação dos livros junto a outras três mulheres que compõem a editora.



### **Encrespad@s**

o Coletivo Encrespad@s desenvolve formação de professores e jovens para disseminar uma educação antirracista e o debate das políticas públicas voltadas para a periferia. Por meio da articulação das juventudes, seu trabalho junto aos jovens busca promover o sentimento de protagonismo e liderança.





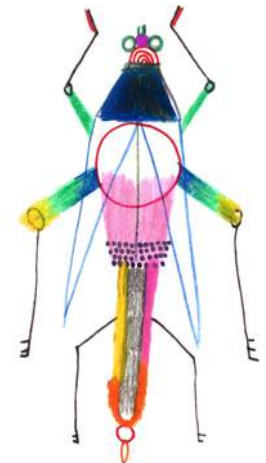
**Rogério Pereira** nasceu em Galvão (SC), em 1973. É jornalista, editor e escritor. Em 2000, fundou em Curitiba o jornal de literatura *Rascunho*. De janeiro de 2011 a abril de 2019, foi diretor da Biblioteca Pública do Paraná. Tem contos publicados no Brasil, Alemanha, França, Peru, Equador e Finlândia. É autor do romance *Na escuridão, amanhã* (2013), finalista do prêmio São Paulo de Literatura, menção honrosa no Prêmio Casa de Las Américas (Cuba), e traduzido na Colômbia.



**Sara Bertrand** estudou História e Jornalismo na Universidad Católica de Chile, na qual ministra o curso *Apreciación Estética de los libros juveniles*. Escreve para a Fundación La Fuente e dá oficinas para o Laboratório Emília. Ganhou o New Horizons Bologna Ragazzi Award 2017, com o livro *La mujer de la guarda* (Babel, 2016) e foi nomeada para a White Ravens 2017 por *No se lo coma* (Hueders, 2016) e para o Banco del libro 2016 por *Cuando los peces se fueron volando* (Tragaluz, 2015). Foi traduzida para o português, o francês, o catalão e o italiano. Sua última obra é *Álbum familiar* (Seix Barral, 2016) e seu último livro publicado no Brasil é *A mulher da guarda* (Solisluna/Selo Emília, 2019).

### **Thaís Caramico**

é sócia e diretora do Estúdio Voador. Jornalista, especializou-se em livros e literatura infantil e juvenil pela Universitat Autònoma de Barcelona, com uma segunda graduação em Pedagogia para Liberdade. Trabalhou no *Estadinho* e escreve para veículos diversos. Em 2012, criou o site *Garatujas Fantásticas*. Desde 2019, integra o Coletivo Miudezas, para investigar a natureza com as crianças por meio da arte e da tecnologia.









# Território como possibilidade de liberdade no mundo

ENCRESPAD@S ENTREVISTAM FERNANDA MIRANDA |  
TRANSCRIÇÃO LUCIANA MENDES FERREIRA

E

**ENCRESPAD@S** – *A palavra sempre foi usada como instrumento de poder, e a população marginalizada sempre disputou as narrativas. Em sua pesquisa, Silêncio prescrito: estudo de romance de autoras negras, podemos confirmar essa constatação? Como você vê o trabalho da crítica literária nesse processo de invisibilização?*

**FERNANDA MIRANDA** – De fato, a palavra escrita ou falada, a palavra oral, sempre foi nossa companhia. Em nossa trajetória de pessoas negras, na diáspora, tivemos a palavra conosco, e isso, inclusive, garantiu de diversas maneiras o nosso pertencimento ao nosso presente, ao nosso próprio corpo, ao nosso passado, à nossa ancestralidade. Mas nós vivemos em um país regido pelo racismo estrutural, por um sistema colonialista que ainda persiste; essa palavra muitas vezes fica oculta, fica soterrada, fica silenciada. É o grande desafio que temos enquanto corpo crítico contemporâneo,



enquanto coletivo que somos — porque hoje inúmeras pessoas negras nas universidades, nos variados veículos de comunicação... Enfim, nós começamos a modificar esse cenário — e o grande esforço que fiz na pesquisa foi tentar mostrar que a mulher negra sempre falou; ela está falando desde o século IX. É claro que ainda faltam pesquisas, e podemos até mesmo encontrar registros anteriores.

Temos hoje a Maria Firmina dos Reis como nossa grande autora de fundação, mas ainda estamos iniciando no Brasil o caminho de pesquisa o qual, tenho certeza, vai nos levar cada vez mais longe. E quando digo “iniciando”, não quero dizer que isso começa agora; sempre houve, a palavra sempre nos acompanhou. Enquanto comunidade, temos que ter pessoas questionando esse silêncio. Do mesmo modo que temos uma trajetória de autores escrevendo, falando, temos uma trajetória de pessoas incomodadas com esse silêncio. Não é de hoje, não é de agora! Ninguém está inventando a roda. Somos herdeiros de uma grande tradição de questionamento, de procura, de busca. Temos ido cada vez mais longe. Acho que esse cenário começa a mudar a partir do momento em que pessoas negras, pessoas oriundas das periferias do país, das diversas periferias, começam a chegar nesses lugares em que a palavra é mais visível, em que é possível dar visibilidade para uma palavra que sempre existiu, que está ali à espera de ser captada, de ser ouvida.

Minha pesquisa é um grãozinho de areia nessa trajetória enorme de inúmeras pessoas que têm provocado esse barulho, anulado esse silenciamento.

**E** — *A partir das análises dos romances, você trouxe à luz o quanto as autoras negras são invisibilizadas. Essa descoberta traz um debate que vai além do campo da literatura. Como seu estudo contribui para uma análise crítica do Brasil?*

**FM** — Foco nas mulheres, nas autoras negras, mas podemos pensar em autoria negra de forma ampla. Existe um silenciamento no Brasil que é sistêmico e atravessa a autoria negra. Não é à toa que

só recentemente, talvez na nossa geração, é que a gente começa a ler Machado de Assis como um autor negro. Não foi possível omitir Machado de Assis devido à sua grandeza, mas ocultamos a cor dele, e então ele passou a ser um autor sem esse pertencimento. É muito recente essa leitura.

Em meu trabalho, porém, me concentrei nas mulheres negras, nas autoras negras escrevendo prosa, escrevendo narrativa longa. O resultado da pesquisa é um pouco esse de que venho falando.

Esse silenciamento em torno da voz da mulher negra no Brasil é tão sistêmico, que sustenta o plano literário da forma como nós o conhecemos, esse cânone literário eurocêntrico, colonizado, que o tempo todo elege privilegiados que podem falar, e também decreta o silêncio para os demais. Por isso, quando fiz esse esforço de focar nas autoras negras, foi um pouco com a intenção de mostrar que se trata de uma dicção histórica e uma dicção que sempre debateu os projetos de nação, os projetos de futuro, que debateu questões que estamos vivendo e procurando modificar. Então, acredito que, de fato, existe uma leitura crítica do Brasil nessa profissão.

Analisei os romances de autoras negras por um estudo comparado, não isoladamente, e ficou muito claro que existe um discurso crítico em relação à todas as configurações de poder, de nação e de tempo. É muito visível que há uma leitura do tempo. Que passado é esse? Até que ponto é legítimo falar em passado quando estamos, ainda agora, nos debatendo com questões que, a princípio, deveriam ter sido resolvidas há séculos? Por exemplo, a nossa dificuldade de ser ouvido, de nos fazer ouvir, todas essas questões estão sendo debatidas nesses romances.

A partir do momento que assumimos esses romances nas atividades, na sala de aula, na crítica literária, nos exercícios de imaginação histórica – percebemos que temos uma dificuldade muito grande em pensar o passado. Nossa imaginação histórica é muito corrompida, porque não temos fontes para construir essa narrativa de sentido para a nossa experiência fora da linearidade. São narrativas de sujeitos e experiências que não se deixaram linearizar;



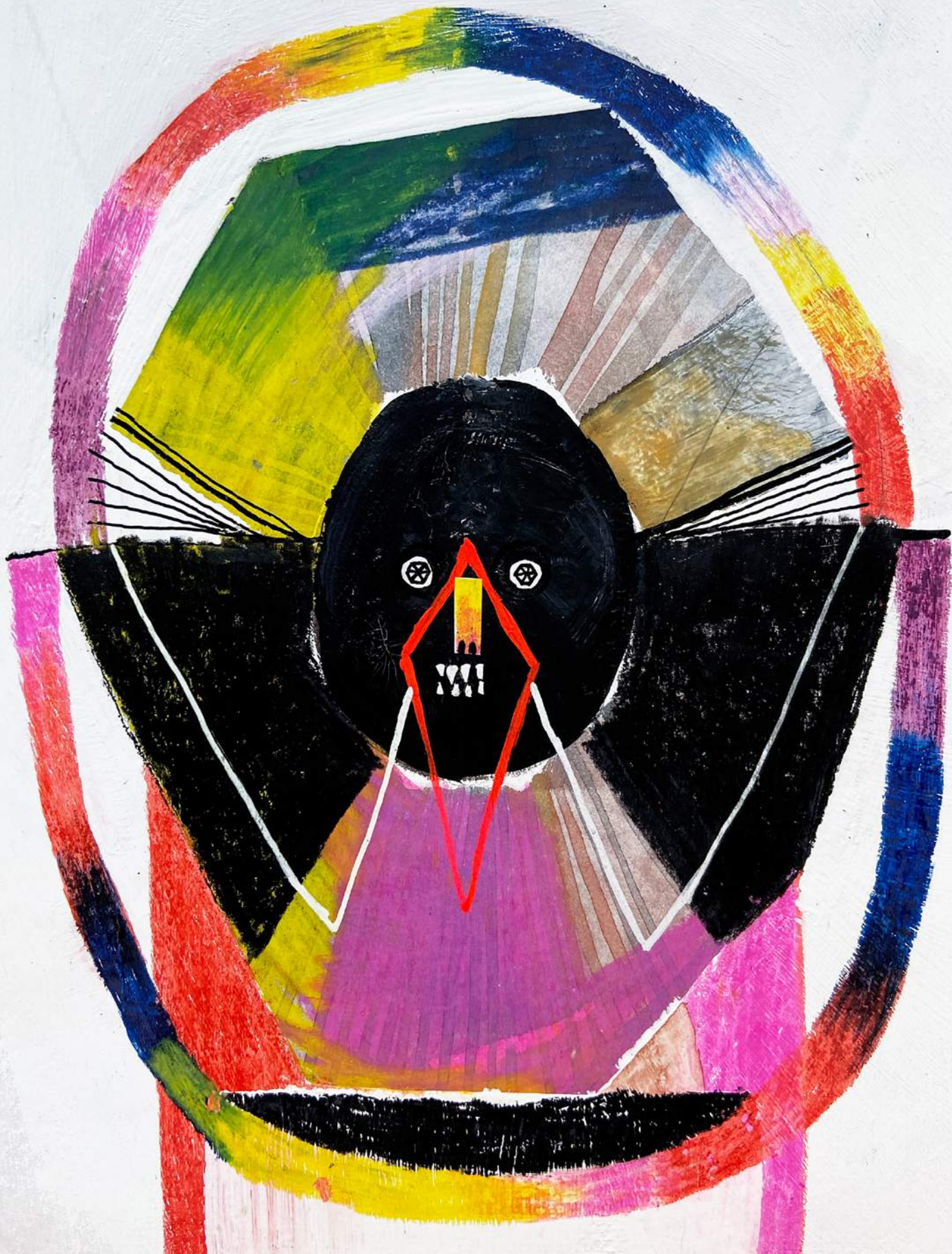
esta é a chave da encruzilhada, inclusive para a percepção do tempo. E quando colocamos esses romances, essas obras e essas autoras de modo geral — e é claro, além daquelas que estudei, o que é apenas um recorte —, percebe-se que a literatura de autores negros no Brasil, de modo geral, é uma literatura que critica um estado de coisas.

Não leio literatura negra como literatura engajada porque, na verdade, toda literatura está sempre edificando determinados conceitos que estão funcionando na sociedade também; logo, o que se tem é uma edificação de determinadas maneiras de enxergar, de pensar, de percorrer o tempo que não é linearizado e, portanto, muito mais próximo daquilo que experimentamos enquanto realidade. Por exemplo: quando olhamos para o nosso parlamento, para o nosso governo, e entendemos o quanto estamos vivendo de passado. O quanto aquilo que achávamos que era passado não passou — está agora, nesse momento, organizando as nossas ações enquanto sociedade. Essa crítica é inerente a esses romances. E a partir do momento em que ela passa a ser lida, chega até as pessoas, temos outras condições de nos enxergar nesse contexto, enxergar o contexto e conseguir produzir outros contextos.

**E** — *É possível estabelecer alguns traços comuns entre essas autoras negras de modo a constituir um gênero? Existe uma literatura negra? Qual seriam os traços dessa literatura e quais as suas principais referências?*

**FM** — Realizei o estudo pela forma, porque minha formação é em Letras, e nela somos educados a olhar o texto literário sempre dando muita atenção para a forma do texto: se é um poema, se é um ensaio, se é um texto de teatro, se é um texto de humor. A forma muda o conteúdo. Mas me incomodava um pouco o fato de que, quando entramos nesse universo da autoria negra, parece haver uma indiferenciação, como se essas especificidades não existissem. Encontrava muitos estudos sobre poesia, mas nenhuma referência a trabalhos críticos sobre prosa.

Pensei: “vou estudar o romance”, porque tinha esse anseio de tentar perceber a mulher negra como narradora. “Que narrativa?”





Quais são essas narrativas?” É claro que o poema também pode comportar uma narrativa, mas eu queria mesmo o texto com personagens, com cenário e todos esses elementos. E fui estudar o romance. Foi muito interessante perceber que essa autoria, de certo modo, desestabiliza a forma, porque esse romance não é qualquer romance, ele existe a partir do momento em que a mulher negra, o homem negro, se inscreve na literatura. Ele também produz outros formatos, outras estéticas.

Por exemplo, no *corpus* de romance, percebi um diálogo com a História o tempo inteiro – essa história com *h* maiúsculo – personagens históricas, experiências históricas, mas não conseguia encaixar em nenhum conceito, nem de romance histórico, nem de um conceito muito usado, que é o de metaficção historiográfica. Nada disso parecia dar conta daquele *corpus*, porque existe uma intervenção na forma estética de modo que, no caso desses romances, muitas vezes se percebe um trânsito entre o que é o literário e o que é o histórico; nem sempre é possível diferenciar. Existe mesmo essa necessidade de formalizar uma experiência histórica que não está registrada nos arquivos oficiais da nossa historiografia. Acho muito importante fazer essa reflexão sobre a forma. Está na hora de começarmos a pensar: até que ponto não estamos reinventando o teatro, reinventando a poesia com esses escritos?

Essa questão sobre a literatura negra é uma questão em debate. É um debate muito vivo, muito aceso. Passamos pelo momento de afirmar se existe literatura negra ou não, porque essa literatura está por aí existindo e confrontando inclusive o mercado editorial, já há décadas no Brasil. Se hoje as pessoas ainda assumirem a posição de que essa literatura não existe, é apenas porque estão assumindo esse olhar eurocêntrico que nega, que torna algo que existe no mundo invisível. Essa é uma lógica do poder, é o poder que torna coisas invisíveis. Apenas essa lógica poderia responder ao fato de alguém ainda acreditar que não existe essa literatura. Quando olhamos para o Brasil hoje, para o cenário literário e para todo o cenário de circulação de discursos, é muito difícil não ver essa potência que é

a literatura de autoria negra. O que podemos discutir é o conceito. Alguns críticos, autores e leitores usam literatura negra, literatura preta, literatura afro-brasileira ou afrodescendente. Podemos nos deter nesses detalhes de nomenclatura, mas a existência densa desse tipo de conteúdo está presente desde que se começou a publicar textos aqui no Brasil. Mas podemos discutir. Isso é um debate aberto.

Penso que a literatura brasileira é que está em construção. Não existe algo fechado e finalizado chamado “literatura brasileira”. Estamos disputando essa ideia há muito tempo. Quando Maria Firmina dos Reis escreve, ela está provocando todo o entendimento que já estava formado no Brasil sobre narrativa de fundação, por exemplo, que são conceitos que chegam a nós até hoje.

Essa ideia de que o Brasil é um encontro de três povos, que esse encontro sempre foi harmônico, é algo que foi pensado pelos autores; eles sentaram e escreveram sobre isso. E essa ideia circula e forma um sistema imaginário que persiste, e até hoje estamos aqui discutindo essa ideia de igualdade. Sabemos que essa ideia é fajuta, porque não existe uma igualdade real. Essas autoras negras estão falando sobre isso também, então, por que elas não seriam literatura brasileira se o próprio Brasil, a própria nação, está sendo ali questionada?

Gosto de pensar que é a literatura brasileira que está em construção e a partir do momento que se vê a literatura brasileira através do cânone negro, desse cânone da autoria negra, tem-se uma literatura muito mais interessante, pluriversal, diversificada. Sempre falo autoria negra na literatura brasileira porque, para mim, faz mais sentido pensar o lugar do autor. O autor pode ser negro e, em seu texto, abordar coisas diversas, que nem sempre conseguiremos colocar em uma estante específica. Mas, por outro lado, temos uma literatura que vai se construir pelo combate, pelo exercício direto de confrontar essa condição tão específica e problemática que é ser negro no Brasil.

É uma produção literária muito variada, não é possível colocar no mesmo plano Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis e Luiz

Gama. São três autores negros falando de coisas completamente diferentes e produzindo, no momento em que escreveram (tanto Gama quanto Firmina ou Machado), conteúdos que nos ajudam a nos movermos no mundo hoje, e não necessariamente estão ali circunscritos à literatura negra, mas são autores negros que estão fundamentando, inclusive, a literatura brasileira.

Penso que, na verdade, não existe uma resposta pronta para isso, é um debate que tem inúmeras opiniões possíveis e maneiras de acessar, mas a única coisa que não está mais em discussão é a existência ou não dessa literatura. Nos anos 1980, havia mesmo uma necessidade de legitimar essa presença, e o exercício dos críticos literários foram todos no sentido de provar que tal literatura existe. Mas hoje, se olharmos o mercado editorial brasileiro, o universo das traduções e toda uma rede de editoras pequenas e selos literários, há todo um universo no qual, se não houver uma pessoa negra presente, por exemplo, numa mesa, haverá estranhamento. É muito raro hoje esse estranhamento não existir, porque a coisa está colocada, está dada, o debate está posto e esse debate é complexo.

Existem várias maneiras de olhar, mas o ponto central é: o Brasil é uma nação de confronto; não de encontro, mas de confronto, e sempre houve interpretações variadas para o que é estar aqui, viver aqui. As pessoas negras escrevendo também produziram interpretações. No entanto, somente agora essas interpretações começam a se tornar mais conhecidas, porque hoje temos os intérpretes. Eu me coloco nesse lugar de intérprete, buscando referências, outras interpretações, assim como muitas pessoas fazem hoje. Mas se for para negar ou questionar se essa literatura existe, então temos que perguntar se a literatura brasileira existe. Se a literatura brasileira existe, então, existe autoria negra o tempo inteiro, escrevendo e compondo, produzindo essa literatura.

**E** – *Ao olhar para as obras de Carolina Maria de Jesus o que podemos observar sobre o seu tempo, seu discurso e pensamento?*

**FM** – Falar em Carolina é falar de uma obra aberta, porque o que se



conhece da Carolina hoje é um fragmento muito pequeno. É uma outra autora que surge quando você lê o texto dela sem cortes. Essa obra é um estudo em andamento, que em breve estará disponível.

Carolina é uma grande intérprete do Brasil, uma grande pensadora. Ela tem todas as ferramentas de uma mulher negra da periferia que está lidando com o limite mais básico da sobrevivência e, ainda assim, está pensando o tempo todo. Quando você lê *Quarto de despejo*, repare quantas vezes encontrará a expressão “fiquei pensando”. Carolina pensa, é uma pensadora. Está catando papel preocupada com a fome e com alimentação dos seus filhos, e refletindo sobre política. Ela consegue politizar a experiência dela o tempo todo, mesmo quando está com fome. Ela não está nesse lugar de se responsabilizar, de se sentir frustrada, porque não consegue alimentar os filhos. Ela sabe que o custo de vida está alto e, portanto, está difícil para um operário, para a pessoa pobre, acessar os mecanismos básicos de sobrevivência. Ela é uma mulher extremamente política. Ela fala de política o tempo todo e pensa muito. É uma grande inspiração para nós.

Fazemos isso hoje o tempo inteiro; nas redes, conversando com os amigos, no trabalho. E Carolina é a grande pensadora de um Brasil muito mais complexo, mais fraturado do que esse que está tentando se mostrar para o mundo de uma forma harmônica e bem resolvida. Os anos 1960 são esse momento em que São Paulo está se tornando metrópole. Carolina está exatamente nessa travessia, em que São Paulo se torna o grande centro da modernidade brasileira. Ela, em seu texto, mostra essa modernidade da forma como era de fato. Da mesma maneira que “não existe capitalismo sem racismo”, gosto de pensar, pela chave da Beatriz Nascimento, “que não existe modernidade sem colonialidade”.

Carolina é a primeira pessoa que coloca isso no discurso e nos ajuda a entender a cidade de outra forma. Lembro de uma frase em que ela diz assim: “São Paulo se apresentava como um grande atleta com seu físico perfeito, e eu mostrei as chagas da cidade. Eu mostrei que é uma cidade doente, que esse corpo está todo cheio

1. Realizado em novembro de 2007, o Manifesto da Literatura Periférica foi um evento coletivo organizado por mais de 40 grupos, os quais se reuniram com o propósito de fazer um contraponto à Semana de Arte Moderna de 1922 que, naquela ocasião, comemorava seus 85 anos. Essa efeméride inspirou a criação de um manifesto redigido pelo poeta Sérgio Vaz, chamado *Manifesto da Antropofagia Periférica*, numa referência direta ao Manifesto Antropofágico escrito por Oswald de Andrade em 1928 (N.E.).

de chagas”. Ela tem essas metáforas para dizer o quanto, a partir de seu texto, é possível vislumbrar uma outra cidade, que nunca antes tinha sido escrita.

Temos hoje, pelo menos, vinte anos do Manifesto da Literatura Periférica,<sup>1</sup> do Sérgio Vaz. Já tem mais de vinte anos que estamos falando de literatura periférica no Brasil. Já lemos muito sobre a experiência da periferia, sobre a experiência da sobrevivência urbana; mas quando Carolina escreveu, não havia esse horizonte. Na verdade, esse horizonte é a grande inspiração de Carolina, primeira a viver aquilo que ela está, de fato, elaborando. A literatura dela é uma grande chave de mil portas. Faz a gente pensar em inúmeras questões.

Vejo a Carolina como a mulher que ela é, humana, cheia de contradições, debochada; ela faz deboche o tempo inteiro, principalmente dos políticos, mas também de todo mundo: das vizinhas, dos antigos namorados. Carolina é lírica. Imagine você: uma mulher que olhava para o céu e imaginava um vestido cheio de estrelas para cobri-la. Mas Carolina é, acima de tudo, uma grande pensadora, que pensa o Brasil, a vida dos operários, a maternidade, ela pensa em tudo. Gosto de dizer que Carolina ensina a gente a ler, porque você não sai de Carolina igual a como entrou. Há algo que ela traz, que ela ensina. Ensina a ler mesmo. Para mim, é a grande autora do Brasil.

**E** – *Li Quarto de despejo recentemente e realizamos um encontro virtual com Hélio de Menezes para falar sobre Carolina. Fiquei impressionado, porque todas as imagens que tinha visto eram sempre da Carolina com um lencinho na cabeça; ela em uma livraria. Mas Hélio mostrou imagens dela imponente. Uma imponente que a gente encontra quando está lendo os textos. Quando você diz que ela é debochada, digo que eu daria essa resposta hoje, mas, a princípio, a via em um lugar mais reprimido. Ver essas outras imagens é reconhecer a Carolina que eu li.*

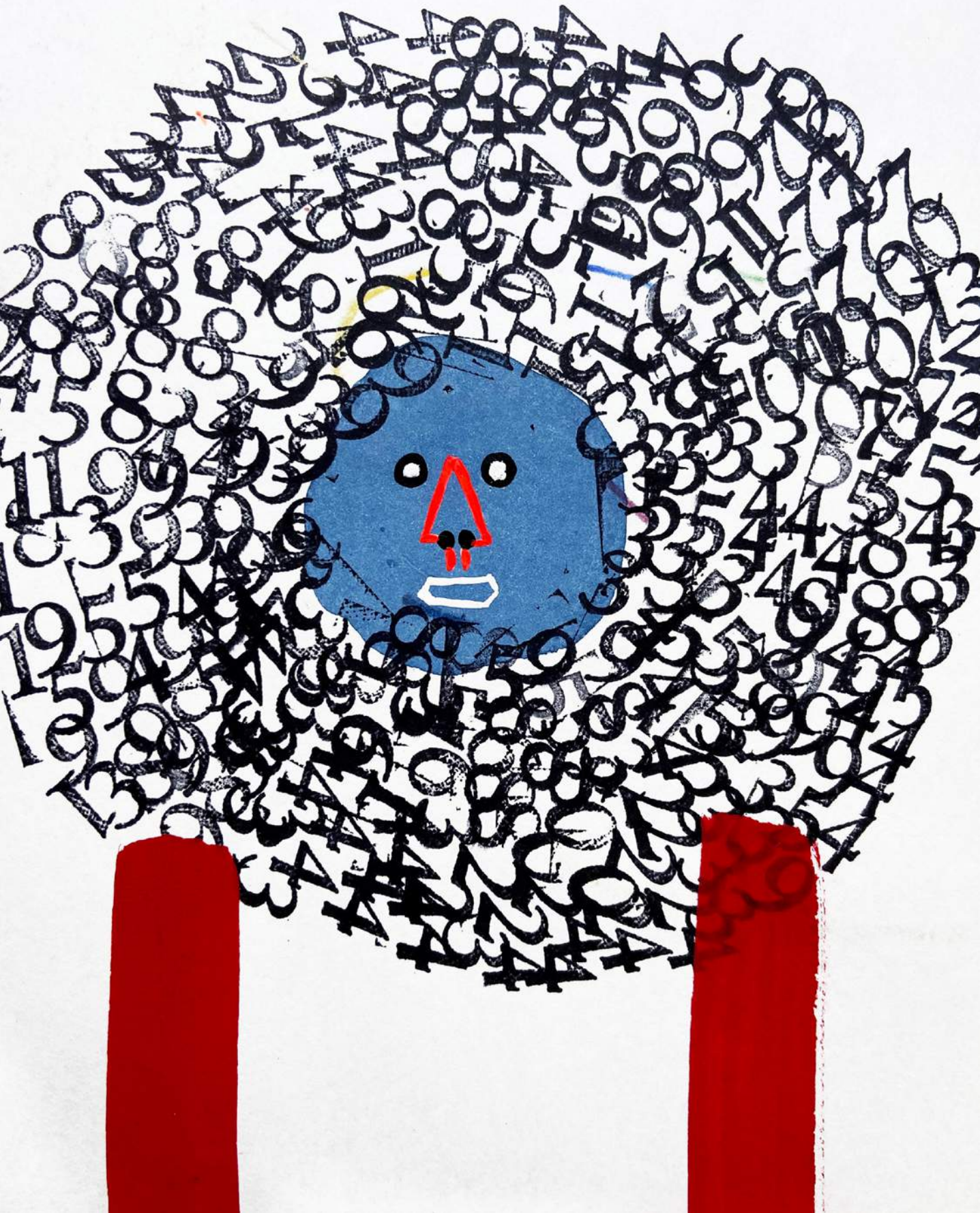
**FM** – Carolina é um paradigma que faz a gente pensar muitas coisas. Realmente foi construído um estereótipo, um personagem



para a escritora favelada. O que pode uma escritora favelada? Hoje, podemos dizer: “pode tudo!”, se ela assim quiser. Não era esse o cenário que Carolina encontrou no momento em que entrou no mundo das Letras. Ela é uma mulher morando na favela, e isso é diferente de ser uma escritora favelada. É um estereótipo com o qual ela não concordava, não compactuava com isso. Inclusive, porque a experiência dela no Canindé é uma experiência dentro de todo um contexto de muita migração. Ela caminhou muito, andou por muitos lugares, tem uma experiência de espaço muito ampla. Mas prevaleceu o recorte da favela, e mais, da ideia que se tinha de favela. O conceito de favelado era de pessoa que não tinha capacidade intelectual para, por exemplo, citar Nietzsche, citar Sócrates – que é o que Carolina faz, porque lia muito. Mas dentro desse estereótipo que criaram para ela, isso não cabia. Não cabia ela se portar como ela gostava.

Carolina era muito vaidosa. Tem a passagem clássica em que ela faz uma fantasia de penas de galinha. É linda a fantasia! Tive a chance de ver as fotos. Uma coisa incrível! É um pouco parecido com a de porta-bandeira. Ela fazia os próprios colares. Tem uma foto em que ela está com um broche de pérolas que foi ela que fez. Ela era uma mulher que tinha essa sensibilidade para o estético, inclusive na forma de se portar. Ela ficava muito incomodada se estava suja, porque tinha uma visão estética sobre si mesma. Gostava dos “cabelos rústicos” dela – ela dizia isso –, e esses cabelos estão sempre cobertos por um lenço que, a gente sabe, é um signo quase afetivo dentro da comunidade negra. O lenço faz parte de nossa memória afetiva (na minha memória afetiva, pelo menos, o lenço está no espaço doméstico). Então, quando essas mulheres saíam para tirar uma foto, elas iam o mais bem vestidas possível. E era isso que Carolina fazia: se arrumava, porque entendia que o lenço estava em um contexto, não em todos. Mas impuseram a ela um contexto muito fechado nesse estereótipo da estrutura favelada.

Escutamos dizer que Carolina teve um momento de muito sucesso, muita visibilidade, e depois foi esquecida. No entanto, a gente



não pode esquecer que hoje, depois de dez ou vinte anos, colocamos Carolina em um lugar central. Por isso, ela não está mais esquecida. Apesar de estar, até agora, lutando para poder ter acesso à sua obra completa. Hoje existe uma comunidade leitora que sustenta a permanência das autoras negras que não existia na época de Carolina. O fato é que ela precisou brigar muito contra esse estereótipo para conseguir realizar inclusive os seus projetos. Ela não gostava de escrever diário, fala isso em vários momentos: “Quero escrever romance, poesia, e o Audálio fica me obrigando a escrever diário”. Ela não gostava, porque o diário é uma escrita íntima.

É muito interessante Carolina contando dos vários lançamentos. Ela fez milhares de lançamentos de *Quarto de despejo*, e toda vez que ia fazer um lançamento, declamava um poema – gostava muito de um poema chamado “Noivas de maio”. E por que ela fazia isso? Porque fazia questão de se apresentar como poeta? Ela se via como poeta, e esse direito, de certa forma, lhe foi tirado, porque não cabia naquele estereótipo da escritora da favela, que só fala da favela, da fome, e que não pode falar de mais nenhuma outra experiência. Por isso, acho que Carolina é uma grande inspiração para que hoje a gente tenha o entendimento de que nós podemos falar de tudo, de que nosso território nunca pode ser um cárcere para nós. Nosso território é nossa possibilidade de liberdade no mundo. E Carolina conseguiu; mesmo que de maneira difícil, muito diferente de hoje, sem esse apoio que existe hoje, de um coletivo que entende todas as dinâmicas de um sujeito periférico sem engessamento.

**E** – *Sua tese acabou de receber o prêmio Capes de Tese 2020 na área de Linguística e Literatura. O que ele significa para a sua carreira, para a Academia e para as outras meninas e mulheres negras?*

**FM** – Esse prêmio foi uma grande alegria. Acho que para qualquer acadêmico, porque a tese foi considerada a melhor do Brasil. Mas, principalmente, por ser um resultado coletivo, uma resposta a todo um universo de pesquisa e crítica coletivo. Temos hoje no Brasil um



cenário de muitas pesquisas, e o prêmio vem fortalecer, vem dizer: “continua”. Existem hoje possibilidades que talvez vinte anos atrás não existissem. Então, a alegria foi muito grande de poder pensar que talvez uma menina que está fazendo uma pesquisa em uma universidade distante, que tem muitas dificuldades em inserir esses temas, essas autorias, tenha legitimidade para dizer: “mas a tese eleita esse ano está falando justamente desse assunto”. É um fortalecimento para o campo, para o grupo que está falando dessas questões que a tese aborda.

**E** – *Sobretudo quando a gente olha para o cenário nacional e vê o sucateamento das universidades públicas e um governo que não tem apoiado as pesquisas. Ver uma mulher negra ganhando um prêmio desses vai além da inspiração: é um respiro. Ao menos foi a sensação que causou em mim quando vi você compartilhar no Instagram. Falei: “É minha amiga! Eu conheço!”.*

**FM** – É fortalecer a pesquisa. Toda a minha trajetória é na universidade pública, que propiciou todo o oxigênio necessário para esse tipo de pesquisa, que não encontra paralelo no cânone. Falo de autoras que foram estudadas pela primeira vez. Então, é toda uma perspectiva de quem está falando de outro lugar, e isso é um fortalecimento. De quem sempre ouviu tanto “não” como eu ouvi, e nem sempre pôde dialogar dentro da universidade, porque, de fato, são assuntos que não estão circulando nela.

Muito da minha pesquisa foi feito no diálogo com outras pessoas, nos eventos. Esse lugar de aprendizado também é premiado, porque a gente aprende em vários lugares e, muitas vezes, as nossas pesquisas estão ensinando também. A universidade ganha muito com esse tipo de prêmio, ao olhar para essa temática, problemática, que muitas vezes foi evitada, foi negada. Quando fiz graduação – e nem faz tanto tempo assim – não existia nenhuma possibilidade desse tipo de discussão. Tenho aquela sensação de que somos a vanguarda acadêmica, que somos a vanguarda intelectual. Nós é que estamos renovando as interpretações. Porque

a universidade sempre se recusou a olhar para isso, agora ela tem muito que aprender com quem está fazendo. Celebrei muito, porque acho que foi, realmente, uma grande vitória.

**E** – *Na mediação do encontro Histórias Afro-atlânticas: caminhos do saber, maneiras de expor no MASP, você fez uma reflexão sobre os verbos “arquivar” e “navegar”. Como esses verbos podem ser conjugados no atual contexto de pandemia?*

**FM** – Era um olhar para esse verso tão famoso do Fernando Pessoa, “Navegar é preciso”, e, o outro verso, também tão famoso da Conceição Evaristo “Relembrar é preciso”. Eles estão plenamente vivos hoje em dia. De um lado, a experiência do confinamento, da quarentena, nos restringiu muito, mas, por outro, evidenciou os nossos arquivos; aquilo que estamos cartografando, guardando, para possibilidades de conexão, de encontro, de troca, para além de compartilhar uma mesma sala no dia de um evento. Foi, para mim, uma grande experiência.

Acabei fazendo trocas até em Manaus. Imagine quando eu iria para Manaus dar um curso!? Acho que estávamos muito ansiosos por isso. “Até no lixo nasce flor”. Temos um problema? Sim. Mas dá para transformar muita coisa nesse cenário. A pandemia nos ensinou a estar conectados de fato, porque já tínhamos as ferramentas, já existia a possibilidade, mas ela não era acessada. Para mim, abriu-se todo um universo. Por isso, acredito que o “arquivar” – o relembrar – é um verbo que nos guia, sem isso não conseguimos nem nos mover no tempo e no espaço. Essa possibilidade do arquivo, no sentido das conexões, das trocas possíveis, não foi, eu diria, um lado positivo, porque sempre ganhamos quando estamos juntos. No entanto, penso que “navegar”, no sentido de estar próximo, mesmo com a distância, é algo que não deveríamos perder. Consegui ter muitas experiências de um lugar que, tenho certeza, não seria possível presencialmente, por várias questões, pela distância mesmo. E só foram possíveis por essas ferramentas de arquivo e de comunicação que temos experimentado nesse momento.

**E** — *Quais os momentos que você considera decisivos na construção do seu itinerário como leitora?*

**FM** — Isso vem de casa. Fui uma criança leitora. Venho de uma família migrante, sou baiana e vim para São Paulo com nove anos. Lá na Bahia, as minhas tias são professoras; tenho tia que é diretora de escola, minha irmã é coordenadora de escola, e minha mãe foi professora de crianças. Então, essa experiência é muito profunda. Sempre tivemos muitos livros em casa, me tornei leitora muito cedo e, de fato, a leitura me levou para todos os lugares. Gostava de ler literatura. Já tinha consumido todos os livros da biblioteca pública.

A minha família mora na zona leste de São Paulo, e a biblioteca que a gente tem como referência é a Milton Santos, na Avenida Aricanduva. Pegava ônibus para ir à biblioteca e lia todos os livros. Era a “rata da biblioteca”. Faltava à escola para ficar na biblioteca, porque gostava muito de ler. E por isso estudei Letras; foi uma escolha. Queria estudar literatura e estava muito focada nisso.

Não consigo desassociar, pensar em um começo. A leitura sempre esteve presente. E todas as minhas andanças, tudo que fiz na vida foi a literatura que promoveu, foi a literatura que permitiu, e sou muito apaixonada por esse tipo de experiência humana que é o texto literário.

Mas o grande marco é a Carolina, ela mudou tudo, é um percurso sem volta. Sou muito grata por ter encontrado a Carolina na minha vida. Ela me deu toda resistência que eu precisava. Estudei em uma universidade elitista, elitizada, uma universidade branca, e a Carolina era toda a resistência de que eu precisava. Eu me sustentei nela. Carolina é o meu grande divisor de águas, não da leitura porque essa é muito antiga na minha vida, mas no sentido da coragem. Carolina inspira e eu sou muito grata a ela. Apaixonada!

**E** — *Que livros marcaram sua trajetória? Hoje, com seu olhar de crítica, como você explica o papel desses livros?*

**FM** — Eu lia de tudo, nem sabia o que era cânone. Estudei em uma escola pública da periferia, com todos os problemas que a gente



sabe que existe. Ia à biblioteca, lia *Grande sertão: Veredas* e não tinha ideia de que estava lendo um dos maiores clássicos da literatura brasileira. Achei o título interessante e comecei a ler. Era muito intuitivo. Depois, esses livros já estavam lá quando eu precisava; já tinha esse arquivo. Então, li de tudo: Drummond, gostava muito do Bandeira (li tudo do Bandeira), e muitas coisas também de literatura russa, mas sem referência nenhuma.

Mas essa busca pela autoria negra é da Fernanda acadêmica buscando um caminho na Academia. Essas obras que hoje estudo não estavam nesse percurso de leitura. Pelo contrário, eu não lia autores negros quando era criança; não lia autores negros quando era adolescente. Chegou um momento na universidade, então — entrei na universidade pública bem nova —, em que comecei a perceber que não tinha lido autores negros. Esse é um relato que muitas pessoas compartilham, e é também o meu. Um momento em que você fica muito incomodado. Esse incômodo também me atravessou, e esse incômodo me levou para a pesquisa. No início, achei que fosse estudar as literaturas africanas de língua portuguesa. Então, estudei uma autora angolana que se chama Ana Paula Tavares. Mas ficava muito sensível para a realidade brasileira: “Onde estão os autores negros brasileiros?” Conhecia muito mais do movimento negro com meus amigos negros que na universidade. O caminho na universidade foi um caminho de busca, de pesquisa. Sabia que não era a universidade que ia me dar isso. Não ia chegar o dia em que numa aula o professor ia falar dessa e daquela autora negra. Entendi muito rápido que isso não aconteceria; foi realmente um esforço buscar outras referências. E fui ler tudo que encontrei.

**E** — *A literatura infantil ou a juvenil teve algum papel nesse seu processo?*

**FM** — Passei por aquele roteiro que quase todo mundo passa, com o Monteiro Lobato. Lembro que a minha mãe tinha a coleção do Monteiro Lobato em capa dura, e eu li, muito pequena, toda aquela coleção. E lembro de um livro que foi muito especial para mim:

*A bolsa amarela.* Tenho esse livro até hoje. Fui uma leitora um pouco precoce. Lembro de ler coisas que não eram para eu ler. Tenho, na verdade, poucas referências da literatura infantil.

Essa literatura passou a ter um papel muito rico a partir do momento que me tornei mãe – tenho um filho de 7 anos. Aí fui buscar, porque entendi que precisava formar um leitor. Mas eu era uma leitora meio desorganizada, assim como sou hoje; muito caótica. Lia e nem sempre li o apropriado para minha faixa etária. Mas sou uma defensora da literatura infantil. Acho que é a melhor forma de a gente criar sujeitos, criar pessoas mais humanas, apesar de, claro, a literatura infantil também ser um universo que precisa ser mais colorido. Temos hoje uma profusão de autores negros produzindo obras para crianças. Hoje é possível fazer isso; hoje consigo comprar vários livros para o meu filho, o que dificilmente seria possível na minha infância. Então, sou uma defensora da literatura infantil. Mas em minha experiência pessoal, não tenho grandes memórias.

**E** – *Como você caracterizaria o seu perfil de leitora?*

**FM** – Vamos ficando mais velhos e mais seletivos, então, hoje em dia, sou uma leitora superseletiva. Tem coisa que simplesmente tenho preguiça de ler, e me recuso a ler. Sei que é um problema. E tem outras que pesquiso muito. O último livro com o qual fiquei muito envolvida é *Adeus, Gana*, de uma autora nigeriana (Taiye Selasi), mas que não chegou ainda ao Brasil. São muitas as autoras nigerianas. A literatura nigeriana dentro do universo africano é uma das que mais chega para a gente. Mas essa autora é pouco conhecida. E o romance é, assim... sem palavras! Uma das coisas mais fortes que já li em toda a minha vida! Foi superdifícil conseguir o livro.

Hoje sou essa leitora muito atravessada pelo processo de pesquisa. Já tem um tempo que não consigo me desvencilhar da pesquisa, e simplesmente pegar um livro e me deliciar com ele. O que é, por um lado, não tão positivo. Mas sou uma leitora

diversificada. Gosto de ler história, ensaio, acompanho a produção das intelectuais negras, sou muito fã da Denise Ferreira da Silva, uma grande intelectual negra. Gosto muito de ler trabalhos de sociologia. Leio muitas entrevistas. E literatura, se fosse considerar somente o meu gosto, leria de tudo realmente. Mas aí tem a pesquisadora, que fica ali fazendo escolhas, criticando e fazendo várias queixas, porque vai politizando essa leitura. Minha leitura hoje é uma leitura muito politizada, e por isso acabo sendo seletiva. Aqui em casa a gente mal vê televisão, e estamos sempre cercados desse universo das palavras.

Gosto muito de pensar esteticamente, e Grada Kilomba faz umas performances. Ela tem todo um jeito de colocar a voz. Sou muito fã! Ela é incrível! Essas ensaístas, essas pensadoras, intelectuais negras, elas ajudam a entender essa produção literária. Para mim, não tem como sustentar uma coisa sem a outra. Não dá para a gente fazer um trabalho em torno da literatura de autoria negra se só se lê os intérpretes brancos. Não faz conexão. E temos no Brasil uma tradição de ensaístas negros. Sempre houve ensaísmo no Brasil, que é um texto em que o sujeito se coloca. Não é um texto neutro. O ensaio é um texto que se posiciona. Ultimamente, tenho lido mais essa produção intelectual e menos literária, para falar a verdade. Exceto a Carolina, que tenho lido como se não houvesse amanhã.





# Gianni Rodari, um visionário<sup>1</sup>

BEATRIZ HELENA ROBLEDO |

TRADUÇÃO LURDINHA MELLO

*O desejo de escrever, próprio do escritor, só pode vir de uma experiência prévia com a literatura (...). A literatura não tira sua força a não ser de si mesma.*

Todorov citando Northrop Frye

**G**ianni Rodari foi um visionário. Estava à frente do seu tempo a tal ponto, que hoje, em pleno século XXI, há cem anos de seu nascimento, suas palavras e sua visão do mundo ainda nos falam. E o fazem em uma dimensão mais nítida e lúcida que antes, com muito mais sentido diante do que estamos vivendo hoje como espécie. Rodari parece ter captado a essência humana através da infância. Mais que uma infância muda, habitou o ser criança a partir de uma dimensão ontológica, intimamente relacionada com a construção da linguagem e com o brincar. Não o brincar instrutivo ou com fins utilitários, mas como uma possibilidade criativa. No reino da imaginação, é possível criar a realidade. Esse é quase um postulado de Rodari, além de uma profunda convicção do poder que tem o imaginário quando é nutrido e se relaciona de maneira dialógica com a realidade. E faz isso como pedagogo. Porque Rodari era um

1. Texto publicado no catálogo *Figuri per Gianni Rodari – Eccellenze italiane*, por ocasião da exposição da homenagem dos 100 anos de Rodari, organizada pela Bologna Children's Book Fair, Instituto Italiano de Cultura de San Francisco, e publicado pela Einaudi Ragazzi, em 2019 (N.E.).

homem de vocação e por isso se tornou professor. Estava convencido de que as crianças, alimentadas de palavra, de brincadeira, de imaginação, eram quem podiam transformar o mundo. E para elas criava. O pensamento de Rodari é herdeiro dos postulados da pedagogia ativa, para a qual o jogo é essencial para o desenvolvimento de uma personalidade saudável e autônoma: Rousseau, Pestalozzi, Froebel, Alcott, Dewey, entre outros.

Mas também está à frente de seu tempo ao dialogar com filósofos e pensadores contemporâneos, que defendem o jogo como terreno fértil para o desenvolvimento da capacidade criativa e que consideram o pensamento metafórico a base da cidadania democrática. É o caso da filósofa norte-americana Martha Nussbaum, que nos alerta sobre o que está acontecendo nas escolas de vários países em que as artes e as humanidades estão sendo tiradas do currículo, em prol de uma maior rentabilidade. Este aparente binômio fantástico, à maneira de Rodari (que hoje acaba sendo não tão fantástico assim), está levando a humanidade a atrofiar duas de suas capacidades essenciais: a capacidade criativa e a capacidade compassiva.

Rodari, já nas primeiras décadas do século XX, assinalava ser necessário reformar a escola, introduzir nela uma mudança vital. Ele defendia uma escola que risse, que não fosse chata e entregasse (ou devolvesse) à criança a confiança de que ela pode mudar as coisas, que por meio de uma criação ativa com a linguagem, ela pode transformar o mundo. Permitir à criança que ela continue manipulando a linguagem com o poder mágico que tinha quando aprendeu a falar, a linguagem feita de ação.

Talvez colocar Rodari para dialogar com Nussbaum, através do tempo, seja esclarecedor para nós, para compreender o alcance visionário de suas ideias, ao colocar-se de maneira tão genuína e radical do lado das crianças e, sobretudo, ao lado do jogo, da arte, da linguagem, da literatura. Para Nussbaum, assim como para Rodari, a literatura tem suas manifestações diversas: jogo, conto, poesia, arte dramática – é o território propício para nutrir a imaginação metafórica.



Para Rodari, a criança que joga se defende como pode da literatura edificante, se defende desse afã moralista dos adultos.

Jogar com as palavras e as imagens não é a única maneira que as crianças têm para se aproximar da realidade, mas isto não significa nenhuma perda de tempo. Significa apoderar-se das palavras e das coisas. Por isso, sustento que o livro-brinquedo (as fábulas, as aventuras, a poesia em que a língua brinca consigo mesma) há de ter um lugar duradouro na literatura infantil, junto a outros livros que atuam sobre outros componentes da personalidade infantil, abrindo outros caminhos no itinerário que tem num extremo a criança e em outro a realidade. Até esses outros livros, para dirigirem-se às crianças, não poderiam esquecer a linguagem da imaginação: seu autor deverá sentir suas vivências na imaginação se quiser que a mensagem chegue a seu destinatário.<sup>2</sup>

Essa relação do jogo com a vida, do jogo com a literatura, não se dá somente no plano estético. Isto já seria suficiente para liberar a literatura dos controles e mandos da pedagogia. No entanto, esta noção estética do jogo leva imbricada uma noção ética, que em Rodari se manifesta ao outorgar ao imaginário e à fantasia o poder de transformar a realidade. Em Nussbaum, a ênfase está posta no caráter gratuito do jogo, essa gratuidade que libera o jogo, a arte, a literatura de cumprir funções que não lhes correspondem, ou se submeterem a uma instrumentalização que causa muito dano à sua natureza.

Diz Nussbaum:

A criança que se deleita com os contos e as canções aprende que nem tudo na vida humana tem uma utilidade. Adquire um modo de encarar o mundo que não se concentra exclusivamente na ideia de uso, mas que também é capaz de valorizar as coisas por si mesmas. (...) O jogo e a diversão não são meros complementos ou suplementos da vida humana, mas paradigmas para encarar os elementos centrais da vida.<sup>3</sup>

2. RODARI, G. (1981). *Esercizi di fantasia*. Turino: Itália, 2016, arquivo kindle, tradução nossa.

3. NUSSBAUM, M. (1995). *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press, 1997, arquivo kindle, tradução nossa.

## **A Gramática da fantasia**

O principal legado de Rodari nesse sentido foi uma verdadeira poética da imaginação desenvolvida em seu livro *Gramática da fantasia*,<sup>4</sup> que foi seu postulado maior. Foram anos de observação e estudo acerca de como funciona a mente humana quando se relaciona com o fantástico. Quais são os segredos do ato criativo, como procede a mente quando cria? Talvez com o olhar de pai, herdado do ofício de seu pai, ele toma nota e observa como se faz o pão.

O próprio Rodari conta como foi a origem de sua *Gramática*:

Durante o inverno de 1937-1938, depois de ser recomendado por uma professora, esposa de um policial municipal, fui contratado para ensinar italiano em casa, aos filhos de alguns judeus alemães que acreditavam – acreditaram por poucos meses – ter encontrado na Itália refúgio para as perseguições raciais. Vivi com eles em uma oficina sobre as colinas que rodeavam o lago Maggiore. Trabalhava com as crianças desde as sete até as dez da manhã. O resto do dia passava no bosque, passeando e lendo Dostoiévski.

Um dia, nos *Fragmentos*, de Novalis (1772-1801), encontrei a frase que dizia: “Se tivéssemos uma Fantástica como há uma Lógica, teria sido descoberta a arte de inventar” (...). Poucos meses depois, quando descobri os surrealistas franceses, pensei ter achado, em sua forma de trabalhar, a “Fantástica” que buscava Novalis.<sup>5</sup>

Ordenando seus apontamentos e a partir de sua prática direta com as crianças, ele desentranha um dos segredos da arte criativa por meio de duas condições que lhe são inerentes: o movimento binário e rítmico, sístole, diástole, e a possibilidade de estranhamento.

Aqui está sua tese central: nessa relação contínua e fluida entre a linguagem e a realidade surge a possibilidade de uma alteração. Ao mudar essa relação ao acaso, mas cuidando que o binômio

4. RODARI, G. (1973). *Gramática da fantasia*. Tradução de Antonio Neri. São Paulo: Summus Editorial, 1982.

5. *Ibid.*

seja suficientemente sugestivo para desencadear uma história, surge uma nova realidade. Mas essa realidade nos pertence porque a criamos. A pedagogia da criação se torna ativa, a criança deixa de ser passiva e passa a ser criativa. Envolve sua realidade, transforma-a.

No segundo capítulo da *Gramática*, Rodari expõe seu postulado central, comparando a linguagem e suas possibilidades criativas como acontece quando jogamos uma pedra em um tanque. A pedra provoca ondas concêntricas que afetam tudo o que há no tanque. Este movimento de expansão ocorre também com uma palavra, que, jogada ao acaso na mente, produz ondas superficiais e profundas, “provoca uma série infinita de reações em cadeia, causando, em sua queda, sons e imagens, analogias e lembranças, significados e sonhos, em um movimento que afeta a experiência e a memória, a fantasia e o inconsciente (...)”.<sup>6</sup>

A mente também não assiste passivamente a este feito, mas intervém para aceitar, rejeitar, associar, construir ou destruir. E para inventar histórias. Com este ato, Rodari entrega às crianças um instrumento para que possam narrar a si e narrar o mundo. Poder-se-ia montar uma escola apenas com os postulados da *Gramática*. A proposta pedagógica de Rodari ali é um jogo estruturado na tradição da narrativa oral e escrita. A *Gramática* conecta as crianças com sua tradição cultural, não para impô-la, mas para variá-la. A essência da *Gramática* é um jogo que se embaralha de mil maneiras, potencializando a criatividade de quem o joga.

A proposta de Rodari não é nenhuma teoria, muito menos um receituário. Pelo contrário, é um caminho para enriquecer a interioridade da criança, entregando-lhe as palavras e as imagens como motor criativo. Ele diz:

O uso livre de todas as possibilidades da língua não representa mais que uma das direções em que ela pode se expandir. Mas “tudo se encaixa”. A imaginação da criança, estimulada para inventar

6. *Ibid.*



7. Ibid.

8. O limerick são poemas curtos, geralmente humorísticos, com uma estrutura específica: têm um formato padrão de cinco linhas e um esquema de rima AABBA. (N.E.)

9. RODARI, G. (1981). *Esercizi di fantasia*, op. cit.

palavras, aplicará seus instrumentos sobre todos os aspectos de sua experiência que desafiem sua criatividade. As fábulas servem à matemática, assim como a matemática serve às fábulas.<sup>7</sup>

Rodari coloca a linguagem em diálogo com as estruturas narrativas da cultura literária.

Assim, cada capítulo da *Gramática* é uma nova possibilidade de incentivar a imaginação da criança a partir de um manejo lúdico e criativo da linguagem: o prefixo arbitrário; a criação de novos limericks<sup>8</sup> a partir de variações feitas em uma estrutura codificada e organizada; a construção de adivinhações por meio da observação das qualidades essenciais de um objeto; o jogo de parodiar as fábulas tradicionais; enfim, jogos que não se esgotam no receituário nem na fórmula, mas que nos entregam uma chave mais profunda para permitir às crianças o desenvolvimento de um pensamento criativo capaz de mudar o mundo.

Rodari jogava com as palavras como se fossem objetos, e as “sacudia” de tal modo, que fazia surgir delas novas significações. Trabalhava com os significantes buscando novos significados. Rodari espremia a linguagem com a emocionante promessa de que dali brotariam novas maneiras de ver e entender a realidade.

## Rodari, o jornalista

Rodari, além de professor, foi jornalista. E foi um pouco por acaso, ou talvez por destino, que ele chegou à literatura infantil, e o fez graças ao jornalismo. Ele mesmo disse: “Não cheguei às crianças pelo caminho da literatura, mas pelo caminho do jornalismo”.<sup>9</sup> E esse caminho lhe foi muito propício para escrever uma literatura despreocupada, com a rapidez que levou do ofício de jornalista, o qual deve ser muito aguçado na hora de observar a realidade e muito rápido na hora de escrever, pela pressão diária da publicação. Mas, além disso, favoreceu-lhe o fato de se mover cotidianamente

entre os espaços da vida diária das pessoas — como cronista, visitava os grandes mercados de Milão para estudar os preços de mercado, da carne e para fazer conta da cesta básica familiar.

Era um espírito livre e, ao mesmo tempo, comprometido. Exercia sua liberdade em um território de jogo. E o jogo, em sua essência, não se submete, só se submete às suas próprias regras, tal como a arte quando aspira a ser verdadeira. E ele exerceu seu compromisso, sobretudo com as crianças e com a literatura. Rodari andava sempre nas bordas (as bordas da pedagogia, as bordas das causas sociais e dos mais desfavorecidos) e, no entanto, e para glória de todos, sua vocação lúdica e libertária ganhou. Prova disso é não só sua *Gramática da fantasia*, mas também sua obra literária.

Ele mesmo conta como do jornalismo foi derivando até a literatura. Depois de haver sido praticamente obrigado a dirigir um semanário para crianças — e disse obrigado, porque ele confessa que não estava muito convencido disso —, inventa alguns personagens para poder sustentar os conteúdos, e também inventa histórias semanais. Isto ocorreu nos anos 1950. Posteriormente, uma editora lhe propôs escrever um livro de narrativas, e ele aproveitou os personagens Cipollino e Pomodoro para escrever sua primeira novela. “A ideia me divertiu. Preparei um esboço (o esqueleto do conto), tirei um mês de férias e me hospedei na Fuendsla del Amo na casa de um camponês, em Modena, e em um mês, fiz um primeiro texto”.<sup>10</sup>

Mas não deixou as coisas assim. Seu compromisso com as crianças foi sempre tão real, que lhe interessava saber se realmente elas entenderiam e se interessariam por aquilo que escrevia para elas.

Era assim que “testava” suas histórias: primeiro oralmente, com futuros leitores e atento às reações deles, escrevia a história. Foi assim que Andersen fez com os filhos de seus amigos, e isso só demonstra o apreço que esses homens, em diferentes épocas, tiveram pelos critérios das crianças.









## Um defensor da função estética da literatura

A conquista de um território estético por parte da literatura infantil foi árdua e difícil. Ainda hoje, em pleno século XXI, continua existindo esta tensão entre a literatura infantil como arte e a literatura como instrumento pedagógico e moralista. E mais, nos últimos anos, assistimos a uma espécie de retrocesso nesse sentido, estimulado pelos setores mais conservadores e reacionários da sociedade. Precisamos despertar Rodari e a todos aqueles escritores e pensadores que confiam nas crianças e creem nos benefícios democráticos da arte e da liberdade. Rodari falava, com convicção, sobre a necessidade de uma literatura viva, que conectasse, de maneira interna, com a imaginação da criança leitora, que interpretasse sua condição de criança a partir de uma perspectiva de valorização e conhecimento de como as crianças percebem o mundo. Longe das convenções chatas e dogmáticas dos adultos.

E essa defesa de uma literatura viva se fez na escrita e no que hoje chamamos de mediação. Desde a criação, ele alertava a quem escrevia para crianças, era necessário conhecê-las: “Escrever significa, em primeiro lugar, escrever para si mesmo; mas escrever para crianças não significa escrever para si mesmo. Significa, para utilizar uma comparação musical, usar um instrumento específico e não a totalidade da orquestra, usar uma clave, mas não todas elas”.<sup>11</sup>

Hoje em dia, Rodari seria um “promotor de leitura” exemplar, seria professor na arte da mediação, pois conhecia a fundo as crianças, sua maneira de perceber o mundo e, sobretudo, seus gostos literários. Estava seguro de que o livro, ao entrar na escola como livro escolar, perdia todo interesse para o leitor genuíno, e só tinha como destinatário a criança-aluno. Não em vão, construiu um decálogo para ensinar as crianças a odiarem a leitura, que segue vigendo até hoje. A proibição, a ameaça, a obrigação atentam contra a liberdade do leitor. Transformar o livro em instrumento de tortura, jogar a culpa nas crianças por não gostarem

11. *Ibid.*

de ler, não oferecer opções suficientes, ou se recusar a ler para ela são algumas das “novas maneiras de ensinar as crianças a odiarem a literatura”.

Justamente ela, essa “criança-que-joga”, é finalmente a verdadeira vencedora, porque os livros nascidos para a “criança-aluno” não permanecem, não resistem ao passar do tempo, das transformações sociais, das modificações da moral nem às conquistas sucessivas da pedagogia e da psicologia infantil. Os livros nascidos da imaginação e para a imaginação, no entanto, permanecem, e às vezes, inclusive, se fazem maiores com o tempo. Tornam-se “clássicos”.<sup>12</sup>

### Sua obra literária

Talvez a maior contribuição de Rodari à literatura infantil seja a renovação do conceito de fantasia. Mas ele não o faz somente a partir da conceitualização (que é importante), mas também de sua obra literária. É muito coerente seu pensamento com sua criação. O “fantástico” de Rodari tem sido muito estudado, e esse não é o lugar para aprofundar o tema, mas para afirmar que sua concepção do fantástico difere em algo essencial das definições que faz Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica*,<sup>13</sup> referência obrigatória quando se trata deste tema na literatura. Para Todorov, o fantástico é “vacilação experimentada por um ser que não conhece mais que as leis naturais, frente a um acontecimento aparentemente sobrenatural”.<sup>14</sup> Na abordagem que faz Todorov da noção de fantástico, aparece sempre o mistério, o inexplicável, o inadmissível que se introduz, não sem certa ambiguidade, no mundo real.

Por outro lado, o fantástico de Rodari está estreitamente ligado ao imaginário infantil, a essas possibilidades de dar vida ao real que tem o animismo da mente da criança e, ao mesmo tempo, de transgredir as funções convencionais da realidade, extrapolando-as da lógica de causa-efeito, gerando um deslocamento até o pensamento

12. RODARI, G. Nove maneras de enseñar a los niños a odiar la lectura. In: *Revista Educación y biblioteca*. CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil, ano 18, n. 187, 2005.

13. TODOROV, T. *Introdução a literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 16.

14. *Ibid.*



análogo em que tudo é possível. Mas nesse movimento não há fuga, não há escapismo. Ao contrário, são esses estranhamentos que permitem iluminar aspectos da realidade que não conseguimos ver a partir de um olhar tradicional ou centrado na aparência.

Ao estranhar dessa maneira tão potente e extrema as relações entre os seres, tanto animados quanto inanimados, naturais e artificiais, brotam novos sentidos, que, no geral, terminam por fazer uma forte crítica à realidade ou às coisas tal como estão. Aqui, ele dialoga estreitamente com o movimento surrealista, quanto ao estranhamento que denuncia a alienação social e estimula a solidariedade, a fraternidade e o trabalho criativo em prol de uma sociedade melhor.

Sob esse princípio de liberar a linguagem da sintaxe convencional, entra em sua criação uma superposição de imagens, que responde mais à associação livre, à liberação do inconsciente que se vai filtrando por meio da linguagem, criando imagens absurdas, surreais, quase oníricas. E digo quase, porque a maestria de Rodari em seus contos mais fantásticos e absurdos vem precisamente do fato de que não são gratuitos, não se trata da transcrição de um sonho, nem de deixar livremente que a imaginação – e, portanto a linguagem – corra por onde queira, mas que, deliberadamente, com uma vontade criativa técnica, se construam histórias bem-humoradas, explosivas, que produzam no leitor, além de uma risada refrescante, a sensação de estar assistindo a situações totalmente inéditas, que nos colocam num plano diferente do da realidade e da consciência criativa. E talvez esse seja seu maior legado.

O manejo do fantástico difere em suas obras. A abordagem do fantástico está estreitamente ligada ao jogo. Jogo com a linguagem, jogo humorístico, que se manifesta de maneira mais livre, talvez por estar inscrito no gênero conto, que não deve se submeter à estrutura de uma novela. Nesses contos, Rodari solta a sua imaginação criadora e se aproxima da tradição fabulista. É a pura fábula, liberada de sua intenção moralizadora tradicional, em que tudo é possível, em que, por intermédio do humor, da fantasia e do jogo

permanente com a linguagem, a imaginação é liberada, a tal ponto que corre por lugares insuspeitos. Em muitos desses contos, Rodari retoma as fábulas e os contos populares mais tradicionais e os transgride, os parodia, os mescla, com o gênio do alquimista, a quem, para a mistura, lhe serve o mais antigo e o mais moderno.

Essa concepção de jogo de Rodari dialoga estreitamente com o pensamento de Huizinga quando afirma: “jogando, o espírito criador da linguagem flui constantemente do material para o pensamento. Atrás de cada expressão de algo abstrato existe uma metáfora, e atrás dela, um traço de palavras. Assim, a humanidade cria constantemente sua expressão de existência, um segundo mundo inventado, junto ao mundo da natureza”.<sup>15</sup>

É o caso de *Novelle fatte a macchina* [Histórias escritas a máquina],<sup>16</sup> *Fábulas ao telefone*,<sup>17</sup> e *Histórias para brincar*.<sup>18</sup>

*Fábulas ao telefone* é um exemplo dessa concepção lúdica da vida. Estão dirigidos a leitores menores, são curtos, fantasiosos e cotidianos. São os contos que um pai muito ocupado conta à sua filha todas as noites, por telefone.

Era uma vez...

...o senhor Bianchi. Sua profissão de viajante de comércio o obrigava a viajar durante seis dias por semana, percorrendo toda a Itália, a leste, a oeste, a sul, ao norte e ao centro, vendendo produtos medicinais. No sábado, voltava para casa e, na segunda pela manhã, voltava a partir. Mas antes de sair, sua filha o lembrava:

– Você já sabe, papai: um conto por noite.

... Este livro é precisamente o dos contos do senhor Bianchi. Verão que todos são curtinhos: claro, o senhor Bianchi tinha que pagar as conversas de seu próprio bolso, por isso não podia fazer chamadas muito longas. Só uma vez ou outra, quando havia realizado um bom negócio, se permitia uns minutos a mais. Contaram-me que quando o senhor Bianchi telefonava a Varese, as senhoritas da telefônica suspendiam todas as chamadas para escutar suas histórias. Claro! Algumas são tão bonitas...<sup>19</sup>

15. HUIZINGA, J. *Homo ludens: O jogo como elemento da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2019, arquivo kindle.

16. RODARI, G. *Cuentos escritos a máquina*. Buenos Aires: Editorial Alfaguara, 1991.

17. RODARI, G. *Fábulas ao telefone*. São Paulo: Editora 34, 2018.

18. RODARI, G. *Histórias para brincar*. São Paulo: Editora 34, 2009.

19. RODARI, G. *Fábulas ao telefone*, op. cit., arquivo kindle.

Nesse livro, encontramos materializados muitos dos exercícios e sugestões que Rodari apresenta na *Gramática da fantasia*.

Outra obra que tem como protagonista principal o jogo, e o faz já no título, é *Histórias para brincar*. Nele, Rodari faz com que o leitor participe ativamente, permitindo-lhe que escolha o fim que mais lhe agrade. Ao final, ele lhe contará o final por ele escolhido. Nesse livro, Rodari materializa sua convicção de que a literatura infantil é ação. Ação linguística, ação criadora. A criança já não é mais um consumidor de cultura, mas um criador: pode participar ativamente da criação.

O gosto de Rodari pelo jogo verbal tem raiz na tradição inglesa do *nonsense* e do *limerik*, como fizeram Lewis Carrol e Edwar Lear. Suas poesias e cantigas têm estruturas e temas que retomam a tradição inglesa das cantigas infantis. Também a crítica tem assinalado relações da obra de Rodari com Rabelais, como o caráter popular e jocoso, típico do grotesco medieval, e a predileção pelo jogo verbal.

Nas *Novelle fatte a macchina* [Histórias escritas a máquina], há uma deliberada mistura dos mitos tradicionais com os da sociedade moderna, renovando-os, atualizando-os. Ele usa muito a linguagem da mídia de massa, algumas vezes como se estivesse dando uma notícia, narrando uma partida de futebol, ou contando o conto da Cinderela protagonizado pela filha de um presidente de uma multinacional. São imagens da mídia, imbricadas com estruturas e personagens dos contos tradicionais: uma partida de futebol em que a Branca de Neve aparece e a Cinderela perde um sapato; um empresário que pergunta ao espelho de seu carro: “– Espelho, espelho meu, quem tem um carro mais bonito do que eu?”; ou o jovem que pede a mão da princesa, não ao Rei, mas ao presidente da Associação de Balompédica Barbarano; o campo de futebol se cobre de bruxas, ogros, diabos, gênios, madrastas, meias-irmãs, princesas, lamparinas remotas, cavalos falantes, guerreiros, bandidos, músicos de Bremen... Mas também chegam Mickey Mouse, Superman, Nembo Kid, Barba Azul e Pequeno Polegar.

Por fim, aparece o flautista de Hammelin tocando uma peça de Johan Sebastian Bach.

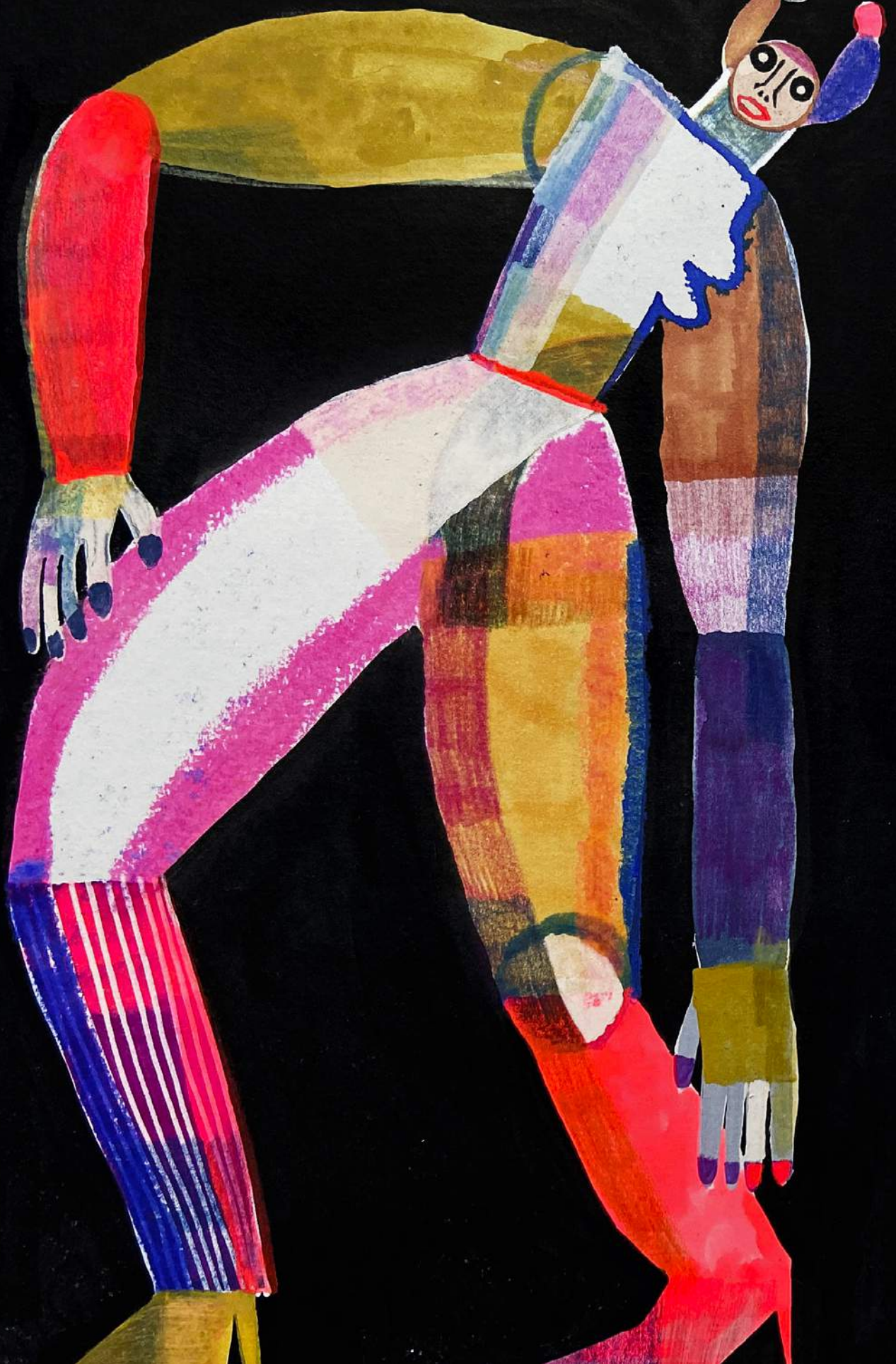
Os relatos das *Novelle fatte a macchina* têm muitos roteiros cinematográficos contados com a rapidez da oralidade. Uma maneira muito rápida de contar, como a arte do improviso popular, por meio de múltiplas ações, de peripécias dos personagens e de uma narrativa visual que retoma os tempos e as imagens dos meios de comunicação de massa. É a linguagem rápida da televisão misturada com a agilidade do cronista de jornal escrito, e com a liberdade de mesclar a tradição com as situações mais contemporâneas. Dessa mistura feita pelo mago Rodari, surgem histórias, situações humorísticas e sarcásticas; uma aguda crítica à sociedade de consumo, ao mundo das multinacionais, dos empresários, dos grêmios, dos poderosos, ridicularizando-os por intermédio de imagens caricaturescas.

Depois de Rodari, a literatura para crianças se sentiu imensamente mais livre, mais criadora, se libertou enfim de todos os “deveres” a que a tinham submetido tanto a pedagogia quanto as leis da tradição. E é quando Rodari consegue ser mais revolucionário, muito mais que em seus livros de denúncia social. Não somente revoluciona os usos convencionais da linguagem, como fiel discípulo das vanguardas europeias e seguidor e estudioso dos surrealistas, mas o faz dirigindo-se à criança, com uma clara consciência do receptor. Está piscando permanentemente à criança-leitora, não para mostrar-lhe as injustiças que cometem com ela, mas um mundo em que todas as alterações são possíveis. Nele há um país de vanguarda, no qual existem as des-navalhas que servem para fazer crescer os lápis quando estão desgastados, ou um tipo elegante que, por um pequeno erro linguístico, se transforma em elefante, ou o planeta Bi, onde a ciência é vendida e consumida em garrafas.

Outra abordagem do fantástico é aquela em que a realidade e a fantasia estão estreitamente imbricadas.

Há aquelas em que o real é o contexto permanente em que se desenrola a história, e o fantástico entra de maneira natural para









20. RODARI, G.  
*Tonico, o invisível.*  
São Paulo: Ed. Biruta,  
2011.

fazer parte dessa realidade, seja como uma qualidade própria da capacidade imaginativa dos personagens ou por meio da reivindicação simbólica do jogo. É o caso de *Tonico, o invisível*,<sup>20</sup> “Viva Samponia” e “As aventuras dos ‘3B’”.

Essa abordagem do realismo, Rodari a faz a partir de seu conhecimento e de sua postura diante dos contextos populares ou dos mais desfavorecidos social e economicamente, os quais, por falta de oportunidades, se vêm obrigados a levar uma vida restrita. É o caso dos personagens das três obras anteriormente mencionadas, que são crianças comuns, habitantes de bairros populares, filhos de sapateiros, de porteiros, de mecânicos que levam uma existência normal, sem nenhuma pretensão heroica e cuja vida se desenvolve entre a casa, o bairro e a escola.

Na primeira, *Tonico* é um menino comum, o qual, como quase todas as crianças, padece dos excessos e rigores da escola, e para quem acaba sendo injusto ter que resolver um sem-número de problemas de matemática e estudar cinco páginas de história precisamente no dia do seu aniversário. Dessa insatisfação, e de uma profunda e forte vontade de se tornar invisível para evitar que o professor lhe peça contas dos deveres que não fez, seu desejo acaba se tornando realidade. *Tonico* se torna invisível pela força de seu desejo. Como aconteceu *in illo tempore*, naquela idade mágica da humanidade ou da infância, quando apenas por querer profundamente, algo se tornava realidade.

Esse cenário de estranhamento revela aspectos da realidade cotidiana de *Tonico* que em situações normais não se viam, como, por exemplo, descobrir que ser invisível não é tão bom, pois não se pode falar com os amigos, nem se pode receber um abraço da mãe, um cafuné e, inclusive, ele chega até a estranhar o pescoço. Essa situação de invisibilidade também permite fazer uma crítica ao mundo adulto por meio do personagem de sua amiga Paola:

Disse *Tonico*:

– Só quero ser como os outros.

Responde Paola:

– Pois lhe repreenderam porque você não voltou para casa, lhe repreenderão por uma centena de motivos, cada um mais estúpido que o outro, como sempre fazem os adultos. Os mais velhos se divertem repreendendo os pequenos. É o passatempo favorito deles. Creio que eles passam as noites acordados estudando novas formas de atormentá-los.<sup>21</sup>

E a criança, dentro das situações normais de sua vida cotidiana, não tem a possibilidade de protestar ou expressar o que verdadeiramente está sentindo frente ao mundo que lhe toca viver, e é mediante o recurso fantástico de tornar-se invisível que consegue entrar em outra possibilidade do real e avaliar de outra perspectiva seu entorno. É assim que Tónico – e, por extensão, o leitor – revela as injustiças cometidas pelos adultos para com as crianças, mas também valoriza o que há de positivo – nesse caso, as relações afetivas com os amigos e com a família.

Em “Viva Samponia”, o recurso utilizado difere no fato de construir uma realidade por intermédio da própria brincadeira das crianças, como é o caso da formação de uma sociedade secreta que tem como sede de encontro uma gruta. Aqui é o tom narrativo e a utilização deliberada de uma linguagem grandiloquente o que nos permite transitar entre realidade e fantasia, expressa por meio do jogo. Rodari não se limita a nos contar de maneira comum as aventuras dos membros dessa sociedade secreta, mas o faz parodiando a linguagem das ciências sociais própria dos livros escolares, aproveitando para criticá-los:

Samponia não é uma monarquia com uma infinidade de nomes de reis para guardar na memória, nem uma península com muitos golfos e promontórios para assinalar um a um nos mapas. É simplesmente uma sociedade secreta fundada e composta por cinco pequenos romanos de Trullo: Dario, Sandrino, Franco, Livia e Máximo.

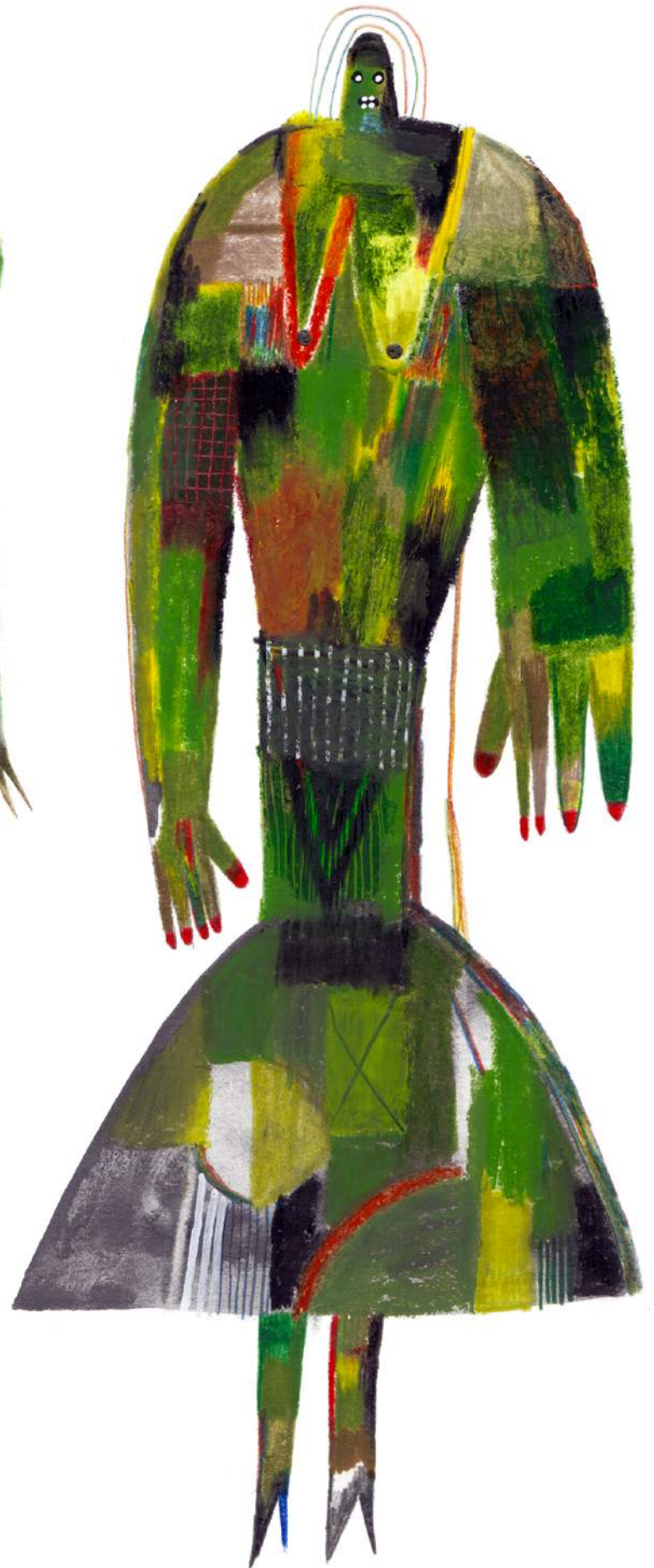


Mais adiante diz:

A história de Samponia é muito curta e, inclusive, pode-se dizer que ainda não tem história, já que a idade de sua população oscila entre os 8 e 12 anos. Os sampônicos não tiveram tempo até agora de fazer guerras, conquistar colônias, construir monumentos célebres, desenhar estradas, nem desenvolver a indústria ou o comércio. No que refere à literatura, também tudo está por fazer. Nenhum poeta sampônico escreveu ainda *A divina comédia*.<sup>22</sup>

É por meio da utilização específica da linguagem e da relação que estabelece com as referências culturais mais amplas que Rodari consegue dar valor a um simples jogo de crianças, jogo que, para eles, é tão importante quanto a vida real. Mas, ainda dentro do desenvolvimento da história, esse simples jogo termina envolvendo aspectos duros e difíceis da realidade, como a acusação que se faz entre eles do roubo de um dinheiro escondido na gruta e a presença de um estranho, tão criança como eles, mas que teve que sair de sua casa para buscar emprego e poder contribuir com a economia familiar. A realidade social da criança marginalizada está presente em um âmbito lúdico inicialmente, que termina por relacionar – como acontece na vida – o real com o imaginário. Nesse ponto, surge o militante, o político, o defensor dos marginalizados, denunciando a situação de muitas crianças a quem foi negado o brincar e as quais, desde a mais tenra idade, devem resolver problemas vitais que competem aos adultos.

De maneira similar está construído o conto “As aventuras dos 3B”: um grupo de três rapazes do bairro, os quais se defendem das acusações dos adultos, que os tratam como três pilantras, três trapaceiros que, segundo os comentários dali, devem fazer chorar muito suas mães. Um deles, Carlo, é quem se encarrega de desmentir esse rumor popular e de explicar as verdadeiras aventuras dos três suspeitos. São aventuras cheias da ingenuidade e da picardia próprias de crianças de 9 e 10 anos, que tentam se transformar



23. RODARI, G. *La flecha azul*. Barcelona: La Galera, 1986.

24. RODARI, G. *La góndola fantasma*. Barcelona: Ed. Bruquera, 1980.

numa banda musical, com instrumentos feitos com sucata – como nos jogos infantis (É provável que nesse episódio, Rodari recorde seus dias de juventude quando quisera se dedicar à música, mas desistira depois de ser, por um tempo, músico de rua). Ou o desafio de superar o medo do escuro, metendo-se nos esgotos da cidade, ou a simulação que fazem da aparição de um marciano no bairro, a qual termina por ser descoberta por crianças menores. É uma história de bairro, de jogos de rapazes do povo, com elementos caricaturais em que a realidade das crianças trabalhadoras se mistura novamente com o espaço do jogo próprio da infância.

Outro uso do fantástico é o que nos apresentam livros como *La freccia azurra* [A flecha azul]<sup>23</sup> e *La gondola fantasma* [A góndola fantasma],<sup>24</sup> nos quais Rodari se encontra diretamente com a tradição oral e popular italiana. Aqui, aparecem personagens como La Befana, Polichinela, Arlecchino, entre outros, que são resgatados da memória coletiva e atualizados por meio do humor, da fantasia e da imersão na realidade atual.

Nessas obras, o uso do fantástico está mais próximo do conceito de maravilhoso, exposto por Todorov, no qual os acontecimentos sobrenaturais são apresentados desde o início como naturais. Talvez uma grande parte da literatura fantástica dirigida às crianças possa se enquadrar nessa categoria. No espaço do maravilhoso, é natural que as bruxas voem, que os animais falem, que os objetos inanimados se expressem como seres vivos, e essas realidades são apresentadas desde o início da obra como algo natural.

Do mesmo modo, esse uso do maravilhoso é característico de grande parte da tradição oral, da fabulação popular, na qual o elemento mágico é parte constitutiva de uma realidade que não conhece fronteiras entre o pensamento racional e lógico e o pensamento mágico.

Rodari expõe explicitamente a necessidade de enquadrar sua literatura e a literatura infantil em geral nessa corrente popular, com o fim de inseri-la na tradição cultural e tirá-la do estreito círculo da pedagogia:

Mas nesses livros [ele se refere aos livros escolares do século XIX], pouco a pouco se foram introduzindo as fábulas populares. Collodi traduz do francês os contos de Perrault, e uns anos mais tarde deixa de lado os programas escolares e as editoras, dando vida a seu Pinóquio: o mais importante fruto contemporâneo da fábula clássica. Em *Pinóquio*, revive as antigas fábulas toscanas, francesas, as dos alemães Grimms e as de Andersen. A partir de *Pinóquio*, o livro infantil na Itália não demorou muito para se livrar da sombra da escola e entrar em contato direto com as exigências infantis, com suas fantasias paralelas ao crescimento e com o desejo de aventura dos jovens leitores.<sup>25</sup>

25. RODARI, G. (1981). *Esercizi di fantasia*, op. cit.

Nesse mesmo caminho, que provém de uma tradição literária próxima das histórias populares, encontra-se *La freccia azzurra*, que é, a meu ver, uma das obras mais belas de Rodari. Parece uma homenagem a Andersen, sobretudo pela maneira como os objetos inanimados ganham vida e se expressam como se fossem seres de carne e osso.

Nesse caso, são os brinquedos que estão expostos na vitrine do armazém de La Befana, no qual os pais e as mães compram presentes para as crianças. Bonecas de pano, cachorros de corda, ursinhos de pelúcia marionetes, soldados de chumbo, índios e cowboys, e um trem, o flecha azul, com maquinista incluído, escapam da vitrine em busca de Francisco, um menino pobre que passou dias e noites inteiros com o rostinho grudado na janela desejando algum daqueles brinquedos, mas sem nenhuma esperança de consegui-los. A compaixão humana (sentimento que também é explorado belamente por Andersen) é quem leva os brinquedos a escapar, vivendo inúmeras aventuras naquele mundo escuro e inóspito dos esgotos da cidade, no qual descobrem, com dores e manifestações de ternura, uma expressão nítida da miséria e da solidão em que vivem as crianças mais necessitadas.

Rodari, dentro da obra, faz alusão à Befana dos contos, que é quem leva os presentes a todas as crianças, sem distinção. Mas essa



Befana é moderna e real — embora também se locomova em uma vassoura, mas que, para poder viver, vende brinquedos aos pais das crianças, situação que faz com que só possam ter acesso a eles os filhos de quem pode comprar. De novo, estamos diante do entrelaçamento magistral da realidade com a fantasia. Os personagens humanos, os nomes das ruas, as casas, são reais. Os brinquedos animados, próprios do universo fantástico, se humanizam por meio de seus sentimentos e passam a compartilhar com as crianças mais pobres a dura realidade que lhes tocou. Mais uma vez, a denúncia, o dedo na ferida de uma sociedade injusta e empobrecida.

Em *La gondola fantasma*, Rodari leva o leitor ao século XVII, a Veneza, para viver a aventura de resgatar o filho de um califa árabe que se encontra preso. Os protagonistas são aqueles personagens tirados da *commedia dell'arte*: Arlecchino e Polichinela se misturam em uma aventura com piratas e mercadores que têm relações comerciais com o Oriente. Nesse caso, é o referente histórico dessa Veneza do final do Renascimento — com gôndolas, canais, barcos que transportam mercadorias do Oriente — que serve de cenário para um relato que mistura o gênero policial com cenas que parecem saídas de *As mil e uma noites*. É, talvez, uma das poucas novelas em que Rodari se libera de sua necessidade de questionar a realidade dos despossuídos e desenvolve uma história lúdica, picaresca, popular, muito na corrente da *commedia dell'arte* italiana.

Em *Il pianeta degli alberi di Natale* [O planeta das árvores de natal],<sup>26</sup> estamos mais perto de contos de ficção científica, em que seu protagonista, Marco, outro menino de nove anos, viaja a um planeta desconhecido montado num cavalinho azul de brinquedo, que seu avô lhe dera de presente no dia de seu aniversário. Nesse planeta, sempre é Natal, as coisas e as pessoas trocam de nome permanentemente, as pessoas andam de pijama, os táxis são cavalos de brinquedo, as máquinas e os robôs se encarregam de todos os ofícios, não existe o verbo roubar, pois tudo pertence a todos, as coisas são vendidas grátis, não há autoridade, as calçadas são

26. RODARI, G. *El planeta de los árboles de navidad*. Madrid: Editorial S.M., 1994.

móveis e há um bazar quebra-tudo no qual as crianças e as pessoas mais velhas podem ir e quebrar tudo cada vez que têm raiva.

É realmente um mundo feito do tamanho de muitos dos desejos das crianças. Esse é o mesmo recurso de *O mágico de Oz*, de Lyman F. Baum; de *Mio, My Little Mio*, de Astrid Lindgren; e de *A história sem-fim*, de Michael Ende, em que o protagonista passa a viver inteiramente num mundo imaginário e fantástico. Um mundo maravilhoso, em que se sente feliz e que consegue apagar, por um tempo, a miséria ou a pequenez de sua vida real. Em *Il pianeta degli alberi di Natale*, Marco não se sente bem. Descobre que tudo acaba sendo efêmero, que ali tudo troca de nome permanentemente, que as coisas tentam existir, mas não conseguem totalmente. Desesperadamente, ele busca uma maneira de regressar à sua terra, à sua realidade. De novo, essa tensão dialética entre realidade e fantasia.

Rodari defendia a existência de uma literatura infantil a partir de sua própria conquista no tempo, e da valorização da criança como destinatário e criador. A literatura infantil ganha um terreno que lhe havia sido proibido, e o faz por meio da descoberta da criança como um sujeito cultural. Rodari nos recorda que a criança é uma descoberta recente, ele diz:

Nas sociedades primitivas era (como) um cachorro que adquiria um nome só ao alcançar a adolescência, depois de cerimônias de iniciação e, inclusive, por meio de rituais terríveis. Nas sociedades antigas, era propriedade do pai, como os móveis e os animais. Na Idade Média, era propriedade do senhor feudal. Antes das crianças, a Europa revolucionária do século XVIII descobriu o bom selvagem, e só depois a criança, quando teve necessidade da mão de obra infantil para fazer funcionar a fiação, a indústria têxtil e as minas de carvão na Inglaterra. A criança foi trabalhador, foi camponês, foi escolar.<sup>27</sup>

Só agora as crianças estão saindo dessa espécie de gueto em que foram colocadas. Elas foram descobertas pela pedagogia, diz

27. RODARI, G. (1981). *Esercizi di fantasia*, op. cit.

Rodari, logo depois pela psicologia, pela pediatria, pela publicidade e pela indústria. Por último chegou a ONU, disse (não sem certa ironia), primeiro elaborando uma carta de direitos, e logo proclamando o ano da criança.

Ele defendeu a existência de uma literatura infantil proveniente da tradição popular e da fábula para se enquadrar nas necessidades diretas da criança, com suas fantasias paralelas a seu crescimento e com o desejo de aventura dos jovens leitores. Dessa maneira, se liberta da mediação da escola e conquista um primeiro plano, convertendo-se em um interlocutor direto dessa literatura escrita para ela. Rodari não somente morreu convencido do avanço da literatura infantil, mas ele mesmo contribuiu enormemente para dar a ela aquele impulso até terras inexploradas. Estava convencido de sua libertação dos estreitos limites da pedagogia e de sua definitiva inserção na cultura:

Nunca foram publicados tantos livros de contos como hoje, contos de todos os povos (europeus, africanos, asiáticos e sul-americanos) (...). A fábula não está morrendo, e nunca esteve tão viva como agora. Há cinquenta ou cem anos, os contos eram lidos e saboreados por um certo número de crianças, e hoje, ao contrário, com a escolarização em massa e o aumento do nível da vida popular, foi conquistado um número mais amplo de leitores e de ouvintes.<sup>28</sup>

### **Alguns aspectos de sua vida podem ajudar a compreender melhor seu legado.**

Gianni Rodari nasceu em Omegna, na Lombardia italiana, em 1920, e morreu em Roma em 1980. Sua infância não foi muito afortunada, sobretudo no aspecto afetivo e econômico. Foi criado por uma ama de leite, porque seus pais tinham que trabalhar duramente cuidando de um forno de padaria do qual a família

28. *Ibid.*

tirava o sustento. Seu pai morreu em 1929 e, então, ele foi enviado para viver com uma tia. Posteriormente, entrou no seminário de São Pedro Mártir, onde permaneceu até os 14 anos. Em seguida, conseguiu uma bolsa para continuar estudando. Sempre quis ser músico, acabou como professor, graduado no magistério italiano, obtendo seu sustento de aulas particulares. Em 1939, matriculou-se na Faculdade de Línguas da Universidade Católica de Milão, mas não concluiu seus estudos e regressou para casa. Quando a Itália entrou ativamente na II Guerra Mundial, Rodari foi rejeitado pelo exército por problemas de saúde. Continuou com sua carreira de professor, até que, por meio de seu vínculo com o Partido Comunista italiano, começou a viver do jornalismo.

A esse respeito José Luis Polanco nos conta:

Como muitos outros jovens que nasceram durante a época fascista — havia colaborado com o partido do regime —, sua proximidade com o marxismo ocorreu entre incertezas e contradições no caminho de busca de ideais e valores distintos daqueles que lhe haviam sido impostos pela escola e a cultura do regime ditatorial. Assim, depois da queda do fascismo, Rodari se aproximou do Partido Comunista italiano, nele se inscreveu, em 1944, e conheceu a clandestinidade durante a época da Resistência, em que participa no trabalho psicológico da imprensa, editando o jornal o *Cinque Punte*.<sup>29</sup>

A partir de 1945, decide dedicar-se à política. O partido lhe confia à direção do jornal *L'Ordine Nuovo*, de Varese, que o levará a descobrir uma vocação que não o abandonará. Começa, assim, um longo período de dedicação à política exercida por meio do jornalismo, profissão que lhe permite conhecer de perto os problemas e as realidades do povo italiano.

Faz suas primeiras publicações de caráter literário por meio de *L'Ordine Nuovo*, assinando com o pseudônimo de Francesco Aricocchi, com o qual publicou uma recopilção das lendas

29. POLANCO, J. L. Rodari: las provocaciones de la fantasía. In: *Revista CLIJ*, n. 36, fevereiro, 1992.



30. Ibid., p. 20.

31. RODARI, G.  
*Cuentos largos como  
una sonrisa*. Barcelona:  
La Galera, 1987.

populares – *Poesia di terra nostra. Le leggende del Varesotto scoperta*, e dois contos de traço fantástico: “Il baccio” e “La signorina Bibiana”.

Posteriormente, sendo cronista do periódico *L’Unitá*, publicação milanesa, Rodari descobre sua vocação de escritor para crianças, quase sem querer.

Tornei-me escritor para crianças por acaso. Foi uma necessidade profissional: em uma página de domingo do jornal em que trabalhava, faltava algo para crianças. E assim, comecei a escrever histórias. Foi uma descoberta, inclusive para mim, que depois me dominou, eu gostei, me levando a compreender o que o ofício era e que sentido tinha.<sup>30</sup>

Começa a publicar narrativas curtas, de tom humorístico, dedicadas, de maneira genérica, à família. Dali nascem suas primeiras *Filastrocche*, ou seja, versos e cantigas carregados de humor, ligados à corrente da poesia popular italiana, as quais têm tanto sucesso que são solicitadas pelos leitores grandes e pequenos. Rodari satisfazia sua demanda inventando novos poemas e contos curtos, os quais assinava com o pseudônimo de “Lino Picco”. Alguns desses contos foram recompilados posteriormente e publicados em espanhol no livro *Cuentos largos como una sonrisa*.<sup>31</sup> Dessa experiência surgem seus primeiros livros para crianças, *Il libro delle filastrocche* e *Il romanzo de Cipollino*.

Rodari começa, então, uma carreira como escritor de livros infantis, que se consolida definitivamente com sua vinculação à editora Einaudi, e que o leva a ser merecedor do maior prêmio que um escritor para crianças pode aspirar: o prêmio Andersen, que recebeu em 1970.

Definitivamente, Rodari era um otimista, talvez porque sempre lutara pela construção de um mundo melhor por meio de sua militância política, mas também porque sempre se nutriu de

sua relação ativa e direta com as crianças. Ele apostou na vida. E fez isso por meio de suas abordagens pedagógicas, de suas crônicas jornalísticas e de sua literatura — fresca, lúdica e renovadora.

Ele acreditava na vontade da espécie, na força criadora, na capacidade de sobrevivência e transformação do mundo por meio de uma libertação e valorização da infância. Em uma conferência intitulada *O que as crianças ensinam aos mais velhos*, organizada pela Associação Cultural Italiana, um ano antes de sua morte, termina dizendo (e eu me uno a suas palavras também para terminar):

Creio que pertencemos a uma espécie que não está dando os últimos golpes. Pense no imperador romano que entrega sua coroa ao primeiro rei bárbaro: para ele, era o fim do mundo e, em troca, só se estava terminando o império romano do Ocidente — depois o mundo continuou. Pense em Luis Capeto quando subiu ao patíbulo no fim do mundo, matam o rei! E em vez disso, era só o fim do feudalismo; logo, o mundo seguiu adiante. É verdade que agora estamos na presença de armas que podem levar ao final, talvez não do mundo, mas da humanidade, da sociedade civil em que vivemos. Mas quando se fala dessas coisas com as crianças, me parece que a pergunta que mais lhes apaixona vem delas; o que temos que fazer então? Ou seja, nelas nasce, diante de todos esses motivos pessimistas, um desespero, que seria a base de algo assim como um suicídio em massa que nada propõe à humanidade. Delas surge a exigência de que algo deva ser feito, que apela ao que Gramsci chamou tão acertadamente “o otimismo da vontade”. Temos razão para ser pessimistas, mas são as crianças que nos pedem que usemos nosso otimismo da vontade.<sup>32</sup>

32. RODARI, G. (1981). *Esercizi di fantasia*, op. cit.







# Imaginação: paisagens do possível

ANITA PRADES



Como sintetizar em palavras um fenômeno tão amplo e multifacetado como a imaginação? Os caminhos possíveis para abordar esse tema são diversos, em uma complexa trama de significados. Se o tópico imaginação pode parecer algo demasiadamente vasto e de difícil apreensão, é justamente por esse motivo que também incita a curiosidade e o aprofundamento, em um anseio pela “desmistificação” do tema.

A faculdade humana da imaginação tem sido recorrentemente abordada nos termos de sua oposição à ideia de racionalidade. Uma comum premissa binária costuma ser reproduzida em ambientes escolares, nos quais não raramente se escuta a expressão “solte a imaginação”, frequentemente empregada em atividades relacionadas ao fazer artístico. Uma frase que sugere o momento excepcional em que os alunos obtêm permissão para “libertar” a



1. LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors we live by*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980, apud EFLAND In BARBOSA, A. *Arte/Educação Contemporânea: Consonâncias Internacionais*. 2ed. São Paulo: Cortez, p. 330.

2. ARNHEIM, R. *Intuição e intelecto na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 154.

mente da racionalidade que seria predominante nas outras disciplinas. Nesse sentido, também é possível identificar o quanto se entende a imaginação como uma faculdade mais potente na infância ou nas artes, remetendo a esse “fantasiar”, “inventar” ou “criar” que pouca relação teria com o suposto padrão cultural da “vida adulta”.

No entanto, outra perspectiva possível considera a imaginação como elemento fundamental do pensamento, e, portanto, indissociável do mesmo a ponto de “soltar-se”. Na visão do pesquisador Arthur Efland, o processo cognitivo integra racionalidade e imaginação em um sistema que não cabe na simplificação do dualismo vigente, pois o autor concorda com George Lakoff e Mark Johnson na defesa de que “as categorias do nosso pensamento diário são amplamente metafóricas e nosso raciocínio diário envolve relações metafóricas e inferências, portanto a racionalidade comum é imaginativa por sua natureza”.<sup>1</sup>

A discussão sobre o lugar ocupado pelas imagens mentais na elaboração do pensamento ganha cada vez mais espaço, caracterizando uma busca por reduzir os abismos históricos que permanecem entre racionalidade e imaginação, se manifestando na repetição de oposições similares como: razão × emoção; mente × corpo; intelecto × intuição; pensamento × percepção; inteligência × sensibilidade; ciência × arte.

Rudolph Arnheim, por exemplo, dedicou um ensaio exclusivamente à defesa da ideia de “pensamento visual”, criticando o fato de que, “na tradição da filosofia e psicologia do Ocidente, os conceitos de percepção e raciocínio nunca conviveram sob mesmo teto”. Na contramão desta concepção tradicional, o autor defende “que todo pensamento produtivo se baseia na imagística perceptiva, e que, inversamente, toda percepção ativa envolve aspectos de pensamento”.<sup>2</sup> Arnheim atua justamente na dissolução das fronteiras que distanciam o pensamento da visualidade e do imaginário, ponderando que “em termos de pensamento visual, não

existe uma separação entre as artes e as ciências, bem como entre o uso das imagens e o das palavras”.<sup>3</sup>

Esses debates remontam discussões cujas raízes não são de hoje. Italo Calvino, no ciclo de palestras *Seis propostas para o próximo milênio*, em um esforço para compreender como o problema da imaginação foi arguido no passado, revisita diferentes concepções históricas acerca do conceito de imaginação. Com base no ensaio “O império do imaginário”,<sup>4</sup> de Jean Starobinski, Calvino discorre sobre a delimitação de duas principais correntes: a “imaginação como comunicação com a alma do mundo”, na qual a imaginação, dentro de uma perspectiva mística, se caracterizaria como depositária de uma verdade universal que ultrapassa o sujeito; e a “imaginação como instrumento de saber”, em que esta é compreendida como uma faculdade produtiva do processo cognitivo, podendo coadjuvar o conhecimento científico. Entretanto, o autor identifica e defende ainda uma terceira visão, com a qual declara se reconhecer plenamente:

A imaginação como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido (...) Pois bem, creio ser indispensável a toda forma de conhecimento atingir esse golfo da multiplicidade potencial. A mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funcionam segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de coordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível.<sup>5</sup>

Em tal perspectiva, a ideia de imaginação se relaciona com um processo de ver para além do visível, em um jogo combinatório relacionado à capacidade de percorrer as infinitas potencialidades de nosso repertório imagético. De tal forma, compreende-se a experiência cognitiva em seu vínculo com a capacidade de associar imagens diversas, sejam estas concretas ou hipotéticas, visíveis ou invisíveis. O exercício da imaginação, portanto, relaciona-se aqui

3. Ibid.

4. STAROBINSKI, J. O império do imaginário. In: *La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

5. CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 1990, p. 107.

6. BARBOSA, A.  
*A imagem no ensino da arte: anos 1980 e novos tempos*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 31.

7. *Ibid.*, p. 30.

8 MACHADO, R.  
*Acordais: fundamentos teórico-poéticos da arte de contar histórias*. São Paulo: DCL, 2004, p. 31.

com essa atividade mental efervescente, dialogando com diversos fatores que podem incluir os desdobramentos da percepção, do repertório cultural, do pensamento e da memória.

### **Imaginação, narrativa e educação**

O “golfo da multiplicidade potencial” que caracterizaria a imaginação encontra ressonâncias na pesquisa da contadora de histórias Regina Machado. Segundo a autora, quando se privilegia a imaginação nas escolas, ao aluno não se impõe uma lógica exclusiva, mas se incentiva o trânsito pela diversidade de possibilidades de apreensão do conhecimento, para que o educando possa – imaginando – encontrar a melhor forma de compreendê-lo. Regina Machado enfatiza a imaginação como “uma faculdade humana que existe justamente para promover a afirmação do homem como ser criador, para mostrar diferentes ângulos possíveis de uma realidade que a lógica apresenta de uma só forma”.<sup>6</sup> Ainda nas palavras na pesquisadora:

(...) falo da função primordial da imaginação, que é a de possibilitar ao indivíduo perguntar-se sobre o que pode ser, livre das amarras do certo e do errado, para que aquilo que é real seja significativo para quem pergunta. O real deixa de ser rígido, preestabelecido para sempre e passa a ser algo que eu possa olhar de vários ângulos para encontrar a melhor forma de compreendê-lo.<sup>7</sup>

O escopo educacional é correntemente explorado por Regina Machado, que considera que “se admitirmos que o poder básico da imaginação é o de configurar imagens, é mais difícil perceber que sua função primordial é configurar significações, responsáveis por um genuíno e pessoal processo de aprendizagem”.<sup>8</sup> Para a autora, o ensino escolar baseado na complementaridade entre imaginação e razão permite que o aluno exercite com mais autonomia a sua própria curiosidade – ou “consciência interrogante”.

Nesse contexto, a imaginação pode se relacionar com a capacidade de delinear as imagens com as quais entramos em contato cotidianamente em novas trajetórias narrativas, que não as que nos parecem imediatamente impostas. Tendo em vista a ideia de “narrativa”, é interessante levar em conta que Machado identifica o contato com histórias – tais como contos, mitos e lendas – como uma potente estratégia para se trabalhar a imaginação dentro e fora da escola, conforme a autora defende a seguir:

Assim como o mito, a lenda e a saga, o conto maravilhoso não é só um relato circunscrito a um determinado tempo histórico, mas traz na sua própria natureza a possibilidade atemporal de falar da experiência humana como uma aventura que todos os seres humanos compartilham (...). Todas essas formas narrativas falam do trabalho criador da imaginação, inspirada, como disse Gilbert Durand, pela necessidade fundamental de transcender o tempo e a morte.<sup>9</sup>

Cabe considerar aqui que o livro ilustrado, compreendido como um objeto que integra fundamentalmente o estímulo à imaginação e o contato com as narrativas, pode apresentar-se como um campo de muitas possibilidades imaginativas e educativas. Se o ato de escrever ou ilustrar exige dos autores a capacidade de interpretar, ressignificar, construir histórias e estabelecer diálogos, essas habilidades posteriormente também serão exercitadas na experiência do leitor.

Sobre a temática do livro infantil, a pesquisadora Maria João Mota Pinto Silva comenta:

O livro infantil, nos dias de hoje, tornou-se, de forma evidente, num objeto contemporâneo. Para além de abordarem temas do cotidiano, estes livros apresentam-se cada vez mais criativos e apelativos. (...). Desta forma, a criança revê-se no livro e experiencia emoções que lhes são mais apelativas, divertidas e lúdicas. O livro infantil leva,



10. SILVA, M. J. M. *P. Ler com olhos de ver: a ilustração como forma de promoção da leitura*. Mestrado em Ciências da Educação. Porto: Escola Superior de Educação Paula Frassinetti, 2015, p. 16.

11 PETIT, M. *A arte de ler: ou como resistir a adversidade*. São Paulo: Ed. 34, 2009, p. 154.

assim, a criança a interagir mais diretamente com ele, não somente com o texto, mas também com as suas imagens. Este processo é fundamental para o despertar da imaginação da criança.<sup>10</sup>

É crescente a valorização da importância do livro infantil ilustrado na sensibilização do olhar e no desenvolvimento global da criança, evidenciando o aspecto cognitivo do trabalho com a imaginação por meio da narrativa — não apenas escrita ou oral, mas também visual.

Também as contribuições da antropóloga e pesquisadora Michèle Petit apontam para o reconhecimento de nossa própria capacidade de exercitar, desde a infância, os meandros de nossa memória e nossa imaginação enquanto “seres da narrativa”, uma categoria que a autora reconhece como uma evidência do que somos, ainda que criticando o corrompimento que tal condição tem sofrido na atualidade:

Somos seres da narrativa e a pergunta é por qual passe de mágica essa evidência pôde ser escamoteada a ponto de a linguagem ser reduzida a um instrumento e as bibliotecas a simples lugares de “acesso à informação”. Estas são também conservatórios de sentidos onde se encontram metáforas científicas que ordenam o mundo e o esclarecem, mas também metáforas literárias, poéticas, geradas pelo exercício lento de escritores ou de artistas que realizaram um trabalho de transfiguração de seus próprios questionamentos e dos vários conflitos que estão no cerne da vida (...).<sup>11</sup>

Essa defesa da literatura empreendida por Michèle Petit diz respeito à grande importância que a autora atribui à presença e ao exercício da narrativa em nossas vidas. Suas contribuições fornecem um instigante material para esta caminhada de aproximação com os livros ilustrados, entendidos menos como objetos de “acesso à informação”, e sim em seu potencial de exercício da



imaginação, no sentido das configurações metafóricas, inventivas e poéticas que podem ser suscitadas pelo uso da linguagem narrativa.

### **Imaginação e resistência**

Michèle Petit também direciona seu olhar especialmente à função reparadora da leitura na construção individual. Sua pesquisa possibilita o entendimento da faculdade da imaginação nos termos de sua função social. No livro *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*, ela exemplifica diversas situações de indivíduos ou comunidades em situações de extrema vulnerabilidade – guerra, exílio, miséria – nas quais a literatura possibilitou respiros de resistência e indagação, em singulares experiências de leitura e compartilhamento de relatos. Nesse sentido, a autora considera a literatura em sua pluralidade de formatos, conforme desenvolve a seguir:

A literatura, em particular, sob todas as suas formas (mitos e lendas, contos, poemas, romance, teatro, diários íntimos, histórias em quadrinhos, livros ilustrados, ensaios – desde que sejam “escritos”), fornece um suporte notável para despertar a interioridade, colocar em movimento o pensamento, relançar a atividade de simbolização, de construção de sentido, e incita trocas inéditas.<sup>12</sup>

De acordo com Petit, a leitura, especialmente em contextos opressores que tendem a neutralizar individualidades, contribui para a descoberta dos “espaços essenciais” de cada um:

Ler e escutar. Ler serve, de cara, para criar estes outros espaços essenciais à expansão de si mesmo – e ao esquecimento de si mesmo – mais ainda, para aqueles que não dispõem de lugar, de nenhum território pessoal. Nos contextos mais violentos, uma parte deles escapa das leis do lugar, uma margem de manobra é

aberta. Porque o que eles descrevem quando evocam este distanciamento da realidade cotidiana, provocado por um texto, não significa tanto uma fuga, mas um salto para outro lugar, para outro mundo, onde o sonho, o pensar, a lembrança, a imaginação de um futuro se tornam possíveis.<sup>13</sup>

Acima, a autora se refere a uma experiência de leitura realizada com jovens colombianos em situação de alta vulnerabilidade no ano de 2001. Na ocasião, a pesquisadora Beatriz Helena Robledo contava histórias para adolescentes recentemente envolvidos no conflito armado entre a guerrilha e as forças paramilitares da Colômbia. Robledo recorda uma dessas sessões:

Contávamos histórias de mitos e lendas diante de um mapa da Colômbia, no qual estavam indicados os diferentes grupos indígenas que habitam nosso país. Jamais imagináramos que um mapa teria tanto significado... O fato de ele estar lá, presente, visível, enquanto eles ouviam os contos, as lendas, lhes permitiu elaborar a sua própria história, mas também a sua própria geografia. À medida que líamos e sinalizávamos a proveniência do mito ou da lenda, eles se lembravam dos lugares, dos rios, dos vilarejos por onde haviam passado. De repente, como por um “*abracadabra*”, enquanto falava-se da “*Llorona*” da “*Madremonte*”, do “*Mohán*”, a palavra daqueles jovens, reprimida pela guerra durante tantos anos, substituída pelo barulho surdo dos fuzis, começou a brotar e eles se puseram a contar.<sup>14</sup>

Os jovens do relato, que tinham pouco ou nenhum contato com a escrita e com a narrativa enquanto conceito, passaram então a contar suas próprias histórias, memorando e tecendo suas lembranças, recuperando suas singularidades individuais e, ao mesmo tempo, inserindo-se no jogo coletivo de compartilhamento e troca.

Em tal perspectiva, a imaginação se apresenta como uma faculdade que pode contribuir para a restituição de faculdades vitais,

13. PETT, M. *Leitura em situações de crise*. In: PRADES, D. (org.). *A formação dos mediadores*. São Paulo: Livros da Matriz, 2015, p. 54.

14. PETT, M. *A arte de ler: ou como resistir a adversidade*. op. cit., p. 87. Ver relato de Beatriz Robledo.





especialmente em contextos de opressão e desigualdade. Michèle Petit entende que a conquista da narratividade, neste sentido, trata-se de “uma necessidade antropológica”, uma vez em que “nossas vidas são completamente tecidas por relatos”.<sup>16</sup> A autora compreende a literatura como uma “uma reserva da qual se lança mão para criar ou preservar intervalos onde respirar, dar sentido à vida, sonhá-la, pensá-la”.<sup>17</sup>

Que todos possam ter acesso ao que Petit denomina como “literatura, cultura e arte” é algo que reverbera nas considerações de Antonio Candido a respeito da relação entre direitos humanos e literatura, pois o autor acredita que “uma sociedade justa pressupõe o respeito dos direitos humanos, e [que] a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis é um direito inalienável”.<sup>17</sup> O autor, assim, reconhece a literatura – em seu significado amplo, pois inclui “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” – como uma necessidade universal:

Vista deste modo, a literatura aparece claramente como manifestação universal (...). Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. Assim como todos sonham todas as noites, ninguém é capaz de passar as vinte e quatro horas do dia sem alguns momentos de entrega ao universo fabulado. O sonho assegura durante o sono a presença indispensável deste universo, independente da nossa vontade. E durante a vigília, a criação ficcional ou poética, que é a mola da literatura em todos os seus níveis e modalidades, está presente em cada um de nós, analfabeto ou erudito – como anedota, caso, história em quadrinhos, noticiário policial, canção popular, moda de viola, samba carnavalesco. Ela se manifesta desde o devaneio amoroso ou econômico no ônibus até a atenção fixada na novela de televisão ou na leitura seguida de um romance. Ora, se ninguém pode passar vinte e quatro horas sem mergulhar no universo da ficção e da poesia, a literatura

15. *Ibid.*, p. 150.

16. *Ibid.*, p. 368.

17. CANDIDO, A. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004, p. 126.

18. CANDIDO, A.  
O direito à literatura.  
In: *Vários escritos*. São  
Paulo: Duas Cidades,  
2004, p. 126.

19. *Ibid.*, p. 126.

20 REYES, Y. (2013).  
Mundos possíveis  
[on-line]. Disponível  
em: <[tinyurl.com/  
y5b4p524](https://tinyurl.com/y5b4p524)>  
(Acesso: jul. 2020).

concebida no sentido amplo a que me referi parece corresponder a uma necessidade universal, que precisa ser satisfeita e cuja satisfação constitui um direito.<sup>18</sup>

Aceitando-se a literatura como direito humano inalienável, distancia-se a ideia da arte e da imaginação como atividades recreativas reservadas a minorias privilegiadas ou entendidas como devaneios inofensivos. Se imaginar é existência e resistência, se é uma manifestação que diferencia a todos nós enquanto humanos, observamos aqui o reconhecimento de que, conforme defende Candido, “a luta pelos direitos humanos abrange a luta por um estado de coisas em que todos possam ter acesso aos diferentes níveis de cultura”.<sup>19</sup>

Se aceitarmos a ideia de que “somos seres da narrativa”, estaremos constatando que, enquanto humanos, somos seres capazes de criar, pensar, interpretar, organizar, reorganizar e intervir no mundo de maneira transformadora – uma vez que o exercício da imaginação pode ampliar o nosso mosaico pessoal e coletivo de possíveis formas de se interagir com a realidade. Em casos extremos, imaginar pode contribuir, inclusive, para resistir decisivamente em contextos de adversidade.

É no contexto de uma sociedade midiática em que predomina a comunicação pelo uso acelerado da imagem, em que frequentemente nos deparamos com narrativas prontas e pré-fabricadas, que a importância do imaginar constantemente se atualiza. A educadora colombiana Yolanda Reyes identifica uma profusão de discursos na atualidade que “nos ensinam a ser mais conformistas e menos imaginativos, como se sonhar, inventar ou criar fossem operações mentais reservadas a um punhado de gênios isolados e não necessidades vitais”.<sup>20</sup> Para a autora, é justamente nessa problemática que reside a importância de ter-se literatura na escola, em um esforço de se “aportar para a transformação deste mundo cada vez mais mutável”.

“Uma mente que aprende a exercitar todas as suas faculdades no exercício de inventar histórias e de inventar-se a si mesmo”. Talvez



não existam palavras mais pertinentes para indicar o lugar da literatura na educação. Por isso, proponho desenvolver a imaginação e a fantasia, como faculdades por excelência para que todos os nossos meninos e meninas comecem a participar da tarefa coletiva de decifrar, mas também de reinterpretar e de transformar o mundo. Nesse movimento de vaivém entre o dado e o possível, poderia situar-se o lugar da educação.<sup>21</sup>

Na contramão de um modelo formal pautado por uma abordagem exclusivamente informativa e mecânica, esses argumentos geram reflexões acerca do caráter imprescindível da imaginação em ambientes de educação formal e não formal – ou, mais amplamente, na trajetória de vida de qualquer sujeito. O trabalho com a imaginação mostra-se, portanto, como essencial ao desenvolvimento pleno das potencialidades humanas, e, por esse motivo, tem sua relevância pedagógica evidente. A experiência com narrativas apresenta-se como uma marcante possibilidade de reelaboração dos significados da realidade, a partir da configuração de inusitados e imprevisíveis rearranjos de nossas imagens internas.

Tendo em vista esse leque amplo de características, é instigante ponderar acerca de uma possível “pedagogia da imaginação”, conforme provocação de Italo Calvino:

Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem de uma forma bem definida, memorável, autossuficiente, “icástica”.<sup>22</sup>

Quando faz uso da palavra “icástico”, termo italiano que não existe em inglês ou português, Italo Calvino designa “a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis”. Nesse sentido, ao contrário de ser entendida como uma faculdade “solta” e ilusória, a imaginação se apresenta como fator essencial para a organização

21. Ibid.

22. CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*, op. cit., p. 108.



23. MACHADO, R.  
*Acordais*, op. cit., p. 30.

24. RANCIÈRE, J.  
*O espectador  
emancipado*. São Paulo:  
WMF Martins Fontes,  
2012, p. 100.

de nossas imagens internas na construção de aprendizados consistentes, memoráveis. Por conta do caráter dinâmico e multifacetado da imaginação, talvez seja demasiadamente paradoxal conceber uma “pedagogia da imaginação” em termos de metodologia sistematizada. Ainda assim, podemos considerar a qualidade transformável e transformadora de uma pedagogia que segue “métodos a serem inventados a cada instante, e com resultados imprevisíveis”. Estaremos imaginando, de maneira inconclusiva, a prática educacional como uma atividade permeada pela constante e inquietante busca por sua própria renovação, transformando-se de acordo as relações dialéticas estabelecidas entre os diferentes imaginários que compõem nossa comunidade humana.

### **Uma paisagem nova do possível para a imaginação**

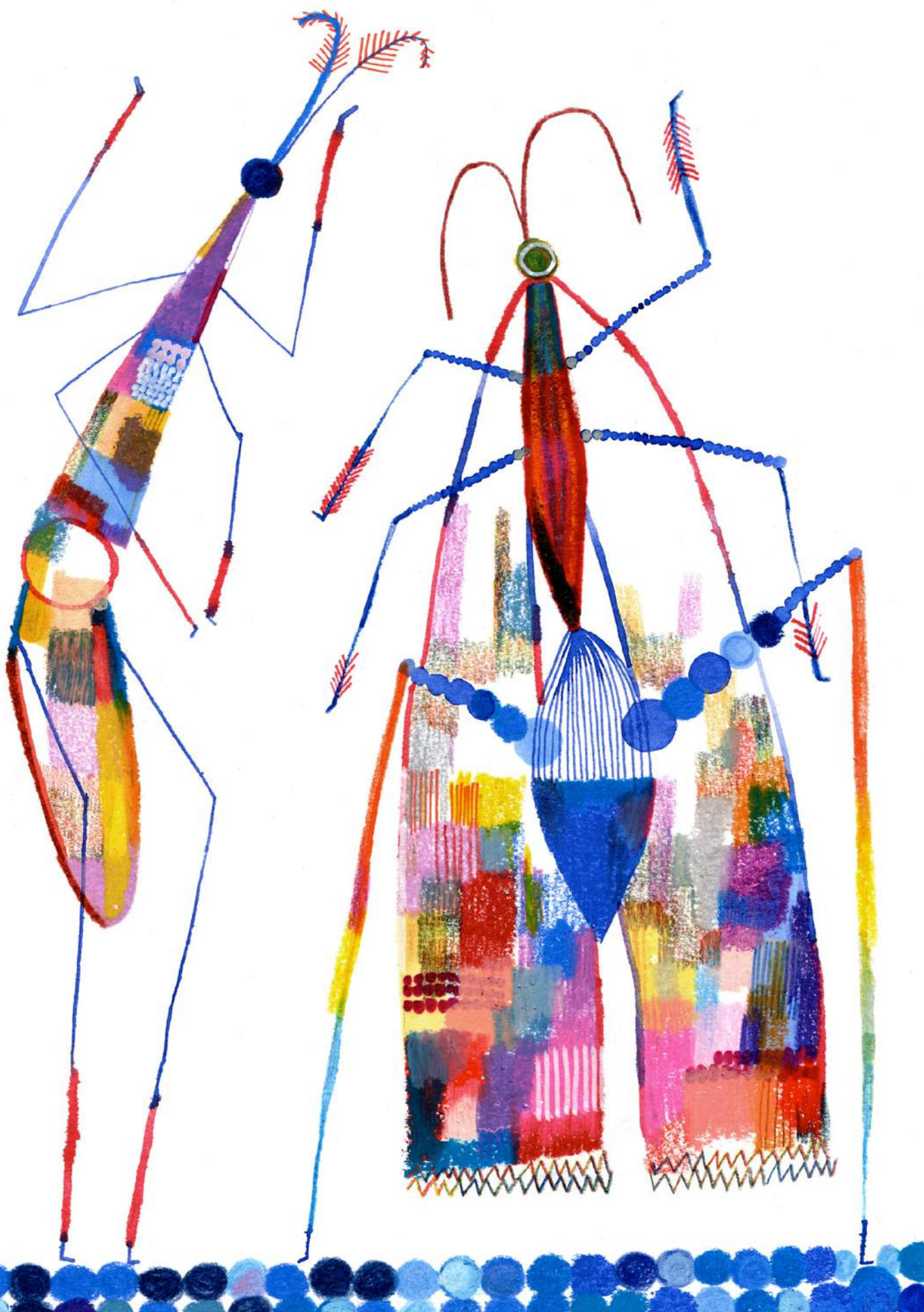
Longe de se caracterizar apenas por um mecanismo de alienação reservado a artistas ou crianças, a imaginação apresentou-se aqui como qualidade essencial à vivência cotidiana, à ciência, à arte, à educação, à vida. Conforme diz Regina Machado, podemos considerar a imaginação como “potencialidade humana fundamental para qualquer idade ou atividade; não existe pensamento genuíno sem imaginação”.<sup>23</sup>

O processo criativo da arte narrativa (seja a narrativa visual, oral ou escrita), nesse sentido, pode se aproximar de um sentimento de se dar forma ao invisível, de materializar parte das possibilidades infinitas da mente para compartilhá-las em interação dinâmica, dialética e transformadora com outras imaginações. Um processo, sem dúvida, caro às relações de ensino-aprendizagem e à vida, em sua capacidade de, como diz Jacques Rancière, “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível”.<sup>24</sup>

















# Retrato narrado

Um diálogo sobre caminhos e  
(des)construções com a artista visual  
e ilustradora Elisa Carareto

ANA PAULA CAMPOS E THAIS CARAMICO,  
DO ESTÚDIO VOADOR

P

aulistana crescida em Jaboticabal, interior de São Paulo, Elisa Carareto teve um contato bastante prazeroso com a literatura na infância. Todas as noites, seu pai lia para ela e para as duas irmãs. Aos finais de semana, a família toda passeava pela banca Patota e voltava dali com um livro, uma revista, um jornal ou um gibi para cada.

Fábulas, contos de fadas, livros informativos e uma coleção do Monteiro Lobato figuram em suas memórias leitoras. Inclusive, foi de uma das histórias dessa série que veio o nome de sua cadela, anos atrás, a Pita. *Vaca Mimosa e a mosca Zenilda*, *As pintas do preá*, *O joelho Juvenal e Marcelo*, *marmelo*, *martelo* são obras que ela conheceu por intermédio da escola ou da corrente de livros que chegava em sua casa por correspondência, uma prática comum nos anos 1990.

Na adolescência, os livros perderam o lugar. Naquele momento, a sensibilidade de sua mãe foi fundamental para que a garota encontrasse no desenho uma forma de expressão e pertencimento, até que veio *Macunaíma* e um novo olhar – impressionado – para a literatura.

Elisa foi revelada em 2019 com sua grande estreia: *Avó amarela*, escrito por Júlia Medeiros e publicado pela Ozé Editora, teve as ilustrações selecionadas para a Bienal de Bratislava, recebeu prêmios da FNLIJ, levou o selo White Ravens e venceu o Jabuti como o melhor livro infantil do ano. Antes disso, em 2014, ela havia sido selecionada para a exposição Iberoamérica Ilustra, promovida pela Fundação SM e a Feira Internacional do Livro de Guadalajara, com uma sequência de desenhos que fez especialmente para o concurso. Depois, em 2018, foi finalista do Golden Pinwheel Young Illustrators, mostra realizada na Feira de Shanghai em parceria com a Feira de Bolonha, com as ilustrações do zine *A pedra Paula*, cujo texto é de Ana Paula Campos.

Elisa acredita que essas foram conquistas críticas importantes, mas, ao mesmo tempo, defende que a legitimação do que se faz não pode depender de aprovação externa, e portanto procura sempre balancear os sentimentos de vitória e frustração dos concursos. Para a ilustradora, que em 2009 graduou-se em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos e hoje, aos 34 anos, vive em São Paulo, o fazer vale mais e a ilustração pode ser várias coisas, mas nunca pode deixar de ser uma conversa.

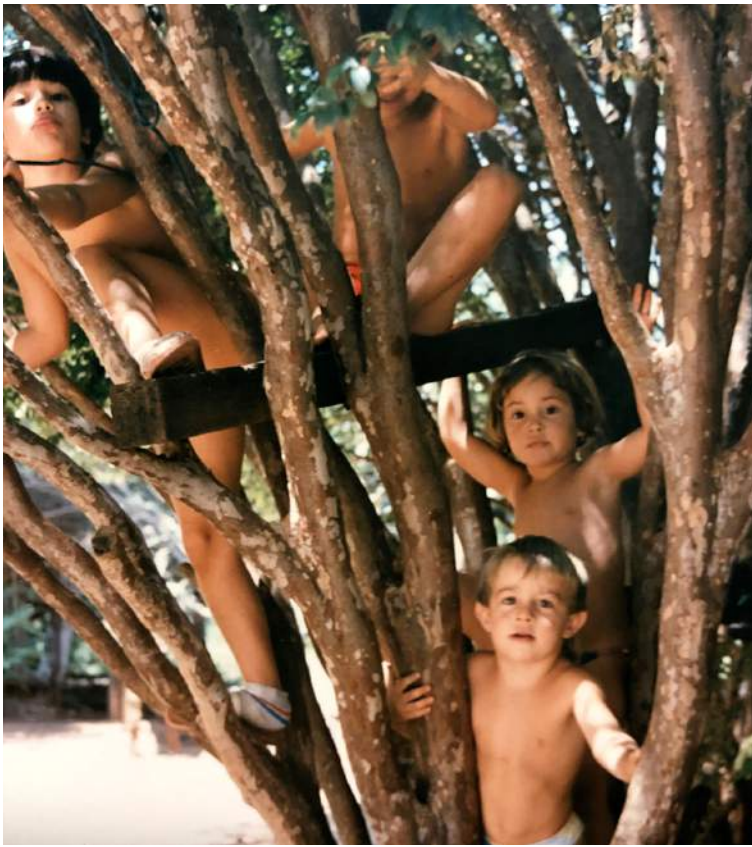
**ANA PAULA CAMPOS E THAIS CARAMICO** – *O que lhe transformou em leitora e fazedora de livros?*

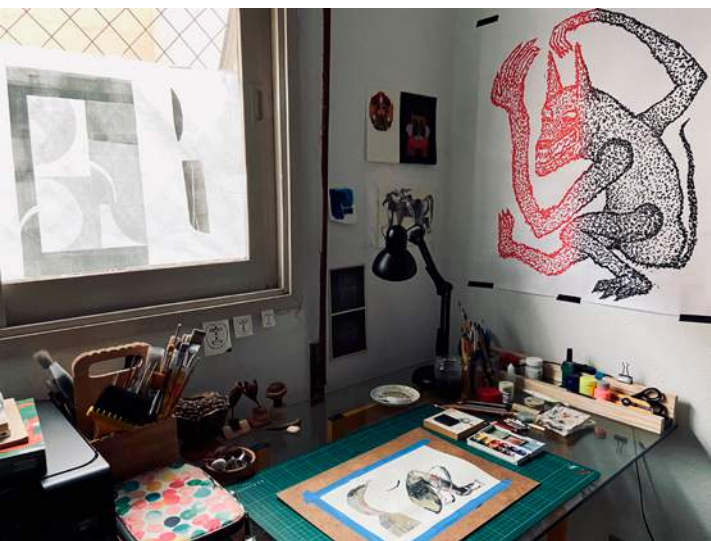
**ELISA CARARETO** – Acho que o que me tornou leitora, quando criança, foi a possibilidade de ter contato com diversos tipos de texto. Além dos livros, eu também lia gibi e revista. Adorava *Turma da Mônica* e *Ciência hoje das crianças*. Também tínhamos em casa duas coleções de títulos informativos, uma sobre bichos e uma sobre pedras, bandeiras e meios de transporte. Eu me perdia nesses livros.





*Da infância:*  
“Alguns dos melhores dias da minha infância no sítio dos meus avós: caminhão para catar limão no vizinho; o nosso pé-de-primo; e com minha irmã mais velha em Ribeirão Preto, cidade em que nasci – estava espiando ela desenhar, aprendendo com ela provavelmente”.





A nossa vizinha era professora de artes, e na casa dela funcionava a Escola Arco-Íris. Eu e minhas irmãs frequentávamos as aulas com algumas outras crianças do bairro. Tínhamos música, desenho, pintura, dança e teatro. Aprendemos a ler as partituras e também os roteiros das peças. Isso foi uma experiência muito forte na minha infância. Era tudo bem caseiro, mas com muita beleza. Também era interessante que havia os dias de apresentação e as famílias do bairro se reuniam para assistir àquilo e confraternizar. Era um tipo de socialização bem legal.

**AP E TC** – *E como foi passar dessa infância para a adolescência?*

**EC** – Quando cheguei na adolescência, me fechei. Parei de ler, achava tudo chato. Assistia muita televisão e tinha grande vontade de comprar e consumir coisas. É uma fase difícil, pois a gente não é mais criança e quer ser adulto, mas ninguém leva a gente a sério. E também há um desejo de pertencimento, você quer ter uma identidade. Tem gente que é do esporte, tem gente que é da música, tem gente que é da transgressão.

Nesse momento, minha mãe foi muito sensível e percebeu que eu poderia gostar de desenhar. Ela conversava comigo e estava





Do estúdio:  
“Minha mesa de  
desenho atual e  
alguns materiais que  
utilizo pra desenhar”.

“É meu avô quem  
constrói essas  
esculturas com  
sementes que os  
amigos pegam e  
levam para ele. Deixo  
sempre perto com  
outros itens que  
recolho ou ganho, são  
meus amuletos”.

tentando me ajudar com essas questões. Foi assim que me inscrevi na escola de artes da prefeitura, para que eu pudesse experimentar. Deu muito certo! Eu me encontrei nessa atividade, gostava de desenhar e pintar. E fiquei maluca querendo saber mais... Queria conhecer todos os artistas do mundo, toda a história da arte do mundo. Imagina? (risos).

Isso, espontaneamente, me levou de volta para a leitura. Daí houve o momento do vestibular, e *Macunaíma* foi um choque elétrico, porque achei aquilo muito “punk”. Na verdade, não imaginava que um livro poderia ser daquele jeito. Então vieram Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Clarice Lispector e Guimarães Rosa. Pela primeira vez, era genuína a sensação de gostar de ler. A lista de livros era para a prova, mas eu não queria nem saber: lia mais de uma vez no ano porque realmente gostava desses autores. Vestibular é um processo traumatizante e muito injusto do ponto de vista social, mas essas leituras foram algo positivo para mim.

**AP E TC** — Poderia contar um pouquinho sobre suas escolhas nesse momento e como isso foi se apresentando em seu processo de formação?

**EC** — Eu ingressei na UFSCar em 2005, para o curso de Imagem e



Som. Na época, queria muito fazer desenho animado. A graduação foi ótima, me deu uma base teórica e a oportunidade de cursar algumas matérias em outras faculdades, como a de Letras e a de Arquitetura.

Esse contato com a linguagem cinematográfica foi fundamental, mas eu sabia que queria continuar desenhando. Pela faculdade, fiz um intercâmbio para Buenos Aires, em 2009. Estudei na Fadu/UBA por um semestre. E foi ali que descobri, meio sem querer, uma escola de ilustração chamada Sótano Blanco, que era perto de onde eu morava. Então me inscrevi em um curso rápido de ilustração, que despertou em mim um interesse que nunca mais foi embora.

Quando me formei, em 2010, vim para São Paulo morar com a minha irmã. Comecei a trabalhar como designer gráfica em alguns escritórios, e depois como designer de estampa em duas fábricas. Durante esses anos, fui buscando paralelamente fazer alguns cursos. Teve um muito bom com a Laura Teixeira, e outro com a Rebecca Luciani e a Larissa Ribeiro.

Fui buscando me aproximar desse tipo de trabalho, pois tinha uma ideia fixa: eu queria muito trabalhar com ilustração, era um certo deslumbre, me fascinava mais a ideia de ser ilustradora do que a ideia de ilustrar. Então, demorou um tempo para eu inverter esse sentimento.

Até que recentemente comecei a trabalhar com os livros. Em 2018, o Zeco Montes e a Julia Medeiros me descobriram, e a gente encarou a aventura de criar o *Avó amarela*. Acho que dei muita sorte nesse “batizado”, e aprendi muito fazendo esse livro. Aprendi muito com os dois títulos que vieram depois também.

**AP E TC** — *Quem compõe sua família artística? Que diálogos e inspirações você busca ou mantém?*

**EC** — Escuto muita música. Acho que música é umas das melhores coisas que inventamos. Mercedes Sosa, Sabotage, Elomar e Jards Macalé são artistas que eu adoro, mas tem muitos outros. Também sempre procuro no YouTube gravações de instrumentos musicais

de lugares ou tempos distantes. É uma viagem conhecer os sons que as pessoas criam.

Tenho lido o Gaston Bachelard agora, então está mexendo comigo. Não é propriamente um artista, mas tem esse tema das máscaras, que me interessa bastante. Assim acabo pesquisando esse assunto e encontro no caminho muita gente com trabalhos inspiradores.

Acho que olhar para a natureza é fundamental. No caso de São Paulo, natureza inclui a pichação, o comércio de rua e o condomínio de muro alto. Por isso, além de ver uma exposição de arte ou ler um livro, eu quero estar de olho nessas coisas também.

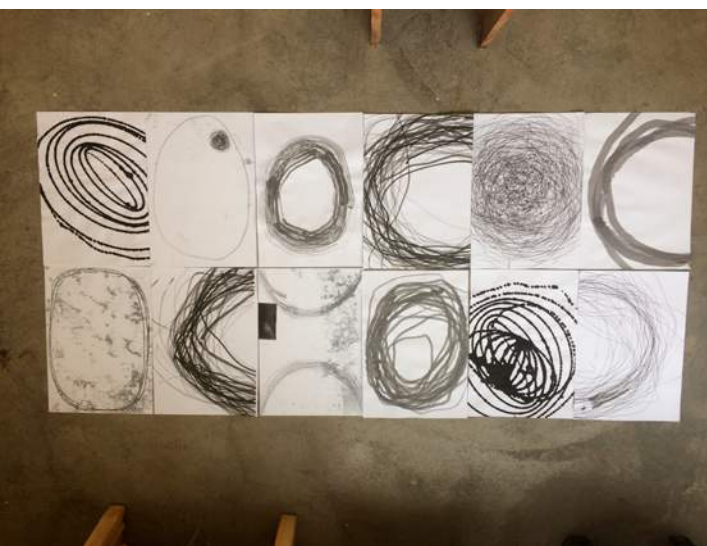
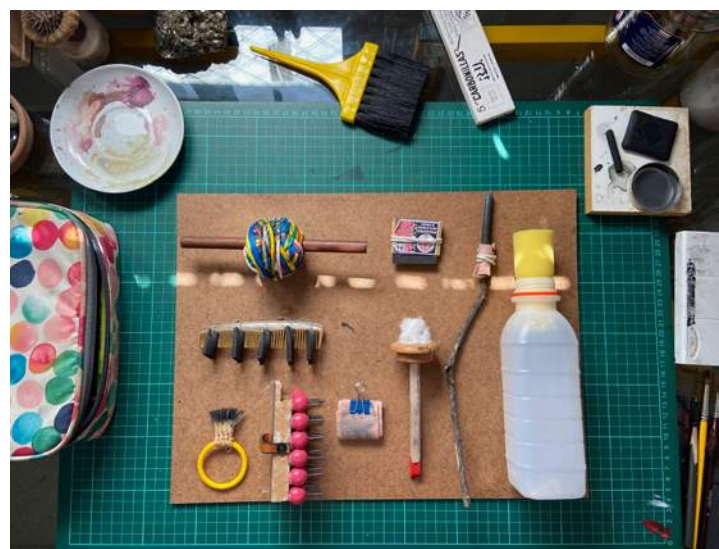
Quanto aos autores, tem o Tomi Ungerer e o Wolf Erlbruch, que são muito bons. Angela Lago também. São corajosos, não subestimam a criança. Isso me atrai.

**AP E TC** – *Como é a sua pesquisa na hora de começar um livro?*

**EC** – Os livros que illustrei começaram no contato com o texto, que não era meu. Então, são uns dias lendo, relendo, deixando a cabeça funcionar sozinha, sem forçar. Faço uns esboços e anoto o que vai surgindo. A coisa começa mesmo quando aparece uma ideia mais forte. É uma ideia pequena, que não resolve o projeto, mas minha intuição me diz que ali é um terreno bom para plantar.

No caso do *Avó amarela*, essa primeira ideia foi não desenhar as personagens protagonistas. No *Menininho* [Panda Books, escrito por Gabriela Romeu], foi a vontade de desenhar o pássaro e o menino parecidos, como se um fosse o reflexo do outro. Já no *Maremoto* [Ozé Editora, com texto de Flávia Reis], pensei em fazer os personagens “cortados” pela lombada e pelas margens do livro.

Existem infinitas maneiras de se ilustrar uma mesma história. Isso é angustiante quando começamos o trabalho, porque são vários caminhos possíveis. Mas só precisamos escolher um. Essas ideias principiantes que são essa escolha. A partir dela, consigo ir criando todo o resto, mas não é fácil. O livro ilustrado tem esse mecanismo complexo, porque você tem o texto, a imagem, a página





e o objeto. Coordenar todas essas variantes e fazer com que elas potencializem umas às outras no ato da leitura é um quebra-cabeça danado. Ainda estou aprendendo a fazer isso.

**AP E TC** – *E quais técnicas e linguagens ajudam você nesse processo?*

**EC** – Busco definir a técnica em função da mensagem que quero transmitir. Materiais secos sensibilizam a imagem de uma maneira diferente dos molhados. Isso vale para tudo, até para quando usamos o computador. Então, gosto de pensar que essas escolhas formais estão conversando com o que eu quero dizer, ou seja, me ajudando a dizer algo. Não que seja necessário eu me reinventar a cada história, mas gosto de manter uma flexibilidade para poder experimentar nesse sentido.

Em *Avó amarela*, usei diferentes texturas, colagem e fundos coloridos, sem cenário. Acho que isso conferiu às imagens uma qualidade etérea, como a memória e o sonho. Nessa intenção, há uma conversa com o ponto de vista da narradora.

Em *Menininho*, criei um tipo de jogo, desenhei muitas formas avulsas com nanquim e lápis grafite. Tratei as formas no computador e fui colorindo e compondo as figuras digitalmente a partir desse “banco de peças”, uma dica da amiga e ilustradora Larissa Ribeiro. Usei as mesmas formas para compor todos os desenhos, o que gerou uma coesão para aquele universo, como se todos os elementos dessa história fossem feitos da mesma matéria. E essa é uma das mensagens mais importantes do livro, então procurei fazer esse casamento.

**AP E TC** – *Além dos livros, seu trabalho está presente em estamparia, design gráfico e ações educativas. Conte um pouquinho como tudo isso se relaciona com o que move você.*

**EC** – Freqüente ateliês de gravura já faz alguns anos. As experiências de duplicação e reprodução das imagens me interessam muito. A estamparia se relaciona com isso, e tenho feito algumas padronagens em tecido e papel.

*Do estúdio:*  
“Estudos para personagens, cadernos de desenho, instrumentos de desenho inventados, pesquisa...”

Encontros:  
“Equipe de arte do  
Vivi Viravento;  
curso *Glossário  
Ilustrado*, que dei  
no Sesc Ipiranga,  
e participação no  
evento da FNLIJ”.



Como tenho um pé no design gráfico, acabo trabalhando com identidades visuais também. Brinco que sou uma designer pilantra, mas com a ilustração, esse é um pacote vantajoso em alguns casos.

Tive uma experiência única com audiovisual. Em 2016, trabalhei na série de animação *Vivi Viravento*. Fui codiretora de arte com a Marcella Tamayo e o Juan Herrera. Cuidei principalmente do desenvolvimento dos cenários. Foi bem difícil, porque o ritmo de criação para televisão é intenso. Também foi a primeira vez que coordenei uma equipe, então senti o peso dessa responsabilidade. No final deu tudo certo, eu adoro a série.

Em 2018, a Larissa Ribeiro me chamou para criarmos a plataforma *Mulheres Ilustradoras*, junto com a Ana Matsusaki e da Natália Gregorini. O projeto segue de pé até hoje, e funciona como um diretório que reúne o trabalho de ilustradoras, tanto profissionais, quanto em início de carreira.

Já em 2019, comecei a dar alguns cursos. Teve o *Glossário Ilustrado*, no Sesc Ipiranga, e o *Linguagem visual*, no Sesc 24 de Maio. Também comecei o ateliê no Cieja-Perus.

**AP E TC** – *E como foi essa experiência no Centro Educacional voltado à educação de jovens e adultos? Teve alguma influência no seu trabalho artístico e na criação de livros?*

**EC** – Em 2018, fiz um curso de educação popular e conheci a Marcela, professora do AEE [*Atendimento Educacional Especializado*] no Cieja-Perus. Após o curso, ela me convidou para conhecer a escola e formatar com ela, no contraturno desse lugar incrível, um projeto de artes visuais para os alunos com deficiência. Além dessas oficinas, haveria também música e capoeira. Não pensei duas vezes.

Foi um trabalho desafiador no começo, até porque naquele momento eu não conhecia nenhuma pessoa com deficiência. É também uma experiência voluntária e que demanda constância e pesquisa, o me ensinou demais. O trabalho de pensar as práticas é um



tremendo exercício de criatividade. E lidar com outros tipos de sensibilidade ampliou a minha, de forma que posso dizer que esses ganhos se refletem em todos os aspectos da minha vida.

No início, houve a intenção de misturar Paulo Freire com Bruno Munari, então fomos criando as aulas a partir deles, mas em um processo muito experimental e feito em conjunto com outros educadores e a partir da resposta dos alunos.

Com o tempo, percebemos uma evolução de coordenação motora para alguns, de concentração para outros e de comunicação no geral. Os professores do curso regular também notaram essa mudança, e acredito que esses resultados positivos estão relacionados com o fato de os alunos terem tido acesso a essas três linguagens: arte, música e capoeira.

**AP E TC** – *Que outro projeto você sonha um dia realizar?*

**EC** – Esse é um momento muito incerto. Outras coisas parecem tão mais urgentes. Ando um pouco perdida, sinto dificuldade para responder a essa pergunta.

Gostaria de continuar a pesquisa sobre os instrumentos de desenho criados a partir de objetos descartados. Queria levar essa experiência para outras pessoas, talvez desenvolver junto um manual de “desinstruções” de desenho (*risos*).

É um exercício de ressignificação daquilo que aparentemente não tem valor. E a gente começa a praticar esse olhar criando um objeto potente. Depois, quem sabe não estamos fazendo o mesmo exercício de recriação de nossas relações com o mundo?

*NOTA DE RODAPÉ: ao terminar de ler esta entrevista, ouça Mistério do Planeta, de Moraes Moreira. Foi essa a música escolhida por Elisa para responder às nossas perguntas.*



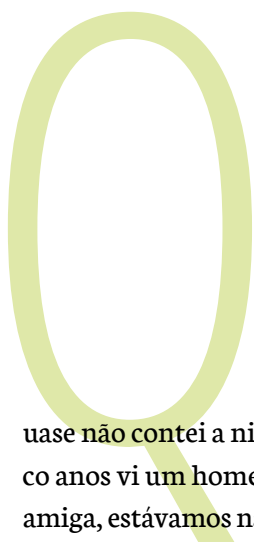






# À escuta da infância

MARIA CAROLINA FENATI



uase não contei a ninguém que quando tinha pouco mais de cinco anos vi um homem espancar uma mulher. Era a mãe de uma amiga, estávamos na casa dela, já deitadas, duas crianças à espera do sono. O pai dela chegou e escutamos a bofetada que ele deu na boca da mulher. Nós continuamos no escuro do quarto, talvez fingíssemos dormir, ainda que não fosse possível tirar os olhos da porta aberta, de onde víamos a mãe a tentar escapar do pai, a sombra do seu corpo no chão, os tapas. Quando não os víamos naquela guerra doméstica, escutávamos os gritos, e me lembro do barulho do telefone a espatifar no chão assim que ela disse que chamaria a polícia. Finalmente o homem desapareceu, e a mãe da minha amiga veio para o nosso quarto. Deitou na nossa cama, disse que iria dormir conosco para que não sentíssemos medo, e nós a abraçamos. Lembro do seu corpo quente de tanto apanhar,

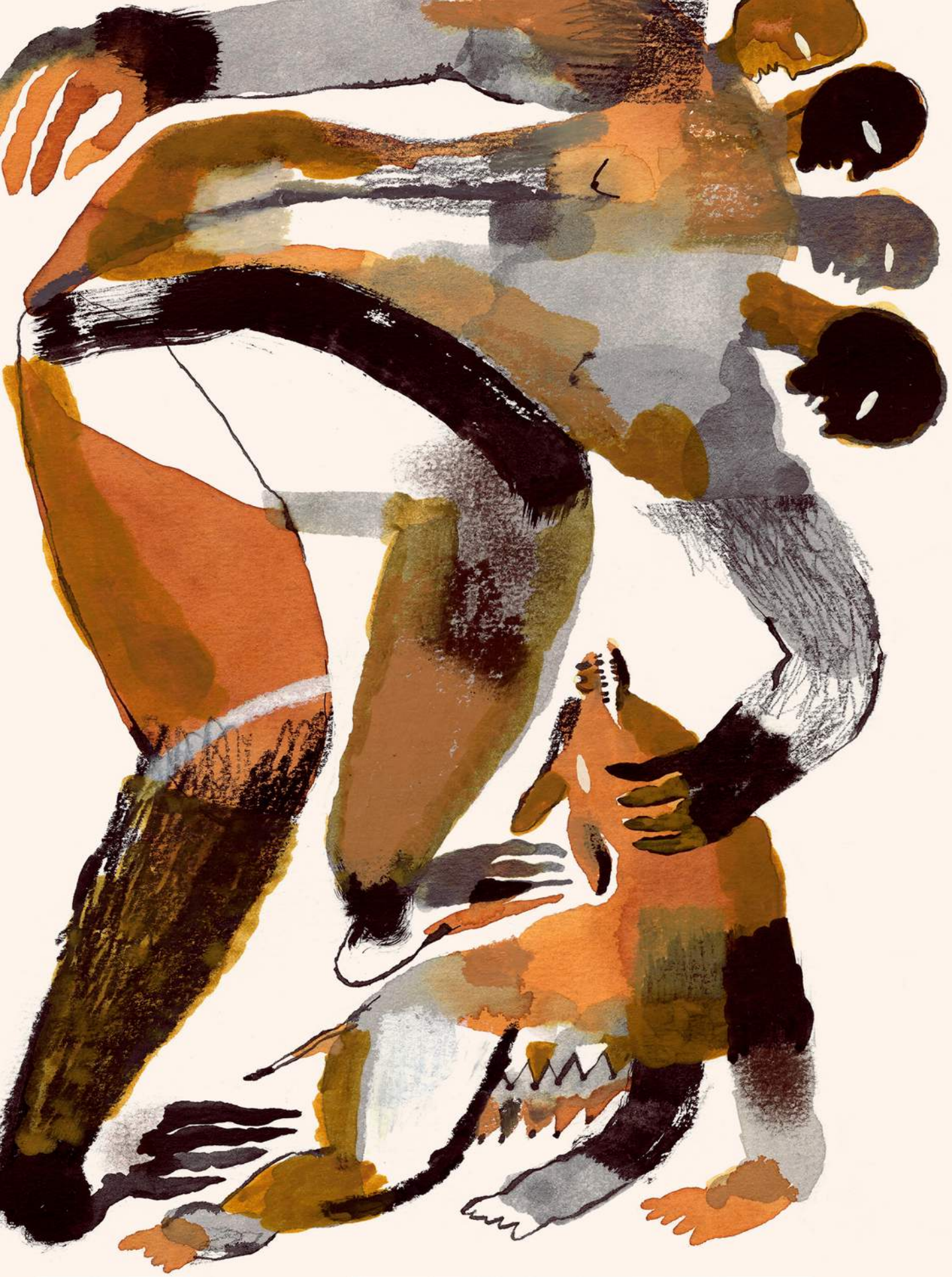
a pele vermelha, a boca ainda sangrando um pouco. Ela e a filha, eu sabia, já haviam vivido aquilo outras vezes, e estavam sempre sozinhas. Naquela noite eu estive ali com elas, e isso não ajudou em nada. Dormimos juntas e na manhã seguinte, quando meu pai veio me buscar, eu não disse nada – quando pude murmurei que não queria nunca mais dormir ali.

Quase não contei isso a ninguém porque não sabia dizer, porque havia qualquer coisa que parecia ser segredo. Pouco a pouco fui entendendo que aquilo que eu vivia era um segredo para a língua, quer dizer, eu não conhecia uma língua que pudesse interromper aquela violência, uma língua que pudesse ao menos nomeá-la. Fiquei em silêncio, como sei que também ficaram naquela noite a minha amiga e a sua mãe. É preciso esburacar a língua onde a mulher não está, onde o seu corpo é objeto, o seu desejo é ameaça, a sua força é amputada. Eu não conhecia esta língua porque não a escutava, era sempre a língua do homem, para o homem – também foi assim quando vivi os primeiros assédios –, a língua que eu conhecia era o bafo desses homens. Que estes homens estão em queda, eu já sabia, e naquela noite nós três no escuro – minha amiga, a sua mãe e eu – cuidamos umas das outras em silêncio, mas foi ali também que me comprometi a abrir espaço nesta língua macho e fazer passar por ela o sopro de outras formas de vida, a minha vida, para quem o amor não seria só ameaça e terror. Demorei anos para escutar de novo o que nos dissemos ali, e talvez só agora, diante da criança do texto “O porco”, de Rogério Pereira, esta escuta virou partilha. Porque a criança que fui é qualquer uma, são todas estas que vivem a injustiça, o abandono do feminino por



não suportar mais. A criança do texto “O porco” vive ainda a violência da miséria, ela definha na pobreza como tantas outras que só têm o corpo frágil para resistir ao que as destrói. Estas esferas de violência e injustiça são cotidianamente suportadas por quem experimenta o mundo há pouco tempo, por quem profundamente observa, por quem aprende a posicionar-se na linguagem. Estar à escuta das crianças, à língua da infância, onde qualquer coisa interrompe a linearidade dessas violências, onde qualquer coisa pouco a pouco nasce — é a potência desse gesto que o texto de Rogério Pereira persiste em afirmar, e talvez esta seja uma das destinações da literatura.





# O porco

ROGÉRIO PEREIRA

N

ós o pegamos – eu e o pai. Na dança estropiada, as garras marcaram a carne ainda sem cicatrizes. O pai amparado ao taco de sinuca lá no bar. O copo a meio caminho entre a mão calosa, esculpida a cal, tijolo e cimento, e os dentes pretos, podres, abandonados na boca. Quanto nojo eu sentia daquele bafo mesmo na distância doméstica a fazer eco pela casa. O azedume da vida aprisionado na boca do pai. Nada de palavras – apenas grunhidos e gotículas pestilentas ao nosso encontro. A réstia do sol, um espeto de luz atravessado no vitró, projetava a sombra do pai, o contorno do homem feroz. Eu disse, a voz frágil, indefesa para aquele mundo bruto, violento: ela tá gritando; ele tá em cima dela. Então, a corrida trôpega. O chinelo fungando entre os dedos. Eu mato o filhodaputa. Corremos. Eu, mirrado aos dez anos, atrás do pai. Ele, o corpanzil avermelhado, fora de prumo, parte das nádegas à mostra, a cachaça a borbulhar nas tripas.

A mãe foi embora faz algum tempo. Abandonou a gente. Disse não aguento mais apanhar. Tinha razões fincadas nos vergões que o pai desenhava em seu corpo – triste figura na mão do sádico artista. Às vezes, a mãe também se entregava ao pecado, emborcava a cachaça sentada ao lado do pai à soleira da porta. Mas o rio era raso e logo transbordava. Os gritos nos avisavam que o equilíbrio frágil, quase inexistente, do mundo fora destruído. Ele não é teu filho. E a mão do pai crescia feito um dragão de sombra, encobria toda a casa e afundava na cara enrugada da mãe. O estalo tinha até um som bonito. A mãe cuspiu uma voz de sangue e gritava não é teu filho, filhodaputa.

A mãe sempre a protegê-lo dos arroubos cruéis do pai. Abria os braços sobre aquele filho (meu irmão) feito o Cristo de gesso a espalhar o perdão a todos os fiéis na igreja de madeira. Ele arrastava desconfianças. Raramente se aproximava de alguém. A diferença de cinco anos entre nós era uma ponte intransponível.

Era como se sempre estivéramos ali. O terreiro pedregoso a contornar a meia-água de madeira. A privada nos fundos da casa, perto da cerca-viva de cedros, a exalar os restos das nossas entranhas. Aquele buraco com os vermes a borbulhar nos lembrava o tempo todo o nosso lugar no mundo. Mesmo lutando contra as maldições no cérebro, eu não conseguia evitar de olhar a pútrida festa. Sentava no estrado de madeira e ouvia o barulho molenga da merda a ser devorada na imundícia. As tirinhas do jornal popular, repleto de mortes, mulheres peladas e futebol – nosso improvisado papel higiênico –, traziam notícias que não nos interessavam: a mim porque não passava de uma criança; a meus pais porque eram quase analfabetos.

Mas não nascemos ali. Saíramos da roça com o pai a bufar desesperança: vamos embora deste inferno aqui não dá mais para ficar, não conseguimos nem comer direito. O demônio abandonava o seu reino de raquíticos pés de feijão e milho. E um magro porco no chiqueiro. Chegamos a C., aqui mais ao sul, amontoados na



carroceria de um velho caminhão. Eu tinha quatro anos. Minha irmã, três. E nosso irmão, quase dez. Formávamos uma desequilibrada escada familiar.

O aceno do braço esquerdo levou-me para perto dele. Estava imóvel. Apenas o chamado frenético para que me aproximasse. Os olhos pregados nas frestas da casa. No quarto, nossa irmã – uma menininha magra e delicada – dormia só de calcinha. Tinha oito anos. Meu irmão, quinze. Na tarde abafada, uma mosca voejava sobre o corpo de criança. Senti o sacolejar dos dedos do meu irmão dentro do calção de tergal que a mãe costurara na velha máquina Singer. Ia e vinha num movimento rápido e cadenciado. Onde aprendera a fazer aquilo? Ao ajudar o pai a cortar lenha com o serrote? Às vezes, fechava os olhos após contemplar a irmã na cama, pernas abertas, corpo largado na languidez da tarde. De repente, a erupção. O urro sufocado. O corpo a expelir um pecado. A gosma branca a lambuzar os dedos do meu irmão. Gotas gordas a pingar no chão de torrões. Parecia o ranho a escorrer nos invernos de geadas. Cheire, ele ordenou. O cheiro de água sanitária, a mesma que a mãe usava para branquear a roupa, jogou-me um passo para trás. Ele soltou uma gargalhada muda – escancarava os primeiros sinais de podridão nos dentes da frente. As cáries nos igualavam. Ajeitou o sexo ainda duro no calção. E, ao passar por mim, disse baixinho: “Te mato se contar pro pai”. Transformava-me em seu cúmplice. Lá na cama, nossa irmã agora dormia de bruços, parte das nádegas à mostra pela calcinha esgarçada.

A mãe nos abandonou antes de ajudar a matar o porco. Ela tivera a ideia de criá-lo. Não estava muito gordo no exíguo chiqueiro nos fundos da casa. Precisava ainda de mais alguns baldes de lavagem. O inverno torrava a grama. Quando acordamos, o pai chafurdava os dedos nos cabelos diante do fogão a lenha: filhadaputa, filhadaputa, filhadaputa. Aquela palavra ficou rondando nossos ouvidos durante dias sem trégua. Eu tinha oito anos.

Por que o pai bate tanto na gente? Não diga nada, filho. Se ele ouve, vem aqui e acaba de nos esmagar. Mas Deus não olha pra gente lá do céu? Acho que Deus não tem mais tempo pra nós. Tá doendo? Dói um pouco aqui no braço e nas costas. E este arranhão na barriga vai inflamar. O pai parece o diabo às vezes. É a cachaça. Ele bebe e fica louco. Por que ele não bate nele? Ele tem medo. Teu irmão já é quase um homem.

A viagem era longa. A mãe nos arrancava cedo da cama. A ansiedade varria o sono, dava-nos vigor para carregar as malas até a rodoviária. O pai nunca nos acompanhava. A italianada, dizia com o desprezo equilibrado em cada sílaba, me odeia. Talvez tivesse razão. O nome dele nunca era mencionado nas conversas na casa da avó. Ninguém perguntava por ele, como estava — nem por um mísero sinal de educação. O pai era como uma doença que todos evitavam invocar. Quando atravessávamos a pinguela sobre o rio barrento, tínhamos a certeza de que estávamos de volta a um mundo cujos contornos queríamos esquecer. Mas que a cada viagem mais se entranhava na geografia dos nossos corpos. O ônibus aos poucos deixava C. para trás e ia pingando de cidade em cidade. A cada parada, o mundo parecia encolher. Os prédios rareavam, diminuía de tamanho, até sumirem num horizonte livre de obstáculos. As ruas passavam do asfalto às pedras, para, enfim, transformar-se em lama. Quanto mais precária a paisagem urbana, mais perto estávamos de nós mesmos. Eram muitas horas no ônibus de cheiro indefinível. Ninguém reclamava — a mãe porque teria sossego no corpo longe do pai; nós porque viveríamos as aventuras de um mundo arcaico em cujo centro nos esperava um porco.

Eu não sou filho dele. A mãe me disse. Mas não contou quem é meu pai.

Os tios — homens magros, silenciosos e talhados para o trabalho pesado — davam a ordem: aticem o fogo. O tacho já fumegava sobre

as brasas. Catávamos a lenha cortada no dia anterior. Entregávamos as braçadas à avó, que não descuidava das labaredas. No potreiro, bois e vacas pastavam no gramado a verter neblina.

Éramos proibidos de olhar. Mas sabíamos o ritual: os tios agarravam o porco mais gordo e o imobilizavam. O gesto tinha agilidade e sincronia: em segundos, o tio mais velho – mestre roceiro – levantava uma das patas dianteiras do porco e cravava a faca pontiaguda. A bússola inexistente apontava para o coração do animal. O berro despertava a vizinhança, dava voltas pelas encostas e nos alertava no terreiro. Nunca se esquece o berro de um porco a negar a morte. Os tios puxavam o bicho até a improvisada mesa de cavaletes ao lado do tacho fumegante. Começava uma espécie de ritual do porco, que se estendia até a noite. Fazíamos linguiça, morcilha, torresmo, banha. Tudo se aproveitava. Um porco se transformava em dias de sobrevivência. Os adultos bebiam e cantavam. O grito do porco quebrava o silêncio das bocas. Mas nunca o nome do pai era mencionado.

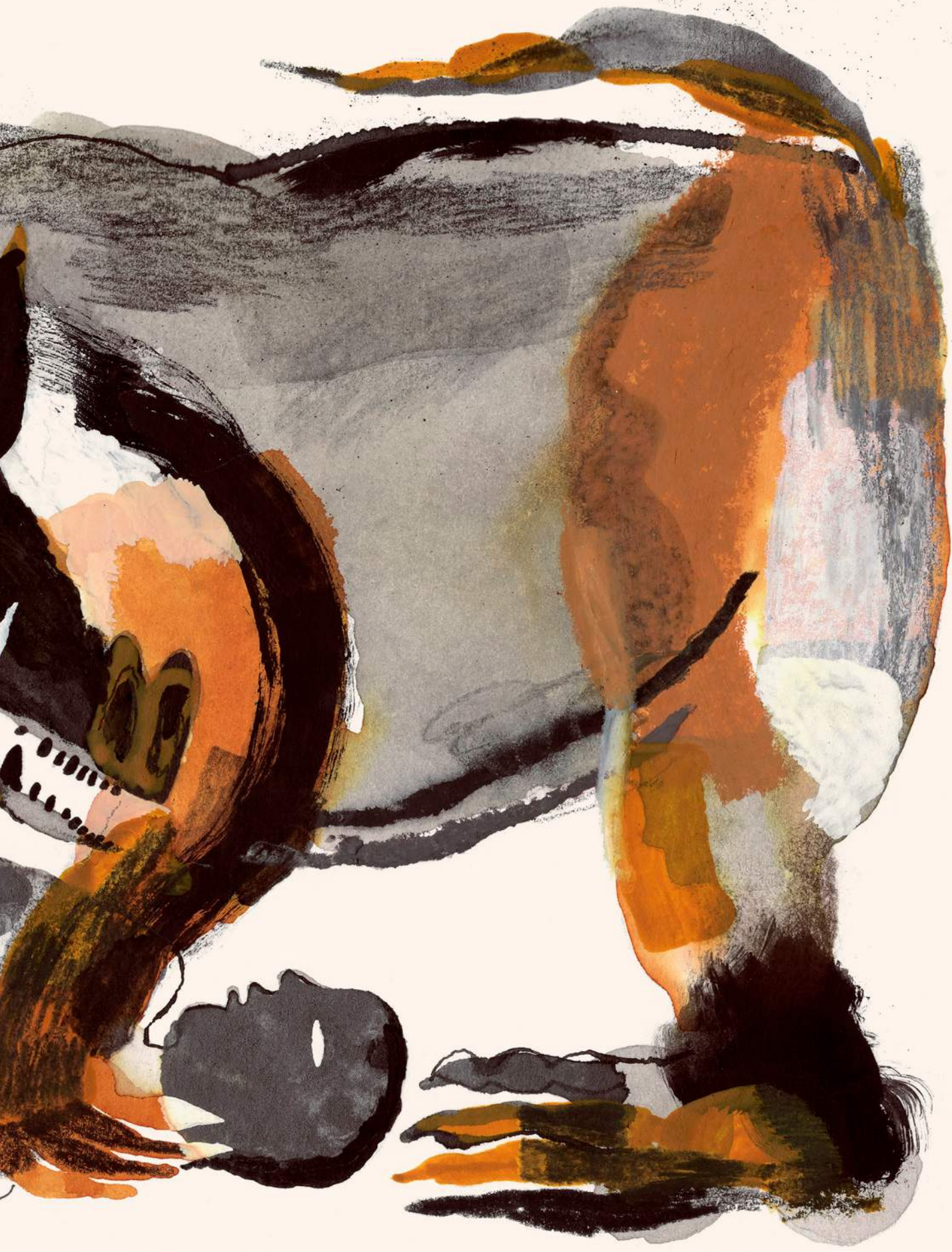
Diante de casa, o pai estacou. Esbaforido, o ar entrava com dificuldade no corpanzil. O suor abafado. O suor desabava pela face gorda e avermelhada. Parou de repente e olhou-me. O dedo indicador nos lábios pedia-me silêncio. Como se eu conseguisse produzir qualquer ruído. O pavor me enredava. Vi quando a faca relampejou nas mãos do pai. Estivera o tempo todo presa a sua cintura, numa bainha de couro. Era fina e pontiaguda. Agora, entendia por que a mãe tinha tanto medo, sempre a nos dizer “teu pai nos mata”. A porta escancarou-se com facilidade. O amontoado dos dois corpos se desfez num sopro. Minha irmã escapou das garras do irmão e correu em minha direção. Ele, ainda com o sexo exposto, encarava o pai. Não havia medo em seu olhar. Talvez vingança. O soco do pai – um coice de punhos cerrados – jogou meu irmão aos nossos pés. Na trajetória do brilho da lâmina afiada e o corpo magro do menino, o pai atirou a faca em direção à janela. De mãos nuas, levantou a pata dianteira do filho. Os fios das costelas saltaram na carne magra.

Na parede, a sombra do dragão engolia toda a casa.

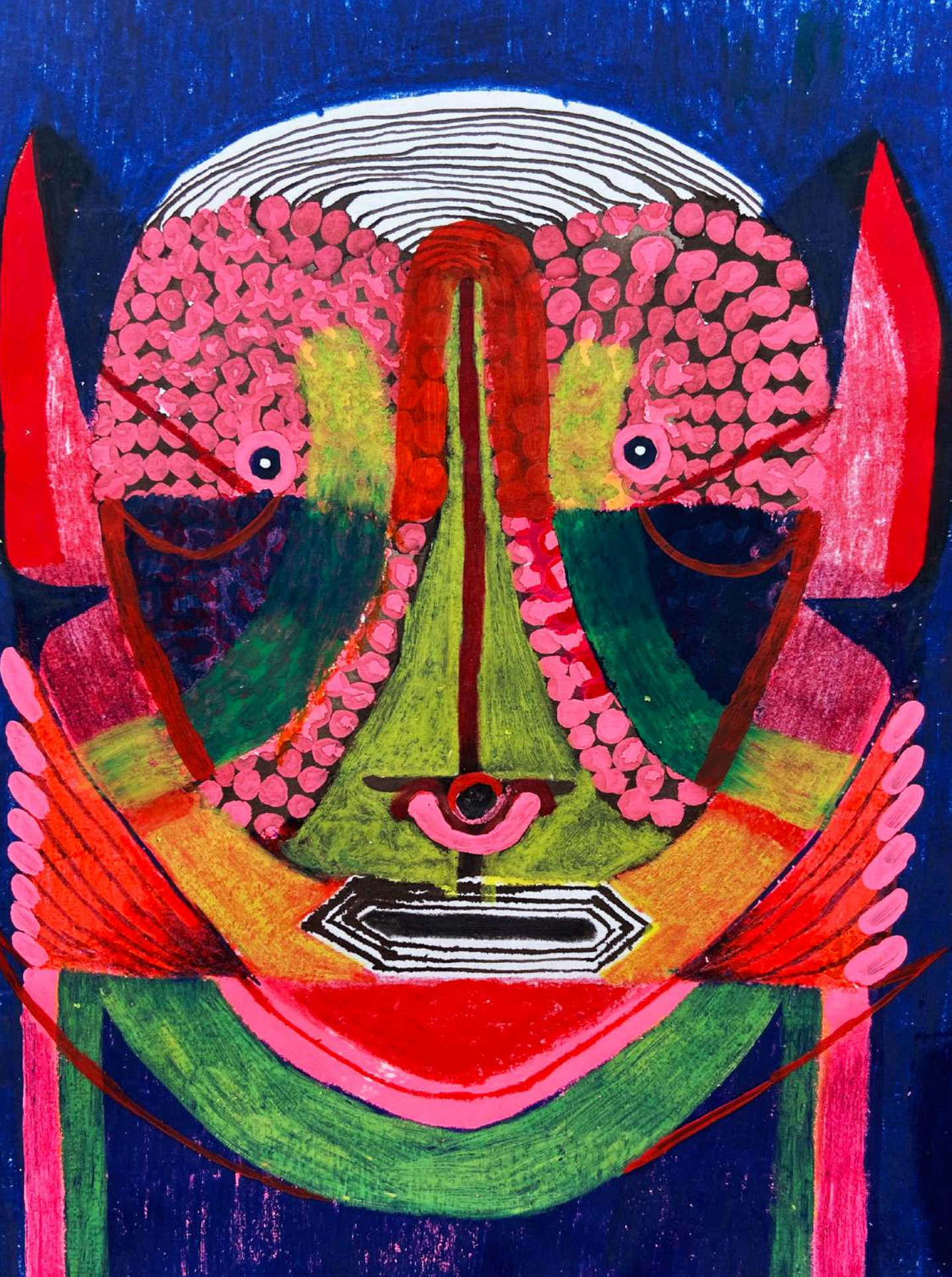














# Contribuições da antropologia para mediadores de leitura\*

AMANDA LEAL DE OLIVEIRA

A

## experiência da entreculturalidade

Ao relatar uma pesquisa com educadores brancos entre povos indígenas Wixáritari, a pesquisadora mexicana Sarah Corona evidencia, em seu livro *Entre vocês... Fragmentos de educación entrecultural*,<sup>1</sup> a riqueza de experiências com a escrita entre concepções culturais diversas.<sup>2</sup>

A autora propõe, a partir da diferenciação entre os prefixos “inter” e “entre”, a inclusão de uma dimensão política no encontro “entre sujeitos distintos em um espaço público”.<sup>3</sup> Corona pretende afastar-se do prefixo “inter” porque este parece colocar no centro da discussão as culturas e não o diálogo possível sobre as diferenças: “Entre’ não sugere necessariamente acordo, penetração ou entendimento; sugere a exposição do próprio diante

\* Este artigo é baseado na tese de doutorado da autora, defendida no PPGCI – ECA/USP, em 2014.

1 CORONA, S. *Entre voces: fragmentos de educación “entrecultural”*.

México: Universidad de Guadalajara, 2007.

2. O livro de Sarah Corona traz textos bilíngues criados a partir do diálogo entre educadores indígenas e “não indígenas”. São textos que pretendem falar, a partir de ambas as culturas, sobre cinco problemáticas atuais de interesse dos grupos: beleza, saúde, história do México, justiça e trabalho.

3. *Ibid.*, p. 13.

4. Ibid.

5 CASTRO, E. V.  
*O nativo relativo*.  
*Mana*, v. 8, n.1, jan./  
abr. 2002,  
p. 137. Disponível  
em: <[tinyurl.com/  
y4fdznvg](http://tinyurl.com/y4fdznvg)>  
(Acesso: 14 jul. 2020).

6. Ibid., p. 139.

do alheio em um espaço político, onde os ‘outros’ se expõem e, ao se exporem, existem”.<sup>4</sup>

O prefixo “inter”, tal como em “ intercâmbio”, “ intercultural”, parece sugerir, para ela, generalidade, equidade e reciprocidade, o que, em sua compreensão, é uma visão idealizada – e incompleta – dos encontros culturais.

Dessa perspectiva, enquanto a “ interculturalidade” coloca no centro da discussão as culturas em seus aspectos comuns de “ serem culturas”, Corona procura chamar a atenção para o “ diálogo necessário entre as diferenças culturais”.

O antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro, em *O nativo relativo*, exemplifica essa questão quando descreve o encontro entre uma professora branca e uma índia Piro da Amazônia peruana, que conversam sobre a saúde de uma criança indígena:

Uma professora da missão [na aldeia de] Santa Clara estava tentando convencer uma mulher Piro a preparar a comida de seu filho pequeno com água fervida. A mulher Piro replicou: “Se bebemos água fervida, contraímos diarreia”. A professora, rindo com zombaria da resposta, explicou que a diarreia infantil comum é causada justamente pela ingestão de água não fervida. Sem se abalar, a mulher Piro respondeu: “Talvez para o povo de Lima isso seja verdade. Mas para nós, gente nativa daqui, a água fervida dá diarreia. Nossos corpos são diferentes dos corpos de vocês”.<sup>5</sup>

Segundo o autor, esse caso nos desafia a uma reflexão: o exemplo dos “ corpos diferentes” de que fala a indígena convida a um esforço de determinação de um mundo possível no qual os corpos humanos sejam, de fato, diferentes em Lima e em Santa Clara – e no qual seja possível admitir que os corpos dos brancos e dos índios sejam “ diferentes”.<sup>6</sup>

Determinar esse mundo possível, tal como evidencia o antropólogo, não é aceitar, nem conviver e nem “ inventar” um mundo imaginário, um mundo dotado, por exemplo, de outra Física ou

outra Biologia, onde os corpos se comportariam segundo leis diferentes em lugares distintos. “Isso seria (má) ficção científica”, presume Castro.

Trata-se de encontrar o problema real que torna possível o mundo implicado na resposta da mulher Piro: o argumento de que “nossos corpos são diferentes” não exprime uma teoria biológica alternativa, e, naturalmente, equivocada, ou uma biologia objetiva imaginariamente não *standard*. O que o argumento Piro manifesta é uma ideia não biológica de corpo, ideia que faz com que questões como a diarreia infantil não sejam tratadas como objetos de uma teoria biológica.<sup>7</sup>

Esse argumento afirma que, além de convivermos com a ideia de que não se trata de “biologias” diversas, mas sim de “corpos” diferentes, devemos reconhecer a divergência entre os conceitos Piro e ocidental de corpo. O exemplo da água fervida para a comunidade indígena não reflete outra visão de um mesmo corpo, mas outro conceito de corpo, cuja dissonância, subjacente à que conhecemos, gera estranhamento e, talvez, conflito.

Se defendemos somente o reconhecimento e a conveniência da diferença cultural, “toleramos a diferença” e aceitamos que existem distintas concepções de corpo, por exemplo, e, nesse sentido, a interculturalidade vem em resposta ao temor do desaparecimento de modos diferentes de compreender o mundo perante a atuação esmagadora da(s) cultura(s) hegemônica(s).

Mas se esse aspecto é importante, ele não é suficiente às dinâmicas culturais atuais, e em especial no que se refere à apropriação da cultura escrita: ao falar em *entrecultural*, pretendemos avançar ao trazer a importância de espaços onde essa divergência de concepções – de leituras de mundo – possa ser colocada, reconhecida; seja “publicada”, torne-se “pública” e, por que não, desse conflito de concepções, construa-se a experiência cultural, a experiência humana da significação, do fazer cultural – que se constrói no e do encontro e confronto entre seres humanos e seus modos de entender a vida.



8. SEN, A. *Identidad y violencia: La ilusión del destino*. Buenos Aires: Katz, 2008, p. 208.

Ao buscarmos a noção de entreculturalidade, propomos uma reflexão sobre o conflito, sem escondê-lo ou negá-lo, mas aproveitando-se deste para a construção de experiências significativas que se dão no encontro entre diversidades, modos de se expressar, de compreender seu mundo, seu corpo, o livro, os textos, os contextos.

Não nos centramos somente no entendimento – aceitação, conciliação, adaptação –, e sim na divergência, na possibilidade de exposição, diálogo, e talvez, integração do que é diverso. A experiência da entreculturalidade traduziria, assim, uma observação menos distanciada da experiência cultural, representada muitas vezes como uma relação idílica entre culturas, que se manteria lado a lado, sem conflito.

Retomando o exemplo citado pelo antropólogo Viveiros de Castro: o que mobiliza em cada um de nós o fato de saber que os índios Piro compreendem o corpo não biologicamente? Por que não estarmos expostos a essa diversidade de compreensão e poder-mos nos aprofundar nela e aprender com ela? O que e como esse modo de entender o corpo pode transformar minha maneira de agir com meu próprio corpo?

Tratando-se da experiência como mediadores de leitura, o que a “releitura” de um texto, de uma proposta, de uma fala muito diferente da que você conhece ou espera, pode gerar de reflexão sobre a sua própria leitura, intenção, modo de propor atividades? Enfim, essas são somente questões que procuram provocar a reflexão sobre novos modos de conceber a relação com a **diferença**, concebendo-a como possibilidade geradora de novas significações, ainda não previstas.

Amartya Sen, por sua vez, também oferece uma distinção entre o multiculturalismo e o “monoculturalismo plural”: para ele, a existência de uma diversidade de culturas que “talvez se cruzariam como barcos pela noite”<sup>8</sup> não significa interação, podendo denotar isolamento, o que é definido por ele como “monoculturalismo plural”. Em outras palavras, convivência lado a lado sem que haja

real encontro – confronto – não significa necessariamente enriquecimento da experiência pessoal e cultural.

Corona, no mesmo sentido, afirma:

A relação harmônica que imaginam os interculturalistas são, em realidade, conceitos culturais justapostos que se repelem. O “meio do caminho” entre a exclusão e a participação política igualitária se converte na visibilidade (exibição) das culturas diversas, mas ilhadas, sem intercâmbio, sem comunicação, um verdadeiro zoológico humano.<sup>9</sup>

Nesse sentido, podemos notar, nos afastamos de uma compreensão da cultura como algo estático, definido, que deva ser preservado, fechado em seus próprios padrões e referências, colocando-nos em favor de outra que a reconhece como dinâmica, construída e em construção na trama das identidades nas interações. Em segundo lugar, evidenciamos a importância de ambientes em que essas diversidades possam se colocar, também como iguais, ou seja, sem desconsiderar que existem realidades históricas que colocam os sujeitos e as culturas em relações desiguais, caracterizando, por exemplo, quem somos “nós” e quem são “os outros”.

Sobre o primeiro aspecto, diversos estudos culturais já nos mostraram como esse processo de encontro – e confronto – cultural é ele próprio constituinte da(s) cultura(s). Como escreveu o filósofo Jean Luc-Nancy, “o gesto da cultura é em si mesmo um gesto mestiço; é afrontar, confrontar, transformar, reorientar, desenvolver, recompor, combinar e fazer bricolagem”.<sup>10</sup>

Com isso, evitamos aqui uma abordagem essencialista da cultura que supõe e propõe certos isolacionismos culturais, pois estas parecem se desviar de importantes considerações sobre processos inevitáveis e necessários que colocam as culturas em relação e resultam desses encontros, mas – esse é o nosso ponto – não podemos ignorar, tal como também nos alertam os estudos desses autores, **as desigualdades concretas implicadas nessas interações.**

9. CORONA, S. *Entre voces: fragmentos de educación “entrecultural”*, op. cit., p. 14.

10 NANCY, J.-L. *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée, 1996, p.176-177, tradução nossa.

E então, nos referimos ao segundo aspecto apontado por Corona: as diferenças são concebidas relacionalmente (os “diferentes” com relação aos “não diferentes”, e vice-versa) e não como categorias independentes, alheias aos sistemas que as definem dessa forma.

Diante dos enfoques multiculturalistas, segundo os quais grupos sociais “diferentes” preexistem à discriminação, aqui partimos do fato de que é justamente uma ordem outorgada – e discriminatória – a que constrói os que são “um” e também “o outro” – o “diferente”. A diferença, portanto, não é “natural”, não se “nasce diferente” ou com uma identidade que o diferencia valorativamente dos demais. Ela é construída e se dá nas relações, estas, muitas vezes marcadas por desigualdades históricas, econômicas e sociais.

### **A cultura escrita em contextos desiguais**

Tomaremos como exemplo um filme que nos permite exemplificar essa reflexão sobre a leitura e a escrita difundidas em contextos desiguais, tornando-se instrumentos de poder e discriminação e não de liberdade e emancipação, tal como inicialmente seria possível prever: o documentário norte-americano e indiano *Escolarizando o mundo: o último fardo do homem branco* (2012).

Em sequência de relatos, entrevistas e belas imagens, podemos assistir como estão propagadas e funcionando as escolas internacionais nas regiões rurais da Índia e da China. O documentário revela projetos educacionais que, no discurso, procuram ajudar crianças a “escapar para uma vida melhor”, mas, na prática, acabam por retirá-las de suas experiências culturais familiares, milenares, sem que isso possa ser integrado à sua inserção na cultura ocidental.

Carol Black mostra, de maneira constrangedora, os efeitos da “educação moderna”, marcada, entre outros aspectos, pela valorização da ação individual (o individualismo), o pensamento analítico e pessoal, a informação, o conhecimento laico, o consumo





11. BLACK, Carol. *Escolarizando o mundo: o último fardo do homem branco*. Direção: Carol Black. Disponível em: <[tinyurl.com/y6n9nhoz](http://tinyurl.com/y6n9nhoz)> (Acesso: 01 ago. 2020).

12. Ibid.

13. Ibid.

14. Ibid.

em oposição aos modos de viver, valores e conhecimentos dos jovens de famílias provenientes de culturas indianas e chinesas tradicionais.

As crianças, enviadas à escola a partir dos 6 anos, passam a aprender a falar, ler e escrever em inglês, assim como a se preparar para “competir no mercado internacional”.<sup>11</sup>

Em Ladack, Índia, uma mulher relata:

A minha filha mais nova se mudou para a cidade para frequentar a escola. A mais velha também se foi com seu marido para levar seus filhos para a escola, em Leh. Eu fico aqui sozinha, para cuidar da casa... Regar as plantações, cuidar das vacas... Não é como era antes... Estão todos “educados” agora, então eles não ficam aqui.<sup>12</sup>

Do mesmo modo, em outra fala, a senhora afirma:

Tradicionalmente nós criamos nossas crianças de acordo com os ensinamentos de Buda. Mas agora, com o “desenvolvimento”, todos mandam suas crianças para a escola e os antigos valores de bondade e compaixão estão começando a declinar... Agora, as pessoas aqui estão pensando: “Eu tenho que ser um médico ou um engenheiro” e as formas tradicionais de compaixão, bondade e ajuda mútua estão lentamente desaparecendo.<sup>13</sup>

“Toda a ideia de aprendizagem foi transformada em ‘como eu posso ganhar mais dinheiro’”, sintetiza também uma outra mulher indiana.<sup>14</sup>

O rompimento com a memória torna-se exigência: “A professora não nos deixa falar a nossa língua nativa. Quem é pego falando Ladakh é punido”, relata uma das crianças que frequenta uma escola inglesa, também na Índia. No mesmo sentido, o documentário revela como, de fato, essas crianças estão saindo das escolas para disputar empregos secundários na economia capitalista.



A educação não te ensina nada sobre sua ecologia local, cultura local, economia local ou sua habilidade de ser produtivo; ela te ensina basicamente a ser um semianalfabeto em um sistema ao qual você não tem acesso porque não pertence a ele, porque não pertence à classe certa, aos privilégios definidos... É como o ditado hindu, que diz: “É o cachorro do lavadeiro, que não pertence nem ao lugar onde a lavagem é feita e nem à sua casa”. São pessoas excluídas, caindo pelas rachaduras de mundo excludente.<sup>15</sup>

15. Ibid.

16. Ibid.

O filme, com duração de uma hora, é repleto de relatos perturbadores, que questionam definições ocidentais de riqueza e pobreza, assim como de conhecimento e ignorância, desmascarando certas instituições – principalmente às ligadas à leitura e à escrita – como a escola –, revelando, assim, seu papel como propagadoras de um projeto colonialista de destruição dos conhecimentos tradicionais e do rompimento da transmissão de saberes milenares entre pais, filhos, famílias e comunidades.

A “educação ocidental”, segundo a abordagem presente no documentário, é responsável por uma “monocultura humana” ao redor do mundo que vem destruindo a diversidade de culturas, assim como de indivíduos únicos.

No final, o documentário apresenta o chamado urgente por um “diálogo profundo” entre as culturas, sugerindo que temos “tanto a aprender quanto a ensinar” na relação com as sociedades ancestrais, orais e outras, as quais podem ser portadoras de conhecimentos vitais para nossa própria sobrevivência no próximo milênio: “Chegar dizendo: ‘Ei, eu tenho algumas habilidades que vocês não têm e que talvez possam ser úteis’ é muito diferente de ‘seus caminhos não são mais aceitáveis, sigam os nossos’”, esclarece o antropólogo entrevistado no documentário.<sup>16</sup>

E completa:

Através de nossa “miopia cultural”, achamos que educamos nossas crianças, enviamos nossas crianças para a escola... Nós temos



17. Ibid.

18. Ibid.

19. O projeto integrará uma iniciativa criada pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) por meio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), com o objetivo de chegar a um programa que estimule a colaboração entre cientistas e detentores de conhecimentos tradicionais e locais. Mais informações em <agencia.fapesp.br/17584> (Acesso: 01 ag. 2020)

uma forma de “enculturar” as crianças em nossa sociedade [...] e os povos que não seguem aqueles mesmos padrões de educação, de alguma forma, não educam seus filhos... Com certeza, isso é um absurdo.<sup>17</sup>

“Gerações à frente, olharemos para trás e diremos: ‘Como pudemos fazer esse tipo de coisa com as pessoas?’”, questiona-se outro especialista.<sup>18</sup>

Mesmo em se tratando do fenômeno da educação ocidental de forma mais ampla, e especialmente sobre o papel da escola, o documentário nos parece relevante, por examinar dois pressupostos fundamentais: o da superioridade cultural inculcada em nossa cultura ocidental, especialmente no que diz respeito à cultura escrita em relação à oralidade ou outras modalidades culturais, e o da exigência de *adaptação* à realidade incontestável de supremacia da escrita sem refletir sobre a necessária construção de significado de tal experiência nos diferentes contextos e para cada pessoa.

No Brasil, a antropóloga Maria Manuela Ligeti Carneiro da Cunha, professora emérita do Departamento de Antropologia da Universidade de Chicago e professora aposentada da Universidade de São Paulo, ao participar da abertura da Reunião Regional da América Latina e Caribe da *Plataforma Intergovernamental sobre Biodiversidade e Serviços e Serviços de Ecossistemas*, observou que, na região do alto e do médio Rio Negro, no Amazonas, existem mais de cem variedades de mandioca, cultivadas há gerações por mulheres das comunidades indígenas, que costumam fazer e compartilhar experiências de plantio, chegando a cultivar dezenas de variedades em seus pequenos roçados ao mesmo tempo.

A partir da constatação de que essas práticas culturais geram uma diversidade de grande importância para a segurança alimentar, elaborou-se um projeto-piloto<sup>19</sup> de colaboração entre a Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA) e as organizações indígenas do médio e alto Rio Negro.

A iniciativa, coordenada por Cunha, é “um bom exemplo de como é possível a colaboração entre a ciência – a escrita – e os conhecimentos tradicionais e locais, capazes de dar grandes contribuições para a conservação da diversidade cultural e genética de plantas – um problema extremamente importante”.

A escrita, nesse contexto, insere-se em diálogo profundo com a memória, por exemplo.<sup>20</sup>

As denúncias reunidas no documentário, a compreensão de cultura(s) defendida pelos antropólogos, assim como projetos que pretendem viabilizar esse “diálogo profundo” entre diferentes saberes para a construção de novos conhecimentos, são pontos que gostaríamos de destacar para retomarmos nossa questão inicial sobre os processos que envolvem a apropriação da cultura escrita em contextos diversos.

Enquanto tratarmos os modos diferentes de ser, se inscrever e significar o mundo sob o ponto de vista “evolutivo”, criamos rupturas artificiais, mas muito concretas, que se manifestam nos sujeitos e contextos. Estes passam a ter que fazer falsas opções entre o que seria o progresso e a preservação de sua memória, sem considerar, entretanto, justamente as especificidades, complementaridades e contribuições recíprocas possíveis.

Dentro da perspectiva entrecultural, estamos compreendendo a diferença sem estabelecer hierarquias ou seguir os binarismos fixos da alteridade. Olhar para o outro – suas escolhas, práticas e conhecimentos – como algo misterioso e possível.

Como falar, estar com o “outro” sem asfixiá-lo ou inscrevê-lo nos discursos fechados da lógica etnocêntrica, na qual o outro é sempre o “não ser”, o “não branco”, o “não leitor”? Como falar do outro enquanto outro, sem ter a pretensão de absorvê-lo ou assimilá-lo? Dito de outra forma, como estabelecer contatos culturais e ser mediador(a) de leitura – e da cultura da escrita – dentro de um horizonte entrecultural? Como nossas bibliotecas, salas de leitura, os centros culturais estão lidando com essa questão?

20. CUNHA, M. *Povos tradicionais têm papel crucial na conservação da biodiversidade*. [2013]. Entrevista concedida para Elton Alisson, FAPESP. Disponível em: <[tinyurl.com/yyysmr8y](https://tinyurl.com/yyysmr8y)> (Acesso: 21 jul. 2020).

21. BACKES, J. L. A diferença cultural como processo de negociação cultural. In: *Anais Eletrônicos do II Seminário Internacional Educação intercultural, gêneros e movimentos sociais – Identidade, diferença e mediações*. Disponível em: <[tinyurl.com/yxfslgy7](http://tinyurl.com/yxfslgy7)> (Acesso: 22 jul. 2020).

A superação dos binarismos possibilita a compreensão de novas identidades, novas posições de sujeitos, novas práticas, experiências e ambientes *mediadores* que não precisam ser um ou outro, nem “isso” ou “aquilo”, como já provocava a poeta Cecília Meireles; mas um “terceiro”, um “nosso”, gerado a partir do encontro.

Isso, na perspectiva de nossa atuação como mediadores de leitura, implica uma rearticulação de elementos numa perspectiva em que não há a centralidade de uma ou outra modalidade cultural, mas sim experiências de interstícios entre sujeitos, textos e contextos que, em relação, se questionam, contestam, desafiam, se apropriam uns dos outros. É uma negociação em que não há vencidos nem vencedores, mas “fertilização recíproca”.<sup>21</sup>

Um terceiro espaço entre – e para além – do “nós” e dos “outros” – e que se configura como um tempo-instante instigante para cultivarmos o “entre”, o espaço privilegiado onde se dão as necessárias *negociações culturais*. Tempo-instante gerador de conflitos, que favorece o diálogo, no qual se negocia com vistas a garantir conexões significativas – vínculos – para o “viver junto”, sem que o encontro com o outro vise à superação da “diferença” enquanto retorno ao mesmo, a uma imagem de si mesmo.









# Jogo com palavras, palavras em jogo

CECILIA BAJOUR | TRADUÇÃO CÍCERO OLIVEIRA



Vários anos atrás, quando meus filhos eram pequenos e tive que passar por esses tempos de espera que os pais geralmente experimentam – essa abertura, às vezes excessivamente prolongada, da vigília à beira do sono noturno ou diurno –, inventei um jogo com aquilo que tinha a meu alcance: as palavras e as coisas. Sentada na cozinha, com caderno e caneta em mãos, olhava ao meu redor e começava o jogo: encontrar as formas pelas quais os objetos silenciosos que habitavam minha cozinha faziam parte de algumas metáforas muito conhecidas da vida e da linguagem cotidiana. Essas que alguns classificadores chamam de “metáforas cristalizadas”, “lexicalizadas” ou “mortas”. Com esse jogo, me insurgia diante de sua suposta e discutível condição de falecidas, e em vez de “matar o tempo” homenageando metáforas que “passaram desta para uma melhor”, usava outra figura retórica que faz com que os opostos



1. Em espanhol, *no pueden parar la olla* — ao pé da letra, “não podem parar a panela”. Trata-se de uma expressão coloquial, usada sobretudo na Argentina e no Uruguai, que significa “assumir as responsabilidades financeiras de uma família”, isto é, assegurar o pão de cada dia, sustentar (N.T.).

2. Em espanhol, *chocolate por la noticia*. Trata-se de uma expressão irônica que significa que se está dizendo algo conhecido ou óbvio; em outras palavras, “darei a você chocolate como recompensa por essa informação óbvia” (N.T.).

3. Em espanhol, *saltar como leche hervida*, uma expressão que significa reagir com violência e repentinamente, explodir, exaltar-se, perder a cabeça (N.T.).

4. O verbo *jugar*, assim como a palavra *juego*, podem ser traduzidas por “jogar”, “brincar” ou “brincadeira”, “jogo” de acordo com o contexto. Aqui, procurou-se utilizar todas essas acepções intercaladamente, como poder-se-á constatar (N.T.).

se tensionem: um oximoro subversivo dentro de casa. E comecei a reviver tempo e metáforas; abria as portas para uma busca intensa e divertida na memória da língua, social e própria, sempre histórica e situada pelos referentes metafóricos de cada comunidade.

As associações floresciam em minha cabeça e em minha cozinha: sem sair de minha confortável cadeira, tirei os talheres da gaveta por meio de uma telecinésia lúdica. Quando a faca aparecia, vinha-me a lembrança de momentos densos quando se é possível “cortar o ar com uma faca”. A vez da colher aparecia com aquelas pessoas que tentam dizer algo na conversa dos outros e depois “metem a colher” [onde não foram chamadas]. Passei pela secadora de louça e a louça molhada e com o fundo exposto, o que me fez lembrar daqueles que “não têm o que pôr no prato<sup>1</sup>” porque estão desempregados. Em seguida abri a geladeira, dessa vez sem telecinésia, e imediatamente pensei “que novidade, merece um doce<sup>2</sup>” quando encontrei nas prateleiras um chocolate que, vazios, me lembravam da falta de leite, e depois “borbulhava como leite fervido<sup>3</sup>” com raiva de mim mesma por ter esquecido de comprar algo tão vital naqueles dias com as crianças pequenas.

Esse salto comparativo me deu um sinal vermelho — a impregnação metafórica está em todos os territórios, até no sentido de alarme —, porque estava indo além de minhas próprias regras. Como se tratava de um jogo, eu havia colocado algumas restrições para torná-lo mais palatável e arriscado: não podia usar expressões comparativas nem provérbios. Em meu regulamento íntimo, eu só podia recorrer às metáforas e não às abundantes comparações, muito sagazes em tantas expressões populares, nem aos provérbios, embora muitos fossem metafóricos. Com essas orientações, deixava em aberto a possibilidade de inventar novos jogos nos quais as comparações e os ditos seriam buscados e as metáforas, não permitidas.

A ideia de impor condições à minha própria regra tinha relação com a experiência que todos temos na arte de jogar [*jugar*], em que a configuração de limites mais ou menos precisos, conforme

o caso, é a antessala necessária para construir o território do jogo, para prever o desenho do mapa no qual jogaremos. Alguns anos depois, deparei-me com o livro do grupo Grafein, um pioneiro no tema de oficinas de escrita na Argentina.<sup>5</sup> Em sua introdução, eles identificavam, como questão-chave, o modo como as regras [consignas] são formuladas: “Às vezes a regra parece beirar o jogo; outras, com um problema de matemática. Mas seja qual for a equação, a regra sempre tem algo como uma cerca e algo como um trampolim, algo como um ponto de partida e algo como uma chegada”.

Esse par de metáforas, cerca e trampolim, tornou-se um par dialético com grande potência para muitos de nós que pensamos em possíveis gatilhos para situações de leitura e escrita. A dialética entre restrição e liberdade, que deveria fazer parte de toda regra, é claramente explicada por Maite Alvarado – integrante dessa oficina mítica do final dos anos 1970 – em *Escritura e invención en la escuela*:

A regra cinge as opções: pode propor a geração de um texto novo ou a transformação de um já existente, pode pautar as operações a serem realizadas ou simplesmente fixar algumas características do texto resultante. Mas sempre tem algo de chegada, e por isso é também o enunciado de um contrato que deve guiar a escrita e a leitura dos textos.<sup>6</sup>

A abertura a várias maneiras de cumprir com a regra – mesmo quando ela é transgredida – a situa como um trampolim para nossos modos criativos de invenção; o delicado equilíbrio entre os obstáculos que funcionam como suporte e as pautas abertas que abrem novas buscas, reside naquelas regras que contribuem para a formação do jogador, escritor ou leitor, e, ao mesmo tempo, confiam em sua capacidade de arriscar e desafiar no ato da invenção.

Meu jogo em casa criava pontes entre as palavras e as coisas, e me mostrava que as metáforas não se limitam a funcionar como

5. No início dos anos 1970, alunos e professores da Cátedra Ibero-americana de Literatura da Universidad de Buenos Aires fundaram um grupo para escrever e refletir sobre a prática da escrita. Seu objetivo dirigia-se sobretudo à invenção e à exploração lúdica da linguagem. A partir do trabalho com “consignas” [regras, ditames], os participantes das oficinas passam a explorar as possibilidades da linguagem (N.T.).

6 ALVARADO, M. *Escritura e invención en la escuela*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014, tradução nossa.

7. JOHNSON, M.;  
LAKOFF, G.  
*Metáforas da vida  
cotidiana*. Campinas:  
Mercado de Letras,  
2002.

um adorno ou como um jogo estético de linguagem — como as teorias clássicas da retórica pensaram —, e tampouco constituem uma essência questionável do literário — parte da literaturidade a que se referiam os formalistas tentando marcar a especificidade da literatura em contraste com a linguagem cotidiana. O que elas fazem é mostrar como conhecemos e nomeamos o mundo.

O vínculo entre a linguagem metafórica e os modos de conhecimento foi levantado no livro *Metáforas da vida cotidiana*,<sup>7</sup> de George Lakoff e Mark Johnson. Segundo esses autores, a metáfora não é apenas patrimônio da imaginação poética, nem se restringe a ser uma linguagem desviada do comum ou do extraordinário, já “que impregna a vida cotidiana, não somente a linguagem, mas também o pensamento e a ação”. De um ponto de vista cognitivo, Lakoff e Johnson vão além do linguístico e observam que nosso sistema conceitual e nossa maneira de conhecer o mundo é metafórica: eles argumentam que as metáforas conceituais são estruturantes do conhecimento e, de alguma forma, marcam nossa forma de pensar sobre determinados temas.

Levar em consideração essa visão sobre as metáforas poderia questionar e relativizar a ideia de que elas são atribuíveis somente àqueles que são talentosos com as palavras e as imagens. Também nos convida a discutir a representação de que metaforizar é embelezar a linguagem, adorná-la. Essa é uma teoria que considera a possibilidade metafórica de todos e que se propõe a nos encontrarmos com nossa língua cotidiana de uma forma renovada, assim como olhar com estranhamento e sem preconceitos os lugares que chamamos de comuns e desnaturalizá-los, brincar [jugar] com eles.

Uma das maneiras de estarmos mais conscientes e perceptivos às metáforas que habitam nosso pensamento e nossa linguagem é por meio do jogo com as palavras. Outro caminho é observar como o jogo habita as ficções.



## **Saltar de um mundo para outro: a relação entre jogo e ficção**

8. SCHEINES, G.  
*Juegos inocentes, juegos terribles*. Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1998, tradução nossa.

A familiarização lúdica com nossa capacidade metafórica na vida e na linguagem de todos os dias nos aproxima de um tema que me interessa abordar: como a metáfora e outras figuras literárias que habitam algumas ficções da literatura infantil se relacionam com certos jogos que atravessam diferentes momentos da vida, mas que têm sua semente na infância. Mais do que pensar em como o jogo aparece tematizado em muitas histórias e poemas, o que me interessa é ver como, na construção ficcional de alguns textos literários, parece existir uma semelhança com a arte de brincar.

Antes de abordar os possíveis parentescos entre figuras literárias e jogos, me atenho a uma questão mais geral, que se relaciona com a criação de uma ordem diferente à da vida, fundamental para o brincar. Como Graciela Scheines diz em seu lúcido ensaio *Juegos inocentes, juegos terribles*:

Para jogar/brincar é necessário interromper a ordem que rege a vida. A realidade regulamentada, a escala de valores, usos e hierarquias, rótulos e convenções que dão sentido e significado aos atos dos homens dentro de uma comunidade organizada, devem ficar fora do jogo. Se não, você não pode jogar.<sup>8</sup>

Primeiro, é preciso esvaziar o espaço-tempo no qual transcorremos, pois desse esvaziamento dependerá a possibilidade do jogo.

A ordem lúdica começa quando a ordem da vida é suspensa e é gerado aquele primeiro momento de caos ou vazio, que se segue à metamorfose: os objetos e os sujeitos tornam-se outros e o entorno se transforma segundo as leis do jogo. O quarto deixa de ser um quarto e passa a ser uma floresta, um barco ou um mar, tal como ocorre no já clássico livro-álbum *Onde vivem os monstros*: Max torna-se outro, rei dos monstros neste caso, capaz de ter um poder sobre eles, além de torná-los festivos companheiros de brincadeiras.



FIG. 1  
SENDAK, Maurice.  
*Onde vivem os  
monstros*, São Paulo:  
Cosac Naify, 2014.

A plasticidade com que as crianças passeiam do caos prévio ao jogo até a nova ordem instaurada por ele é uma das potências fundantes da infância. Por outro lado, alguns adultos costumam resistir em sair da maquinaria de hábitos e constrações da vida cotidiana e esvaziar momentaneamente um mundo para passar para outro que eles não controlam inteiramente. O risco que implica abandonar a sensação de segurança que o conhecido proporciona gera temores e bloqueios que, em muitos casos, os leva a evitar o jogo ou a entrar e desnaturá-lo, tornando-o dócil e controlável. O temor às vezes tem a ver com a possibilidade de ser outro, constitutiva de grande parte dos jogos. O medo de não se reconhecer ao usar as máscaras que esse novo mundo lúdico requer, de interagir mediante regras que não são as da vida comum, de se perder em caminhos impensados até o momento de brincar, de rir de si mesmos e do mundo a partir de um lugar libertador, é o que faz com que muitos adultos sejam deixados à margem do jogo ou que o subestimem, dizendo que isso é “coisa de criança”.

As táticas da infância para passar de um mundo a outro por meio da brincadeira e do jogo estão presentes em certas ficções nas quais o limiar para a dimensão lúdica está dentro de casa. O salto entre mundos, cada um manifestado em diferentes planos de

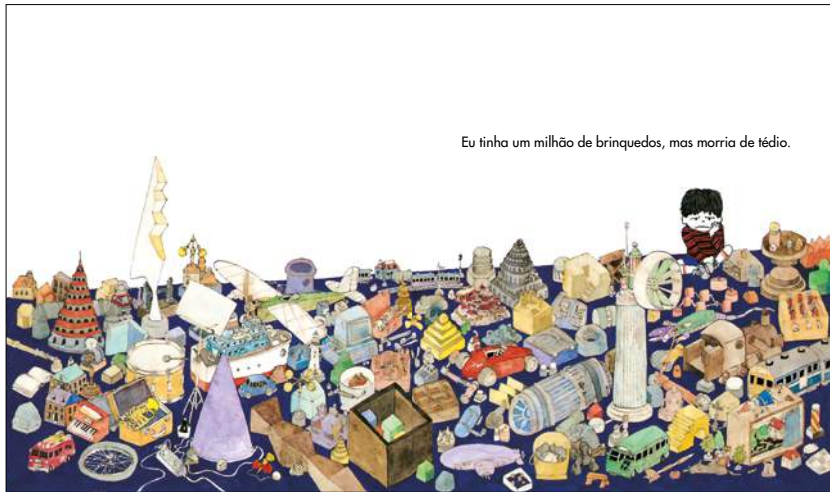


FIG. 2  
ORAM, Hiawyn;  
KITAMURA, Satoshi.  
*No sótão*. Rio de  
Janeiro: Pequena  
Zahar, 2017.

“Tinha um milhão de brinquedos e me sentia muito entediado”.

“realidade” – ressalto isso por se tratar de uma realidade ficcionalizada, não real – torna-se, nesses casos, o cerne de uma ficção.

Por que a diversidade de planos de realidade? Porque em muitos relatos o mundo de onde se parte e para onde se regressa no fim é o mais parecido com a experiência conhecida e próxima, a do lar, a familiar.

Em outro plano de ficção se encontra o universo para o qual se é transferido e onde se desdobra e se realiza um mundo imaginário. Para mencionar apenas alguns casos, livros como *Jumanji*, de Chris Van Allsburg, o já citado *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, e *No sótão*, de Hiawyn Oram e Satoshi Kitamura, têm em comum que seus protagonistas vivem uma aventura que supõe atravessar o limiar da vida cotidiana ficcionalizada para um mundo cujas regras são regidas por um imaginário lúdico.

No livro-álbum *No sótão*, o tédio inicial do protagonista, que está rodeado por uma infinidade de brinquedos, é a antessala do salto (ver Fig. 2).

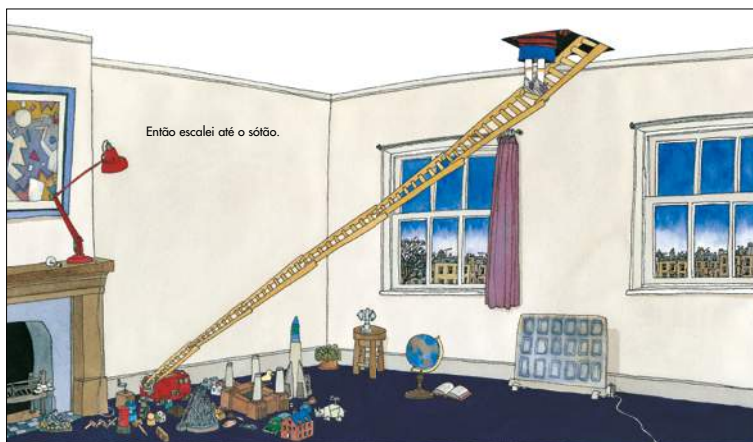
É eloquente que o esvaziamento prévio à construção de um novo imaginário comece nesse contexto aparentemente hiperestimulado. A subida ao sótão é a passagem fronteira entre o mundo cotidiano e outro novo a ser conquistado por meio de



ORAM, Hiawyn;  
KITAMURA, Satoshi.  
*No sótão*. Rio de  
Janeiro: Pequena  
Zahar, 2017.

FIG. 3  
“Subi até o sótão”.

FIG. 4  
“E entrei. O sótão  
estava vazio. Ou não?”.



estranhamento e invenção, duas ferramentas imprescindíveis do jogo. O salvo-conduto é um brinquedo que agora adquire um sentido renovado (ver Fig. 3).

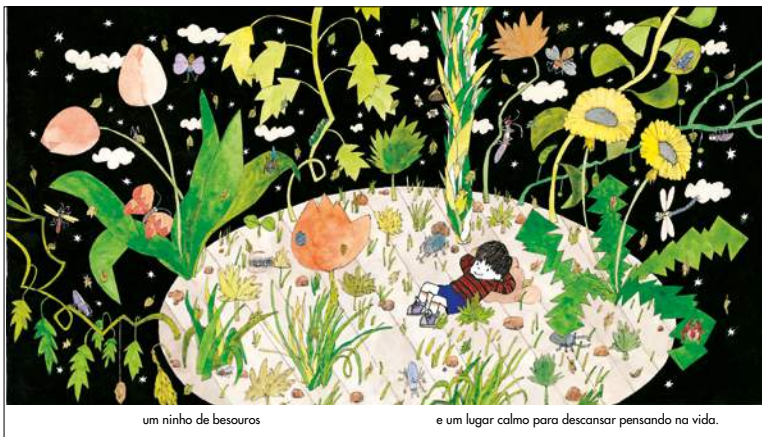
O protagonista diz: “Subi até o sótão” e na imagem vemos que ele conseguiu fazê-lo por meio da escada, agora enorme, de seu pequeno caminhão de bombeiros. Quando viramos a página, vemos o menino olhando para a frente, olhando para nós: “E entrei. O sótão estava vazio. Ou não?”

A cumplicidade com os leitores-espectadores está duplamente em jogo em seu olhar e nessa pergunta convidativa. As páginas duplas que se seguem mostram como esse espaço vazio vai aos poucos sendo povoado por diversas cenas lúdicas: o sótão se metamorfoseia



FIG. 5  
 “Encontrei uma família de ratos”.

FIG. 6  
 “e uma colônia de escaravelhos, e um lugar fresco e tranquilo para descansar e pensar”.



a cada vez e é habitado pelos protagonistas e pelas paisagens das várias brincadeiras do menino (ver Fig. 5 e 6).

Nesse caminho cheio de possibilidades, ele abre “uma janela que abria outras janelas”.

Brincar se torna, assim, uma fonte de novos saltos de mundo. Em um deles, ele encontra um amigo que vira parceiro na arte de inventar imaginários: juntos descobrem um jogo “que podia durar para sempre, porque mudava o tempo todo”.

Quando ele desce e comenta com a mãe sobre o lugar em que viveu sua aventura lúdica naquele dia, ela responde: “Mas nós não temos sótão”.

FIG. 7  
“Abri uma janela que  
abria outras janelas”.

FIG. 8  
“e encontrei um amigo”.

FIG. 9  
“Eu e meu amigo  
descobrimos um  
jogo que podia durar  
para sempre, porque  
mudava o tempo todo”.



e achei um amigo.



Nós inventamos um jogo que não acabava nunca,

porque as regras mudavam sempre.





Desci do sótão e contei para  
minha mãe onde estive o dia todo.  
"Mas nós não temos um sótão", ela disse.

FIG. 10  
"Desci do sótão e contei para  
para minha mãe onde  
eu havia me metido  
o dia todo." – Mas nós  
não temos sótão – ela  
disse".



Ora, ela não tinha como saber,  
não é mesmo?  
Minha escada é segredo.

FIG. 11  
"Bem, ela não tem como  
saber, né? Ela não  
encontrou a escada".

A última cena, desta vez despovoada de brinquedos, tem três elementos estratégicos: salvo-conduto, janela e amigo.

Eles ratificam que o mundo imaginário foi e continua sendo possível. Assim indicam as palavras do menino, que novamente nos torna cúmplices com seu olhar e sua interpelação: "Bem, ela não tem como saber, né? Ela não encontrou a escada" (ver Fig. 11).

Neste livro, assim como em *Jumanji* e *Onde vivem os monstros*, a viagem ao mundo do jogo é vivida como um trajeto natural que não precisa de explicações para justificar o salto entre mundos nem a suposta irreabilidade do universo lúdico. O jogo é possível: a ficção instaura uma realidade com a qual podemos pactuar e

somos convidados a aderir. A ilustração nesses três livros, tal como vimos na cena final de *No sótão*, propõe uma cumplicidade com o imaginário lúdico infantil que nos torna participantes da invenção. O lugar dado aos adultos nestas três ficções, que permanecem alheios ou incrédulos acerca da viagem imaginativa realizada pelas crianças, reforça a piscadela cúmplice aos leitores que foram convidados à aventura e a nos colocarmos do lado do jogo para o qual transitamos junto com seus protagonistas durante nossa leitura.

### **Novos ares de família: figuras retóricas e jogos**

O salto de um mundo a outro pode ser um bom exercício para tonificar os músculos lúdicos e depois podemos *nos jogar* de uma vez com o eixo deste trabalho: a possível familiaridade entre algumas figuras retóricas e certos jogos que atravessam as infâncias e se projetam para a vida. A ideia é ver como essas figuras aparecem em alguns textos da literatura infantil nos quais não se limitam a poetizar a linguagem linguística ou visual, mas são uma mola propulsora fundamental de ficção.

Em seu livro *Métalepse: De la figure à la fiction*, o teórico Gérard Genette chama a atenção para a proximidade etimológica das palavras “figura” e “ficção”: ambas encontram suas raízes em *figere*, que significa modelar, fingir, inventar. Mas, para além da possível comunidade na origem dos termos, Genette destaca o parentesco evidente no funcionamento de ambos. Compartilho sua ideia porque ela parece esclarecer o que veremos a seguir em exemplos concretos:

Uma figura é (já) uma pequena ficção, no duplo sentido que ela geralmente mantém em poucas palavras, ou até mesmo apenas uma, e que seu caráter ficcional é atenuado, de certa forma, pela exiguidade de seu veículo e, muitas vezes, pela frequência de seu

uso, o que nos impede de perceber a audácia de seu motivo semântico: só o uso e a convenção nos fazem aceitar como banal uma metáfora como “manifestar seu ardor”, uma metonímia como “beber um copo”, ou uma hipérbole como “morrer de rir”. A figura é um embrião ou, se preferir, um esboço de ficção.<sup>7</sup>

Quero partir dessa ideia da figura retórica como um embrião de ficção para abordar e considerar, em alguns livros, a forma como a metáfora, a metonímia e a hipérbole, as três figuras que Genette menciona, funcionam como um motor que impulsiona o desenvolvimento ficcional, ao observar possíveis vasos comunicantes com alguns jogos infantis.

### **Brincar de ser outro: a metáfora**

Ver uma coisa na outra a partir de relações de semelhança: com essa premissa geral, poderíamos definir a metáfora. Uma definição que, por sua vez, esconde outra metáfora, já que o verbo “ver” também teria um sentido metafórico. A metáfora linguística implica uma captação imaginária em que uma palavra ou frase toma elementos da significação de outra palavra ou conceito – “ver”, no plano verbal, seria comparável a “imaginar”. Por outro lado, na metáfora visual podemos falar de percepção: diante de nossos olhos tem lugar uma metamorfose visível, uma substituição de um objeto ou de determinadas qualidades desse objeto por outro. Não entrarei aqui na consideração das diferentes variáveis conceituais sobre a metáfora oriundas do campo da filosofia, da retórica e da psicanálise, direi apenas que, em quase todas elas, é possível ver a ideia de traslado, de viagem para novos significados que está associada à origem etimológica da palavra: em grego moderno os ônibus são chamados de “metáfora”, ou seja, ali se materializa de forma eloquente a ideia de transportar de um lugar a outro.

7. GENETTE, G. *Métalepse: De la figure à la fiction*. Paris: Seuil, 2004, p. 08, tradução nossa. No original: “Une figure est (déjà) une petite fiction, en ce double sens qu’elle tient généralement en peu de mots, voire en un seul, et que son caractère fictionnel est en quelque sorte atténué par l’exigüité de son véhicule et, souvent, par la fréquence de son emploi, qui empêchent de percevoir la hardiesse de son motif sémantique: seuls l’usage et la convention nous font accepter comme banale une métaphore comme ‘déclarer sa flamme’, une métonymie comme ‘boire un verre’, ou une hyperbole comme ‘mort de rire’. La figure est un embryon, ou, si l’on préfère, une esquisse de fiction”.



Contrariamente à comparação verbal, na qual os dois objetos ou atributos análogos são explicitamente conectados por meio da palavra “como”, na metáfora essa analogia aparece condensada, suposta, e implica um desafio imaginário maior: quem usa uma metáfora está empreendendo uma viagem imaginária de forma consciente, quando põe em jogo a atividade interpretante, ou inconscientemente no caso de metáforas naturalizadas na língua cotidiana, por exemplo.

O universo do jogo pode ser pensado em um sentido amplo como uma grande metáfora, como vimos quando me referi aos saltos entre mundos que se aparentam com a prática de brincar com certas ficções: viajar para um tempo e um espaço diferentes do cotidiano constitui o ato metafórico.

Existem jogos, desde muito cedo na vida, que implicam a conversão de um sujeito ou de um objeto em alguém ou algo diferente. Ser outro ou transformar algo em outra coisa graças a diferentes senhas e regras lúdicas é a condição básica de uma boa quantidade de jogos. O disfarce e a máscara são alguns atributos usados nesse processo de metamorfose. Porém, a simples disposição de brincar e de outorgar imaginariamente a seres e objetos algumas características, diferentes das que já possuem, também pode prescindir desses atributos, como ocorre em muitas brincadeiras infantis. Assim, o imaginário lúdico pode transformar um cabo de vassoura em um cavalo ou um lençol em um refúgio no deserto. Por exemplo, em várias obras de Isol, a metáfora pode ser vista como o cerne da ficção e a força motriz do desenvolvimento narrativo.

Seu primeiro livro-álbum *Vida de perros*, que desde o título parece brincar com a ambivalência dessa expressão, “vida de cachorro”, uma metáfora da linguagem cotidiana que para muitos adultos é compatível com o supostamente incivilizado e impróprio do humano, ao passo que, vista a partir de uma perspectiva lúdica, pode ser uma aventura transformadora para dois jogadores cúmplices – um menino e seu cachorro neste caso.



FIG. 12  
ISOL. *Vida de perros*.  
Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 1997.

“De vez em quando, preciso perguntar para minha mãe: — Mãe, como você sabe que eu NÃO sou um cachorro? E a mamãe me responde assim: — Filho, se você fosse um cachorro, gostaria de ficar todo enlameado nas poças e sair correndo latindo para os carros”.



FIG. 13  
“Eu e o Clóvis não entendemos como a mamãe tem tanta certeza de tudo. Ela disse que NÃO!  
Esses momentos de confusão duram pouco. Logo depois saímos, como fazemos todas as tardes, para praticar nossas brincadeiras preferidas”.

O protagonista dessa história tem um cachorro chamado Clovis, que para ele é diferente dos outros, “muito especial”. Quando pergunta à mãe como ela pode saber que ele, o menino, não é um cachorro, ela responde dizendo que se fosse um cachorro, ele gostaria de ficar todo enlameado, sair correndo latindo para os carros, urinar nas árvores e outros hábitos caninos.

Mas o menino afirma que ele e o cachorro não entendem como a mãe tem tanta certeza de tudo.

FIG. 14  
“Brincar de cowboy”.

FIG. 15  
“Esfriar a língua,  
importunar as  
formigas”.



O nós implícito em “Eu e o Clóvis não entendemos” poderia ser lido como um salvo-conduto para o jogo que se aproxima, como se a criança começasse a se transformar em cachorro a partir do uso de uma linguagem que adquire poder sobre as ações.

A mãe não sabia que o modo subjuntivo (“se você fosse um cachorro”) poderia ser interpretado como uma incitação ao jogo e, sem querer, ela está dando ao menino instruções de como ser um cachorro. Na sequência começa uma série de páginas duplas em que as ilustrações revelam como o menino põe em prática cada um dos atributos caninos assinalados pela mãe e brinca de igual para igual com o seu cachorro, Clóvis.





FIG. 16  
 “Sabe, Clóvis, algo me diz que o plano está começando a funcionar... Não acha?”.

FIG. 17  
 “Auuuuuuuuuuu!”.



As imagens nos mostram eles com um tamanho similar e com absoluta paridade na diversão. O menino metamorfoseou-se em cão: o diálogo entre o texto que condensa as ações e a imagem, expandindo-as com o estilo característico de Isol, confirmam esse *ser outro* próprio do procedimento metafórico. Embora não tenha mudado suas características físicas, ele assumiu o papel de cachorro, adotando suas mesmas atitudes. Quando volta sujo para casa, a mãe o manda para o jardim e não o deixa entrar até que ele tire a roupa suja.

A ilustração novamente escolhe estar próxima da perspectiva do menino e de seu cão, que se deitam para descansar no jardim



FIG. 18  
ISOL. *El globo*.  
Colômbia: Fondo de  
Cultura Económica,  
2017.

*“E de repente ela  
era um lindo balão,  
vermelho e brilhante”.*

perto da casinha do cachorro. A figura da mãe é vista contra a luz, recortada pela moldura da porta, enquanto as últimas palavras do menino se dirigem ao cachorro: “Sabe, Clóvis, algo me diz que o plano está começando a funcionar...”.

A cena final em que o menino e Clóvis uivam para a lua é uma nova evidência do triunfo do jogo, ou seja, o triunfo da ficção.

Fora do texto, sobre o colofão, repete-se a figura do cachorro empoleirado em cima do menino de quatro, fazendo “vida de cachorros”.

Outros livros de Isol levam ao limite a metamorfose que a metáfora implica tanto verbal quanto visualmente. Um exemplo eloquente é *El globo* [O balão], em que Camila, a protagonista, realiza um desejo: sua mãe, terrivelmente estridente, um dia inflou e ficou corada; “E de repente ela era um lindo balão, vermelho e brilhante”.

Chama a atenção o uso do verbo “ser” que, neste caso, tem um poder transformador que teria sido atenuado caso a comparação “era como um balão” tivesse sido usada. Aqui, o uso subversivo que



a autora faz da metáfora evidência seu duplo valor, identificatório e topológico, pois a mãe é um balão e o balão *ocupa o lugar* da mãe. A partir dessa metamorfose, o vínculo com a mãe transformada em balão se torna lúdico.

Outro uso radical da metáfora é o de *La bella Griselda* [A bela Griselda], em que a ficção é disparada a partir do uso de uma metáfora lexicalizada. Esse relato de humor negro narra a história da Princesa Griselda, que fazia qualquer um “perder a cabeça” com sua beleza: essa é a metáfora morta que Isol decide ressuscitar na história. A imagem que se segue a esta afirmação com Griselda segurando uma cabeça masculina é acompanhada pela ratificação escrita de que “não é só modo de dizer”.

Nestes três livros, a autora argentina não faz concessões: não há como voltar atrás nas transformações operadas, mas se sugere uma aceitação da mudança: uma criança acaba uivando para a lua como um cão; Camila admira a mãe de uma menina no parque que, por sua vez, admira seu balão. Ao se despedirem, Camila diz: “Pois bem... não se pode ter tudo”, e vai embora pulando em cima

FIG. 19  
ISOL. *La bella Griselda*. Colômbia: Fondo de Cultura Económica, 2011.

*“A princesa Griselda era tão linda que fazia qualquer um perder a cabeça. E não é só modo de dizer”.*



de sua mãe-balão. A filha da Princesa Griselda, com sua beleza, fez a mãe “perder a cabeça”, a qual, no final, a acompanha como um troféu na parede enquanto a menina joga seu jogo preferido: “montar quebra-cabeças”.

### **Brincar de esconde-esconde ou de adivinhar: a metonímia**

A adivinhação e brincar de esconde-esconde, em todas as suas variantes, são jogos que têm a ver com a ocultação transitória e com o subsequente desvelamento gozoso do oculto. A palavra, no caso de quem adivinha; o corpo, ou parte dele, um objeto, uma figura, no caso de quem brinca de esconder ou de esconde-esconde.

Os jogos de adivinhação e de esconde-esconde têm em comum a construção do inesperado, e a surpresa é uma das formas pelas quais a descoberta chega por meio de uma busca em que a dialética entre o escuro e o luminoso vai pondo à prova o buscador, que desvencilha véus e incógnitas por meio de estratégias conscientes ou tentativas fortuitas que tornam mais ou menos difícil o acesso ao efemeramente escondido.

Na árvore genealógica que tento construir em busca de uma fraternidade entre jogos e figuras, descubro que a metonímia é uma possível irmã da adivinhação e do esconde-esconde.

A metonímia, na retórica daquilo que é falado ou escrito, é a substituição de um termo por outro que guarda uma relação de contiguidade real, extralinguística com o primeiro: um objeto é substituído por outro contíguo em uma cadeia lógica – lembremos o exemplo dado por Genette, *beber um copo*. Uma das expressões mais habituais da metonímia é a sinédoque, a substituição da parte pelo todo ou vice-versa.

Na dimensão da imagem, se fizermos uma analogia com a linguagem cinematográfica ou fotográfica, o procedimento metonímico visual encontra-se no *fora de campo*, no qual uma elipse espacial exclui uma parte da cena (personagens, cenário, atmosfera

etc.). O vazio, o não visto, é interpretado em relação com aquilo que é selecionado para ser visualizado.

No caso das imagens fixas sequenciadas que fazem parte dos livros-álbum, a metonímia visual constitui um recurso retórico muito potente para gerar expectativas sobre aquilo que está por vir. A redução intencional dos dados sobre aquilo que se vê faz com que seja necessário avançar para encontrar uma resposta possível ao que foi revelado pela metade nas imagens anteriores.

O *zoom* é uma das formas metonímicas de combinar a motorização da expectativa em relação ao ato físico de virar a página para gerar um efeito surpresa.<sup>8</sup>

A utilização do *zoom* a partir de mudanças de enquadramento em imagens sucessivas permite revelar progressivamente elementos anteriormente ocultos.

Nos livros-álbum que propõem o jogo surpreendente por meio do diálogo entre palavras e imagens, o papel da palavra e da diagramação é central para possibilitar que se acenda a intrigante centelha do *zoom*. Isto é, o texto escrito deve estar carregado de ambiguidade suficiente para reforçar o caráter de incógnita que teria um objeto de difícil identificação devido a uma focalização centrada em parte do objeto e não em sua totalidade.

Para exemplificar, tenho o livro-álbum *La princesa de Trujillo* [A Princesa de Trujillo], uma narrativa que usa a *retahíla*,<sup>9</sup> um jogo da tradição lírica popular infantil que se baseia no encadeamento sucessivo de elementos que vão se acumulando, um após o outro, convidando ao jogo mnemônico. A esse formato poético soma-se o diálogo com imagens baseadas em fotografias de objetos lúdicos caracterizados pela rusticidade e o minimalismo.

Já desde a primeira imagem, o texto escrito “Esta é a Princesa de Trujillo” direciona o olhar do leitor para um brinquedo de madeira que mais parece uma peça peculiar de um jogo de tabuleiro.

Na página seguinte, à direita, a visão ampliada, parcial e ao mesmo tempo difusa de um arco dourado é acompanhada pelo texto “E isto, o que é?”, um momento em que o leitor-espectador

8. Este termo oriundo da fotografia e do cinema designa, por um lado, uma lente de distância focal variável e, por outro, uma função que permite o desdobramento de áreas progressivamente maiores (ou menores) de uma imagem.

9. A *retahíla* é um jogo de palavras tipicamente infantil, com repetições, harmonia e rimas, que melhora a fluência verbal, assim como atenção e memória (N.T.).



FIG. 20  
PATACRUA;  
SOLCHAGA, Javier.  
*La princesa de Trujillo*.  
Pontevedra: OQO  
Editora, 2016.

“Esta é A PRINCESA DE TRUJILLO”.

FIG. 21 e 22

“Este é o ANEL da Princesa de Trujillo. E isto, o que é?”.

FIG. 23 e 24 “Este é o LENÇO que envolvia o anel da Princesa de Trujillo. E isto, o que é?”.



9. Movimento da lente de uma câmara fotográfica ou cinematográfica que amplifica o enquadramento e dá lugar a uma tomada mais geral da cena.

é interpelado a participar de um jogo semelhante à adivinhação que é resolvido ao se virar a página.

A afirmação “Este é o anel da Princesa de Trujillo” dialoga com a visão de um primeiro plano do brinquedo que ratifica a resposta ao mostrar a mão dela com o anel. Trata-se do gatilho inicial para este jogo visual baseado na confusão de um enquadramento de grande aproximação com o objeto que sugere múltiplas possibilidades.

O jogo polissêmico surge das visões parciais de objetos que foram dispostos a partir da junção de outros, como é o caso da martraca, cujo corpo é construído com um prendedor de roupa. Ou o cachorro, com cabeça de apontador de lápis.

As possíveis afirmações que apontariam para o objeto mostrado como resposta à pergunta “E isto, o que é?” são desbaratadas ao virar a página e o zoom out<sup>9</sup> o mostra como parte de um todo insuspeito.





FIG. 25 e 26  
 “Esta é a MATRACA  
 que roubou o lenço  
 que envolvia o anel da  
 Princesa de Trujillo.  
 E isto, o que é?”.

FIG. 27 e 28  
 “Este é o  
 CACHORRO que  
 mordeu o gato que  
 pegou a matraca que  
 roubou o lenço que  
 envolvia o anel da  
 Princesa de Trujillo.  
 E isto, o que é?”.

Este jogo põe em questão de forma lúdica a tendência dos espectadores a uma correspondência analógica que os levaria a esperar que aquilo que se vê coincida com aquilo que se lê — recordemos a advertência que René Magritte nos fazia em seu quadro *A traição das imagens* com o seu cachimbo realista e o texto que apontava que aquilo não era um cachimbo. Pelo contrário, desse modo se sugere a relação arbitrária entre as representações dos objetos e as palavras.

Na dinâmica de perguntas e respostas desse livro, nem sempre é possível reconhecer o objeto que é mostrado metonimicamente; se assim fosse, a tática anterior se tornaria previsível e monótona. Em outros casos, o objeto mostrado por meio do zoom propõe um nível maior de abstração que visa destacar o matérico da estética escolhida. Assim acontece com a representação do fogo e da água (ver Fig. 29, 30 e 31).

A construção da *retahila* que, como já dissemos, se caracteriza pelo acúmulo de elementos em uma estrutura reiterativa,



FIG. 29, 30 e 31  
 “Este é o FOGO que queimou o pau que bateu no cachorro que mordeu o gato que pegou a matraca que roubou o lenço que envolvia o anel da Princesa de Trujillo. E isto, o que é? Esta é a ÁGUA que apagou o fogo que queimou o pau que bateu no cachorro que mordeu o gato que pegou a matraca que roubou o lenço que envolvia o anel da Princesa de Trujillo”.

se enriquece assim com esse jogo visual que acrescenta um grau de imprevisibilidade a um formato sustentado a partir de uma estrutura esperada em um andaime necessário para a possibilidade de memorização típica deste jogo. O contraponto entre o conhecido e o desconhecido é propiciado pela contribuição da metonímia visual que impulsiona o progresso no encadeamento de sentidos possíveis.

### Jogar com os extremos: a hipérbole

Quem nunca brincou de ser o maior ou o menor? Ou aquele que é mais forte? Ou aquele que fica mais quieto ou sem rir por mais tempo? Muitos jogos ou situações lúdicas partem de desafios relacionados com os extremos, tão sedutores para o imaginário e para o desejo. A atração pelos limites, por levar às máximas consequências determinadas qualidades ou o seu contrário, permite encenar diversas relações de poder, muitas vezes adversas aos jogadores na vida que transcorre fora do jogo. Ao brincar com os extremos, habilita-se uma nova ordem em que essas relações são subvertidas ou utilizadas elasticamente, muitas vezes, graças à intervenção do absurdo que desarticula as leis conhecidas sobre o funcionamento do mundo.

A história das ficções apropriadas pelo público infantil, e das intencionalmente destinadas a ele, sempre foi habitada por

personagens cujas características exacerbam traços peculiares. Também pela possibilidade de levar algumas ações ou situações a limites exorbitantes, como a dimensão física, uma das variáveis mais transitadas, que vemos em clássicos como Alice, Gulliver, O Pequeno Polegar e tantos outros gigantes e minúsculos.

O jogo com os extremos encontra na hipérbole a figura retórica que o representa. Embora seja possível exagerar traços ou aspectos pontuais de personagens e situações, nesta busca pela fraternidade entre jogos e figuras, me interessam particularmente aqueles casos em que a figura se torna a força motriz por trás da trama ficcional, não como uma variável estilística em algum momento do relato.

Um conto clássico como “O alfaiate valente” é um exemplo de como a hipérbole motoriza o devir narrativo. A ação de matar com um trapo umas moscas chatas que sobrevoavam o pão com geleia apoiado em sua mesa de trabalho desperta no pequeno alfaiate uma autoadmiração. Ao ver que são sete as que “bateram as botas<sup>10</sup>” — esta metáfora morta é a que figura na tradução que manipulei desta vez — ele decide sair pelo mundo para contar sua façanha e coloca uma faixa bordada por ele mesmo com o texto “Sete de uma só vez!”. Nesse caso, a hipérbole está intimamente relacionada com a elipse, já que a omissão da informação sobre a espécie das vítimas do golpe induz a uma interpretação ambígua. Seu encontro com o gigante, que se assombra com a mensagem hiperbólica da faixa, põe à prova a astúcia do pequeno alfaiate que se vale de diversas artimanhas para sustentar sua imagem heroica. Encorajado por seus triunfos, ele continua suas “ações heroicas” a pedido do rei da comarca próxima. A combinação de exagero e omissão de informações se sustenta até o final da história, em que a astúcia o faz sair triunfante sem cair em sua própria armadilha.

Numa história mais atual, *Fernando furioso*, de Oram e Kitamura, a hipérbole também funciona como eixo principal da trama narrativa, já que a fúria do protagonista por uma proibição materna vai crescer em proporções exorbitantes à medida que a história avança. Nenhum adulto da família consegue impedir o ímpeto

10. Em espanhol, *estiraron las patas*, ou seja, morrer, chegar ao fim da vida (N.T.).



La furia de Fernando se convirtió en un ululante tifón,  
que arrasó a pueblos enteros  
y los hundió en el mar.



¿Por qué fue que me puse tan furioso?  
Pero no se pudo acordar.  
¿Y tú? ¿Te acuerdas?

FIG. 32  
ORAM, H.;  
KITAMURA, S.  
*Fernando furioso.*  
Caracas: Ekaré, 2002.

“A fúria de Fernando  
se transformou em  
um ululante tufão que  
arrastou povoados  
inteiros e os fundiu no  
mar”.

FIG. 33  
“Por que foi que fiquei  
tão furioso?  
Mas não conseguiu se  
lembrar.  
E você? Você se  
lembra?”.

furioso do menino. Produz-se um *crescendo* de consequências catastróficas, que provoca semelhante aborrecimento na terra e nos arredores. O mundo é devastado pela ira do menino:

E como nada o detém, ainda tem mais: “A fúria de Fernando se transformou num terrível tremor que rachou a superfície da Terra. CRAAAAAC!!!! Ressoou, como um gigante quebrando um ovo.



“– Chega” – disse sua avó. Mas não foi suficiente”.

Após a hiperdestruição, o menino fica sozinho com seu animal de estimação em sua cama, flutuando sobre uma rocha de Marte.

O resultado de sua fúria hiperbólica se combina com a ironia quando Fernando diz ter esquecido o motivo de tamanho aborrecimento.

## **A leitura literária em jogo**

Comecei essa busca de parentesco entre algumas figuras literárias e jogos como uma possível chave de entrada para os textos. Uma entre outras. Os textos e algumas teorias sobre a retórica e a arte do brincar foram a matéria-prima polissêmica para arriscar um jogo de relações. Por outro lado, tentei esse caminho como um jogo que tem seu cerne, sua razão de ser na própria atividade de leitura. Considero a leitura literária um ato em si mesmo e não uma mera ponte para outro momento em que algo seria proposto “a partir de” ou “depois de”, como se o ato de ler fosse pretexto para uma atividade que é vista como produtiva, visível, mostrável ou avaliável. Como se ler não fosse uma atividade. Em outras palavras, vejo na literatura que joga e se joga um convite sempre aberto a modos desafiadores de ler. O jogo está dentro do ato de ler e não fora dele.

Isso não significa que as práticas de leitura literária com outros não possam ser nutridas por outras vias que provêm do estímulo de jogos diversos ou de algumas artes como a narração oral ou os fantoches e a dramatização, apenas para citar alguns. O problema é quando nesse encontro de caminhos e táticas ocorre um desequilíbrio e o texto literário fica subordinado ou diluído no jogo, a seu serviço. Desse modo, ele se torna uma fachada ou um instrumento, às vezes apenas uma espécie de roteiro para um espetáculo. Talvez a motivação de quem transforma o ato de ler apenas em um meio provenha da desconfiança no poder da própria literatura e dos leitores. Conhecer mais sobre o funcionamento dos textos e

confiar na possibilidade sempre aberta de os leitores interagirem com eles de forma criativa pode ser a chave para colocar a leitura, os textos e os leitores no centro. A atenção aos textos literários para ver que jogo ou jogos os leitores jogam ou o que pode ser feito para eles jogarem a partir da própria literatura é uma das formas pelas quais eles exercem sua liberdade. Estou falando da liberdade de experimentar, de arriscar e de aprender jogando, brincando. Experimentar com audácia e alegria, como faz a menina deste poema de Wisława Szymborska, que escolho para concluir este “Jogo com as palavras, palavras em jogo”.

#### A MENININHA PUXA A TOALHA DA MESA

Há pouco mais de um ano se está nesse mundo,  
e nesse mundo nem tudo foi pesquisado  
nem está sob controle.

Os experimentos de hoje tratam das coisas  
que não podem se mover sozinhas.

É preciso ajudá-las nisso,  
deslocar, empurrar,  
tirar do lugar e mover.

Nem todas querem isso, por exemplo, o armário,  
o aparador, as paredes intransigentes, a mesa.

Mas já a toalha na mesa teimosa  
– se bem agarrada pelas bordas –  
revela a vontade de passear.

E na toalha os copos, os pratinhos,  
a jarrinha de leite, as colherinhas, a tigelinha  
até tremem de desejo.  
Que coisa intrigante, que movimento vão escolher,

quando já estiverem oscilando na beirada:  
um passeio pelo teto?  
um voo em volta do lustre?  
um pulo no parapeito da janela e dali para a árvore?

O sr. Newton ainda não tem nada a ver com isso.  
Deixe que ele observe do céu e acene com as mãos.

Essa experiência precisa ser realizada.  
E será.<sup>23</sup>

23. Wisława  
Szymborska.  
*Instantes*. España:  
Igitur, 2004.  
Tradução para o  
português de Eneida  
Favre. Disponível  
em: <[tinyurl.com/  
y2bqlr6r](https://tinyurl.com/y2bqlr6r)>  
(Acesso 06 nov. 2020).











# Estupradores

SARA BERTRAND | TRADUÇÃO CÍCERO OLIVEIRA

# N

ão é possível falar de estupradores sem sentir uma corrente ferver o sangue, um certo cansaço também, um fastio herdado, cediço e, no entanto, atual, remasterizado pela forma que cada época confere ao mesmo abusador imbecil que repete a velha canção de sempre: corpo feminino, espaço de apropriação. O que se pode dizer, que não doa ou faça rangerem os dentes? Cair numa caverna de detalhes sinistros, contar, por exemplo, sobre aquela filha que visita a mãe para reclamar sua pensão alimentícia e, por meio de um truque sujo absurdo, insano, ela a abandona à mercê do padrasto, que a estupra e assassina para depois fazê-la em pedaços e enterrá-la sob o chão da sala. Estou falando de Ámbar, uma menina chilena de 16 anos, uma desajustada, nas palavras de seus professores e mediadores; mas como um ser humano pode se adaptar à traição e ao abuso? Estuprada em diversas ocasiões pelos diferentes parceiros

1. José Donoso Yáñez (1924-1996) foi um escritor, professor e jornalista chileno que ganhou o Prêmio Nacional de Literatura em 1990 e fez parte do chamado *boom* latino-americano das décadas de 1960 e 1970 (N.T.).

2. Em espanhol, *el horno está para bolos* [o forno está para bolos], referência à expressão *el horno no está para bolos*, usada quando se está numa situação de grande tensão e se quer dizer que o momento em questão não é oportuno para se fazer algo (deve-se esperar até que a tensão diminua) (N.T.).

da mãe, a menina Ámbar fazia sua raiva explodir na sala de aula. Imagino o grito guardado nas profundezas, aquele que talvez tenha sido expresso pela primeira vez na frente do estuprador, mas foi anulado por sua progenitora, e então buscou, como os afluentes dos rios, um lugar onde o tumulto de imundície e porcaria pudesse desembocar. Nas aulas, Ámbar era a “menina difícil”, aquele expediente que ia passando de mão em mão, de um professor ao outro, com a advertência “conflituosa”. A imaginação, claro, em casos como os de Ámbar, fica pálida diante da realidade, ninguém jamais teve a deferência de lhe perguntar o que estava acontecendo, esse gesto mínimo de empatia, saber o que está por trás de seu comportamento obtuso.

A pandemia que sofremos durante este tremendo fiasco que acabou sendo o ano de 2020 não foi benevolente com as mulheres. Por que isso não nos surpreende e nos subverte? Por que não arrancamos os cabelos de raiva ao sabermos, por exemplo, da quantidade de mulheres tiveram que voltar para casa à força? Em que espaço de nossa estrutura mental consideramos que o sexo feminino é o único que deve e pode cuidar de filhos ou filhas, onde foi parar a suposta igualdade, esse achatamento da curva ou a paridade? Expressões de desejo que pouco têm a ver com nossa realidade. Uma das tristes consequências da Covid-19 foi “deslizar esse véu espesso”, para usar a imagem de José Donoso,<sup>1</sup> por que aqui estamos bem instaladas em nossos espaços imóveis, os quais temos ocupado por séculos e séculos, aqueles que nunca devemos abandonar?

Vamos tacar lenha na fogueira porque o mar está para peixe.<sup>2</sup>

Se as mulheres são as mais adequadas para ensinar o que as escolas on-line tentavam repassar aos seus alunos e que, entre parênteses, foi vetado para a grande maioria dos meninos e meninas de nosso continente pela simples razão de que essas famílias não tinham internet nem dispositivo para se conectar às aulas, não somos então nós a força de trabalho mais qualificada? Explico: se os homens são maus tutores de seus filhos ou filhas, eles não estão, por esse simples e categórico fato, aptos para uma série de



profissões e trabalhos que requerem as habilidades que qualquer educador desenvolve. Deveríamos meditar sobre as habilidades, isso não é sensato? Ter esse tipo de valor ou coragem moral. Também nos perguntarmos o que entendemos por igualdade, que tipo de casa desenhamos? Onde colocamos homens, mulheres, crianças e idosos? Porque, na prática social, cada um tem seu lugar delimitado, e aí de quem se mover! – esse pária, vindo sabe-se lá de onde e, ai!, dessas sem-vergonhas que tentam corromper o mais puro espírito masculino com seus vestidos e suas formas, porque com que facilidade aquele pobre e delicado espírito se altera diante de um par de pernas ou seios e pula, beija ou toca suas ancas. Mais fogo, senhores.

Se não existe igualdade de fato, apenas exceções, também não podemos falar de liberdade ou justiça, porque como irmãs trigêmeas, esses conceitos são entendidos em conjunto. Assim, qualquer mulher que não possa assumir a igualdade como condição basal tampouco será livre nem receberá um tratamento justo. Devem estar se perguntando o que tudo isso tem a ver com estupradores, então, voltemos à palavra, porque o estupro ocorre antes de tudo na língua, quando a linguagem se instala socialmente, quando nossa narrativa constrói, a partir dessa apropriação, mulher, corpo, desejo. Os homens dirão, e com razão, que também foram violados, violentados, é claro! A primeira violação que recebem é responder a um estereótipo. Em outras palavras, nossa construção da realidade, nossa linguagem, permite que a figura masculina se imponha, penetre e viole a feminina e ninguém se altera quando “os homens explicam as coisas”, porque eles podem interromper sem receber um olhar de desprezo. Ou uma bofetada.

Igualdade, justiça e liberdade devem ser representadas na linguagem, nessas poucas palavras que dizemos ou calamos, porque o micromachismo existe e, como qualquer história, vai criando um espaço propício. Embora lutemos contra essa ideia, as palavras pensam e atuam por conta própria, e são tremendamente eficazes na criação de ambientes para quase tudo – o Terceiro

3. Martín Pradenas é um rapaz chileno, acusado de estuprar cinco jovens entre 2010 e 2019. Sua última vítima, Antónia Barra, cometeu suicídio após denunciar o crime e não receber apoio nem de pessoas próximas, nem da Justiça (N.T.). Disponível em: <[tinyurl.com/y4ry9z5o](http://tinyurl.com/y4ry9z5o)> (Acesso: 07 nov. 2020).

Reich começou no discurso e terminou nos fornos de Auschwitz ou Bergen-Belsen —; então, uma vez encenadas, elas se espalham como mentiras, submetendo fronteiras ou levantando-as contra gêneros, raças, minorias.

A linguagem também é aquilo que permite a construção de personagens como Martín Pradenas,<sup>3</sup> e escrevo teu nome, Martín, como escreverei o nome de todo estuprador daqui por diante, um garotão desses que abundam nas discotecas e bares, desses que vão “caçar”. Esses que se gabam para os amigos sobre o número de garotas com quem “transaram”. Que triste história no teu caso, Martín. Que inferno incontável te espera junto a tuas vítimas. Seu *modus operandi*: escolher uma garota bonita, convidá-la para uns drinques, e outro e mais outro, até que as coisas passassem dos copos para as mãos, e dessas mãos para a pele, e então essa beleza-ra as levava para um lugar isolado para estuprá-las. Fez isso com muitas, sabe-se lá com quantas que nunca saberemos, até Antónia. “Não consigo andar”, “Estou me sentindo mal”, ela disse para ele, enquanto Martín a agarrou e envolveu com os braços, enquanto a arrastava lentamente, lhe beijava o pescoço, a testa e lhe sussurrava ao ouvido: “Schhh, schhh, schhh”. Pradenas conhece seu ofício, e nele uma vítima é alguém a ser adulado até que as coisas mudem de cor, até que ele deixe a máscara de lado e mostre o rosto da Górgona. “Quero morrer”, confessou Antónia a uma amiga poucos dias antes de cometer suicídio. Ela não resistiu à vergonha, ao pudor desse corpo estranho, dessa mancha que não vai embora, que não se remove, que fica para sempre. Muitos estupradores e abusadores precisaram de menos esforço do que Martín para maltratar suas vítimas, dentro de casa, em meio a essa quarentena que ameaçava durar para sempre, fizeram o que sabem fazer: maltratar, apropriar, arrebatá-las, mutilar, como aconteceu com Ámbar. Os verbos são sempre os mesmos, a canção se repete indefinidamente como música ruim em cantinas decadentes, canções a que ninguém dá atenção, mas que instalam um discurso: mulher, amada, besta, animal, ingrata, encanto, abrigo e desamparo. Será



que o estuprador dialoga com seus fantasmas, como imaginaria Freud? Que ergue um teatro onde se movem a mãe, o pai e todos aqueles que o agrediram, aqueles que marcaram a sua entrada na dança das elaborações traumáticas. Pode ser. Não renego as vidas tristes e extremamente duras que esses doentes mentais podem ter, mas a verdade é que a violência contra a mulher não é sustentada unicamente por suas individualidades, mas em frondosas comunidades que a amparam. O mesmo ocorre com o racismo, para que uma morte tão brutal como a de George Floyd aconteça, é preciso um sistema disposto, uma linguagem criada, em outras palavras, uma história sistemática de pequenos e grandes abusos.

E chegando a este ponto, a esta altura do ano, com a pandemia e a incerteza, e essa violência instalada como forma, é impossível não sentir um cansaço semelhante à calma no olho do furacão, quando parece que as coisas vão ficar como estão, que continuaremos ouvindo sobre outras Ámbar e Antónias, que os estupradores encontrarão novos filões para enfiar sua perversão e maltrato, e que teremos que nos acostumar a praticar artes marciais, chute com salto duplo ou carregar armas, como nossas avós ou bisavós costumavam fazer nos séculos passados. Mas que história chata essa de ceder a essa fórmula masculina de fazer as coisas, não superar nunca o estágio anal de desenvolvimento. Segurar e expulsar. Às vezes, imagino que se nós mulheres concordássemos em dizer “chega!”, o grito seria ouvido além do sistema solar. Ou, seguindo a lógica feudal, separar reinos, porque parece impossível reunir, ter esse tipo de compreensão básica, pura observação, não é preciso ser brilhante para entender que homens e mulheres são diferentes e se complementam, que essa união, se produzida, cabeças pensando e agindo juntas, traria fagulhas de revelações sociais, epifanias de um pensamento mancomunado. Lamentavelmente, soa quase terno dizer isso, uma ingenuidade que beira o delírio, porque nosso vírus Corona demonstrou com que rapidez e diante de qualquer ameaça o mundo se torna uma coisa de machos, e quando digo “mundo”, estou falando daquilo que ultrapassa a esfera doméstica, porque



para esse lugar que não conta, nos mandaram com uma rapidez alucinante. E assim, sem querer, este ano estranho que fomos viver, deixa-nos uma lição interessante, e é o quão são frágeis as conquistas do espírito, aquilo que se alcança por meio de uma ideia de ser ou aspiração social, e com que rapidez retomamos uma espécie de selvageria primitiva comandado por arrebatamentos e impulsos. A luta que nós mulheres temos pela frente não permite descanso, isso está claro; deixar o tempo passar, esperar por outros melhores, equivale a aguardar que Troia arda, porque o modo masculino de fazer caducou. Acabou seu tempo de expiração e cheira a mofo. A poeta Louïse Glück dizia que amar a forma é amar os finais, e acho que tudo se expressa de maneira singular, um movimento desenha a figura do começo ao fim com total destreza, e assim, passamos da Idade Média ao Romantismo, da Revolução Industrial à Modernidade, e desta para uma curiosa decadência outorgada pela Pós-modernidade, esse exacerbante culto do humano, do progresso, da tecnologia, talvez, estejamos testemunhando esse fim, fechando um ciclo, quando a figura se mostra tão claramente, que cede a outra forma, neste caso, corresponderia a uma compreensão integral do universo que habitamos. Um espaço que reconhece o outro, o diferente de mim, o que vem de longe. Que respeita as singularidades e onde ser mulher não é um estado de alerta perpétuo.











# Ficha técnica

*Editora responsável*  
Dolores Prades

*Conselho editorial*  
Anita Prades, Belisa Monteiro,  
Cícero Oliveira, Lenice Bueno,  
Mayumi Okuyama, Priscilla Brossi

*Projeto gráfico e diagramação*  
Mayumi Okuyama

*Colaboradores desta edição*

Amanda Leal  
Ana Paula Campos  
Anita Prades  
Beatriz Helena Robledo  
Bruno de Souza  
Cecilia Bajour  
Cícero Oliveira  
Elisa Carareto  
Fernanda Lima  
Luciana Mendes Ferreira  
Lurdinha Mello  
Maria Carolina Fenati  
Rogério Pereira  
Sara Bertrand  
Thaís Caramico

*Revisão*  
Cícero Oliveira

*Cadernos Emília –*  
*Publicação on-line periódica*  
Ano 3 – Nº5 – 2020

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

*Instituto Emília*  
[revistaemilia.com.br/categorias/cadernos](http://revistaemilia.com.br/categorias/cadernos)  
Contato: [editorial@revistaemilia.com.br](mailto:editorial@revistaemilia.com.br)



ISSN 2595-4342





Emília

[www.revistaemilia.com.br](http://www.revistaemilia.com.br)