



Vera Teixeira de Aguiar
João Luís Ceccantini
Alice Áurea Penteado Martha (Orgs.)

NARRATIVAS JUVENIS

Geração 2000



NÚCLEO EDITORIAL PROLEITURA

**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

NARRATIVAS JUVENIS

Comissão Editorial da Associação Núcleo Editorial Proleitura (ANEP)

Alice Áurea Penteadó Martha – UEM (Maringá – PR)
Aroldo José Abreu Pinto – UNEMAT (Alto Araguaia – MT)
Benedito Antunes – UNESP (Assis – SP)
Carlos Erivany Fantinati – UNESP (Assis – SP)
Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira – FEMA/UNESP (Assis-SP)
João Luís Ceccantini – UNESP (Assis – SP)
José Batista de Sales – UFMS (Três Lagoas – MS)
Marco Antônio Domingues Sant’Anna – UNESP (Assis – SP)
Maria Zaira Turchi – UFG (Goiânia – GO)
Neuza Ceciliato – UEL (Londrina – PR)
Rony Farto Pereira – UNESP (Assis – SP)
Sonia Aparecida Lopes Benites – UEM (Maringá – PR)
Thiago Alves Valente – UENP (Cornélio Procópio – PR)
Vera Teixeira de Aguiar – PUCRS (Porto Alegre – RS)

VERA TEIXEIRA DE AGUIAR
JOÃO LUÍS CECCANTINI
ALICE ÁUREA PENTEADO MARTHA
(Organizadores)

NARRATIVAS JUVENIS
GERAÇÃO 2000

Apoio



NÚCLEO EDITORIAL PROLEITURA

**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

© 2012 Associação Núcleo Editorial Proleitura (ANEP)

Associação Núcleo Editorial Proleitura (ANEP)

Av. Dom Antônio, 2.100 – Parque Universitário

Caixa Postal 65 – 19806-900 – Assis – SP

Tel.: (0xx18) 3302-5882

proleitura@assis.unesp.br

Cultura Acadêmica

Praça da Sé, 108

01001-900 – São Paulo – SP

Tel.: (0xx11) 3242-7171

Fax: (0xx11) 3242-7172

www.culturaacademica.com.br

feu@editora.unesp.br

CIP – Brasil. Catalogação na Fonte

Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

N182

Narrativas juvenis: geração 2000/Vera Teixeira de Aguiar, João Luís Ceccantini, Alice Áurea Penteadó Martha, (organizadores). – São Paulo, SP: Cultura Acadêmica Assis, SP : ANEP, 2012.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7983-372-4

1. Livros e leitura. 2. Literatura infantojuvenil brasileira – História e crítica. 3. Literatura brasileira – História e crítica. I. Aguiar, Vera Teixeira de. II. Ceccantini, João Luís. III. Martha, Alice Áurea Penteadó.

12-9307

CDD: 82.09

CDU: 82.09

Editora afiliada:



Asociación de Editoriales Universitarias
de América Latina y el Caribe



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA
DAS EDITORAS UNIVERSITÁRIAS

SUMÁRIO

Apresentação	7
Menalton Braff para jovens <i>A esperança por um fio</i> (2003) e outras histórias – Menalton Braff <i>Alvaro Santos Simões Junior</i>	11
Juventude pé na estrada <i>Sombras no asfalto</i> (2004) – Luís Dill <i>Thiago A. Valente</i> <i>João Luís Ceccantini</i>	27
Pandora e Crusoé revisitados: uma narrativa de mistério, aventura e morte <i>O medo e o mar</i> (2005) – Maria Camargo <i>Maria Zaira Turchi</i> <i>Silvana Augusta Barbosa Carrijo</i>	45
Descobrimo Dom Casmurro <i>Dona Casmurra e seu Tigrão</i> (2005) – Ivan Jaf <i>Regina Kohlrausch</i>	65
Diálogos com o leitor <i>Alice no espelho</i> (2005) – Laura Bergallo <i>Rosa Maria Graciotto Silva</i>	83

Realidade além dos limites	
<i>O mágico de verdade</i> (2006) – Gustavo Bernardo	107
<i>Vera Teixeira de Aguiar</i>	
Ser jovem em dois tempos	
<i>Lenora</i> (2008) – Heloisa Prieto	123
<i>Benedito Antunes</i>	
A reinvenção da adolescência em sete micos	
<i>Micos de Micaela</i> (2008) – Angélica Lopes	149
<i>Sissa Jacoby</i>	
Diários de jovens: confissões e ficção	
<i>Meu pai não mora mais aqui</i> (2008) – Caio Riter	161
<i>Alice Áurea Penteadó Martha</i>	
Na fábrica da eternidade: formação e tempo	
<i>O fazedor de velhos</i> (2008) – Rodrigo Lacerda	183
<i>Márcio Roberto do Prado</i>	
Tradição judaica à brasileira	
<i>O golem do Bom Retiro</i> (2008) – Mário Teixeira	203
<i>Marco Antonio Domingues Sant’Anna</i>	
A interação pela linguagem: como e sobre o que falam as adolescentes?	
<i>PS Beije!</i> (2008) – Adriana Falcão e Marina Veríssimo	213
<i>Marilurdes Zanini</i>	
Palavras-isca para fisgar leitores distraídos	
<i>Lis no peito: um livro que pede perdão</i> (2011) – Jorge Miguel Marinho	239
<i>Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira</i>	

APRESENTAÇÃO

Narrativas juvenis: geração 2000 é a terceira publicação da ANEP (Associação Núcleo Editorial Proleitura) empenhada em trazer a público um conjunto de ensaios sobre a ficção brasileira que tem circulado nas últimas décadas sob a rubrica específica *literatura juvenil*. As duas outras publicações, *Narrativas juvenis: modos de ler* (Assis: ANEP; São Paulo: Arte & Ciência, 1997), organizada por Maria Alice de Oliveira Faria, e *Narrativas juvenis: outros modos de ler* (São Paulo: Editora UNESP; Assis: ANEP, 2008) organizada por João Luís Ceccantini e Rony Farto Pereira obtiveram muito boa repercussão, particularmente entre estudiosos da literatura infantojuvenil e professores de Ensino Fundamental e Médio da rede pública e privada de ensino, o que foi um forte incentivo para que se realizasse este novo volume.

No intuito de contribuir para preencher a enorme lacuna de estudos de literatura juvenil que existe no campo da Teoria, História e Crítica, seja no nível nacional, seja no âmbito internacional, a presente coletânea reúne treze artigos elaborados por pesquisadores ligados a um projeto interinstitucional de pesquisa apoiado pela CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), inserido no PROCAD (Programa Nacional de Cooperação Acadêmica), intitulado “Interstícios – literatura juvenil e formação

do leitor – arte e indústria cultural”, coordenado pela professora Vera Teixeira de Aguiar (PUCRS) de 2008 a 2012.

Os autores dos ensaios, professores das quatro universidades brasileiras vinculadas ao PROCADE, PUCRS, UEM, UFG e UNESP, e de outras instituições analisam aqui, sob variadas perspectivas, uma amostragem significativa de obras da literatura juvenil brasileira lançadas na primeira década do século XXI. A expectativa é a de auxiliar a compreender melhor um gênero ao qual se associa hoje uma produção cada vez mais volumosa e valorizada pelo mercado e por especialistas, mas que nem sempre tem seus melhores títulos difundidos entre os jovens e os leitores de um modo geral.

Pretende-se aqui dar visibilidade a obras de publicação recente, particularmente de uma geração de autores que, após o momento de consolidação e franca expansão do gênero juvenil (1980-2000), vem renovando de forma bastante criativa o cenário da literatura juvenil brasileira. Nas últimas décadas do século XX, vieram à luz títulos que fizeram história e alcançaram altas tiragens, de autores hoje já plenamente legitimados pelas instituições literárias, haja vista os prêmios recebidos, a tradução para outras línguas, com respectiva publicação no exterior, e as gigantescas aquisições governamentais de suas obras para compor bibliotecas escolares ou não. Dessa geração de “pioneiros”, podem ser lembrados, dentre outros, nomes muito conhecidos como Ana Maria Machado, Lygia Bojunga, Bartolomeu Campos de Queirós, João Carlos Marinho, Marina Colasanti e Ricardo Azevedo.

Mas vale a pena hoje também dirigir o foco de nossa atenção para uma nova geração de escritores de literatura juvenil que não é pequena e tem sabido estabelecer um diálogo muito fecundo com a produção de seus antecessores imediatos e com a tradição literária de um modo geral. São escritores que têm buscado novas soluções estéticas para atender (e romper) as expectativas das novas gerações de leitores e têm explorado com ousadia temas e formas afinados com o século XXI. Dentre esses escritores, que, cada vez mais, conquistam seu espaço, podem ser citados Caio Riter, Luís Dill, Gus-

tavo Bernardo, Rodrigo Lacerda, Laura Bergallo e Maria Camargo, todos com obras analisadas no presente volume. São abordados aqui também alguns títulos de escritores que já vêm publicando desde os anos 1980 ou 1990, mas não têm sido suficientemente estudados, como Jorge Miguel Marinho, Heloisa Prieto ou Ivan Jaf.

Enfim, pretende-se que este terceiro volume da série *Narrativas juvenis* da ANEP seja, antes de tudo, um convite para que todos aqueles que se interessam por literatura possam fruir as narrativas literárias de muito boa qualidade enfocadas na coletânea, independentemente do gênero a que estejam vinculadas. E que mais este registro da atual maturidade do subsistema *literatura juvenil* em nosso país sirva de estímulo para se produzirem novas pesquisas capazes de auxiliar a compreender a complexidade e as várias nuances de um gênero que não merece ter hoje sua circulação circunscrita ao universo escolar.

Os Organizadores.

MENALTON BRAFF PARA JOVENS

Alvaro Santos Simões Junior¹

Três narrativas juvenis?

Parece evidente que o tratamento editorial conferido a um texto interfere na leitura que dele se faz. No caso da literatura infantojuvenil, formatos, capas, ilustrações, fontes e diagramação predisõem a determinados tipos de expectativa por parte do leitor. Da obra de Menalton Braff, quatro títulos foram editados de modo a atrair o público infantojuvenil e, principalmente, identificar essas publicações como pertencentes à modalidade. Para as crianças, destinou-se a breve mas encantadora narrativa intitulada *Gambito*. Para os adolescentes ou jovens, propôs-se a leitura de *A esperança por um fio*, *Como peixe no aquário* e *Antes da meia-noite*.

Menalton Braff nasceu em Taquara (RS), em 1938, passou a adolescência e a juventude em Porto Alegre, mas se viu obrigado a deixar a capital gaúcha em 1965 para pôr-se fora do alcance da repressão da ditadura militar instaurada no ano anterior. Viveu depois em São Paulo, onde se formou em Letras, tornou-se professor de literatura e fez a sua estreia literária com um romance e um livro de contos em 1984, quando já contava quarenta e seis anos.² Em

1 Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, câmpus de Assis.

2 Braff vive hoje em Serrana, cidade próxima de Ribeirão Preto.

2000, recebeu o prestigioso prêmio Jabuti por *À sombra do cipreste*, livro de contos publicado no ano anterior.

O que se pretende examinar aqui é a hipótese de que *Janela aberta*, primeiro romance de Braff, que o assinou com o pseudônimo de Salvador dos Passos (nome do seu bisavô), pode ser considerado, a despeito da capa circunspecta e do tratamento gráfico convencional, uma narrativa juvenil. Não obstante o que se disse logo acima, as análises aqui desenvolvidas partem do princípio de que a caracterização de um texto deve ser essencialmente determinada por seu conteúdo intrínseco.

Reconhecidas pelo próprio autor como obras juvenis, o qual assim as apresenta em seu *site*,³ *Como peixe no aquário* (2004), *A esperança por um fio* (2003) e *Antes da meia-noite* (2007) constituem o gabarito pelo qual se examina *Janela aberta*.

Tudo termina bem

Ao contrário do que ocorre nos sombrios contos e romances *para adultos*,⁴ nas narrativas juvenis de Menalton Braff o final é sempre (mais ou menos) feliz.

Em *Como peixe no aquário*, Rita de Cássia, que era balconista de uma papelaria, apropria-se do dinheiro da venda de três cartuchos de tinta para impressora com a expectativa de poder logo devolver a importância ao caixa. No entanto, obrigada a arcar com incontornáveis despesas da família, passa quase cinco meses atormentada por remorsos e pelo medo de ser acusada do roubo até que possa, enfim, repor o dinheiro e superar definitivamente o problema.

A vida de Artur, o protagonista de *A esperança por um fio*, muda repentinamente de maneira radical. Seu pai, arrimo de família, sofre um aneurisma e permanece em coma por cerca de oito meses.

3 <<http://www.menalton.com.br>>

4 A esse respeito, podem-se mencionar os romances *Que enchente me carrega* (2000), *Castelos de papel* (2002), *Na teia do sol* (2004) e os contos de *A coleira no pescoço* (2006).

Por isso, sem outra fonte de renda que não fossem as comissões do pai, que era representante comercial de três empresas, Artur e a mãe deixam São Paulo e mudam-se para o interior, onde podiam contar com o amparo de Leonardo, tio de Artur. O rapaz perde o computador, a casa em que vivia, os amigos e, por escolha própria, a escola e os projetos de curso universitário. Embora profundo, seu sofrimento foi relativamente breve, pois o pai recupera-se de modo pleno após uma cirurgia decisiva.

Os problemas de Aline em *Antes da meia-noite* não são tão graves. Tratava-se de controlar a compulsão por conversas com amigos virtuais em *chats* e no MSN para evitar nova reprovação escolar. Assim como, segundo Machado de Assis (1997), Juliana salva o interesse do romance *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queiroz, os assaltantes da agência em que trabalha a mãe de Aline emprestam à narrativa de Braff a tensão e o interesse que lhe faltam. Findo o assalto e libertada a mãe, que ficara refém por algumas horas, Aline pôde fazer para si mesma promessas de dedicar-se mais seriamente aos estudos e até mesmo entender-se com o namorado da mãe. Entretanto, reforçando ainda mais o caráter secundário do episódio do assalto, a moça controla sua obsessão pela internet utilizando... a internet. No *chat* ela conhece um certo Fabrício, com quem mantém conversas *proveitosas* sobre... literatura. Fazendo um uso *nobre* da tecnologia, Aline descobre que antes perdia muito tempo com *bobagens*. Comprovava-se assim o velho lema da homeopatia: *similia similibus curantur*.

Em *Janela aberta*, a família de Raimundo passa por profunda crise em decorrência do desemprego do chefe de família. Edu, o filho mais novo, é obrigado a trabalhar aos doze anos. Laura, a filha mais velha, que já era operária, sente-se coagida pelo pai a aceitar a corte do vizinho Altino para casar-se com ele. Após áspera discussão com o pai, Laura é por ele espancada e jura vingança. O modo que escolhe para vingar-se é especialmente irônico: sair furtivamente de casa à noite, pulando a janela, para entregar-se justamente a Altino, certa de que o escândalo viria à tona. Como Laura calculara, Raimundo e Iara, sua mãe, sentem profundamente o gol-

pe quando sabem dos vizinhos a respeito das suas fugas noturnas. Quando tudo parecia indicar o completo esfacelamento da família, Raimundo volta a empregar-se e Laura aceita finalmente casar-se com o amante, recebendo então a bênção dos pais.

As experiências das personagens são fortemente condicionadas pelas circunstâncias histórico-sociais em *Janela aberta* e *Como peixe no aquário*. Raimundo e seus filhos são afetados pelo desemprego estrutural determinado pela automação industrial. Já Rita de Cássia sofre os efeitos da inviabilidade econômica das pequenas propriedades rurais: o sítio dos pais não podia assegurar o seu sustento e o de seus irmãos. Tentar a sorte na cidade era a única alternativa de sobrevivência viável. Embora a vida de Artur em *A esperança por um fio* seja, a princípio, alterada por um acontecimento fortuito – a doença do pai –, sua breve experiência de provedor do lar revela o contexto socioeconômico contemporâneo. Como se nota, essas narrativas de Menalton Braff apresentam uma característica importante do realismo moderno sério, que representa o homem “engastado numa realidade político-socioeconômica de conjunto concreta e em constante evolução” (Auerbach, 1998, p.414).

Soluções formais

Como peixe no aquário divide-se em quatro partes e um epílogo. Cada parte, por sua vez, divide-se por número variável de capítulos numerados. A primeira parte apresenta 16 capítulos, a segunda, oito, a terceira, dez e a quarta, apenas três. O epílogo intitulado “Enfim” não contém subdivisões. No interior dos capítulos, transcrevem-se anotações que Rita de Cássia faz em seu diário. Essas manifestações de subjetividade da protagonista muitas vezes apenas repetem o que já fora revelado pelo narrador onisciente.

A estrutura de *A esperança por um fio* é comparativamente mais simples, pois a narrativa divide-se em 24 capítulos. Entretanto, o narrador-protagonista conta a sua história conservando os verbos no presente. Dessa forma, a morte ou a recuperação do pai de Artur

mantêm-se até o final como desenlaces possíveis e ignorados pelo narrador, deixando a vida da personagem em estado de suspensão. O livro apresenta-se fartamente ilustrado e os capítulos são sempre precedidos por uma mesma vinheta que representa a fotografia de um homem acompanhado de um menino.

Antes da meia-noite apresenta-se convencionalmente em 19 capítulos e a narração repete a fórmula de *A esperança por um fio*, mas com menor eficácia, pois o desconhecimento da verdadeira identidade do amigo virtual de Aline não tem o mesmo peso da indefinição do destino do pai de Artur.

Em *Janela aberta*, Braff optou por um tradicional narrador onisciente, mas dividiu a narrativa em duas partes divididas por inúmeros fragmentos não numerados. Nesse romance, emprega-se uma técnica muito interessante, que é a não observância da cronologia dos fatos narrados, de modo que o relato de fatos anteriores fica intercalado à narração de fatos mais recentes. Dado o caráter sistemático e intrincado dessa intercalação, não se pode comparar essa técnica com o emprego tradicional do *flashback*. No final da primeira parte (Braff, 1984a, p.60), por exemplo, intercala-se o relato da discussão de Laura com o ex-namorado Dario com o do espancamento da jovem por Raimundo, sugerindo a elucidação do estado de espírito e das motivações profundas da personagem quando afronta o pai.

Com menor brilho, Braff procurou reeditar a técnica em *Antes da meia-noite*. De todo modo, a referida intercalação impõe uma leitura mais atenta da narrativa para que se reordenem cronologicamente os episódios. As ações e reações das personagens vão sendo iluminadas pela recuperação de episódios anteriores. Das quatro narrativas, *Antes da meia-noite* foi a que recebeu um tratamento gráfico mais ousado, com títulos e palavras, expressões ou frases importantes destacados com a utilização da cor vermelha, que também é empregada em detalhes das várias ilustrações. Seis páginas são totalmente vermelhas; nelas as letras são impressas na cor branca. Inserem-se também alguns quadros de fundo rosa que procuram imitar telas de computador.

Sentimento de orfandade

Nas quatro narrativas aqui estudadas, os jovens ou adolescentes padecem de um acentuado sentimento de abandono ou orfandade e são expostos precocemente aos graves desafios da vida adulta. Rita de Cássia mora longe dos pais, com os quais se comunica apenas por cartas. Deles não recebe o conforto e o amparo de que precisa, mas reiterados pedidos de auxílio e queixas sobre as dificuldades da vida. Artur perde repentinamente a companhia do pai, seu maior amigo, e passa a viver somente com a mãe, com quem, a princípio, não se entende. Aline vive apenas com a mãe, que se divorciara de seu pai. D. Ivone, a mãe, quis estudar e conquistar autonomia, mas o marido não aceitou que sua mulher ganhasse mais. Laura e Edu descobrem que o pai é incapaz de garantir o sustento da família e que a mãe não tem forças para contrariar ou questionar o pai.

Os melhores retratos da adolescência desamparada encontram-se justamente em *Janela aberta*. Laura é subitamente atirada à vida adulta:

Bela idade, catorze anos! Laura não sabia disso quando saiu de casa naquela manhã. Tinha então catorze anos. Saiu cabibaixa e pela primeira vez queimou sem medo os riscos da amarlinha. Usava a saia azul-marinho do uniforme, já meio curta, deixando à mostra os joelhos ossudos e um princípio de coxas descarnadas. Primeiro dia de serviço, desamparo maior que primeiro dia de aula. O pai mal empregado, ganhando pouco mais que o salário-mínimo, a vida muito apertada, o jeito era trabalhar. [...] Mesmo de posse da Carteira Profissional, ela ainda achava que poderia prolongar sua infância. O serviço de casa, a escola, os cuidados com o Edu, a brincadeira na rua. A verdade somente a penetrou, de forma aguda e até o fundo, quando baixou a alavanca e ouviu o tinir do relógio-ponto. Fim. Acabaram-se as correrias, terminaram-se as brincadeiras, adeus sonho de continuar estudando. (Braff, 1984a, p.15)

A menina-moça fica irremediavelmente exposta a um mundo que não prima pela delicadeza: “[...] o aperto no corredor do ôni-

bus, o bodum inevitável e o esfregar-se indecente dos que, mesmo naquele aperto, conseguiam alguma vantagem” (ibidem, p.16). Cada jornada de trabalho era para ela um verdadeiro suplício: “Voltava para casa com a sensação de ter sido violada, de estar imunda” (ibidem, p.44).

Edu, o irmão de Laura, começa a trabalhar em uma indústria com apenas doze anos, o que o deixa à mercê dos maltratos de um colega de trabalho mais velho e de um ambiente insalubre: “Era um galpão escuro, coberto por uma poeira preta e fina” (ibidem, p.73). O menino suporta tudo porque sente um grande peso sobre os ombros:

Chegou a pensar em pedir a conta. A lembrança do pai saindo de casa todos os dias com aquela cara de desânimo, batendo perna para cima e para baixo, sem nada conseguir, dava-lhe um sentido incômodo de responsabilidade. Aguentava. (ibidem, p.74)

Quando a vingança de Laura abala a família, o sentimento de desamparo em Edu torna-se ainda mais forte: “Os laços, que lhe haviam sempre parecido tão firmes, e que formavam aquela unidade dentro da qual se sentia seguro, esfarelavam-se” (ibidem, p.89).

Rebeldes com ou sem causa

Com exceção de Rita de Cássia, que carrega a sua cruz sem protestar, os jovens e adolescentes de Menalton Braff têm sempre uma queixa ou uma acusação na ponta da língua. Artur, por exemplo, “odeia” a aparente insensibilidade da mãe e não compreende o seu comportamento, como confessa à adorável prima Marília: “[...] não me entra na cabeça que uma esposa veja o marido assim, morre não morre, e continue fazendo tudo como se ele tivesse saído pra visitar um cliente” (Braff, 2003, p.27). Obrigado pelas circunstâncias a trabalhar, planeja atingir a mãe com uma firme recusa de continuar os estudos:

Tenho de trabalhar? [...] Trabalho, sim. Mas o meu futuro acabou aqui. Vou dizer tudo isso e, dependendo do que ela

disser, digo ainda muito mais. Acabou escola, acabou futebol, amizades que mal iniciavam. Vou ser operário do meu tiozinho querido. (ibidem, p.86)

Embora sua cota de sacrifício fosse desprezível, Aline opõe-se à tentativa da mãe de encontrar um novo companheiro. Cria situações embaraçosas para Sérgio, o namorado da mãe, protesta contra as “longas” ausências dela e chega a chantageá-la: “[...] a senhora não implica mais com a internet e eu largo de implicar com o Sérgio” (Braff, 2007b, p.51).

Entretanto, quem melhor encarna a rebeldia juvenil contra o mundo dos adultos é Laura, que mantém áspera discussão com o pai pouco depois de ser ameaçada de espancamento pelo ex-namorado Dario, que a deixara sem explicações e voltara “para buscá-la” dois anos depois. Quando o pai, preocupado com o futuro dela, tenta convencê-la de que Altino, o vizinho, era o melhor marido com quem podia sonhar, Laura reage com uma grande ofensa: “Pois se o senhor tá tão interessado assim no Altino, por que não vai lá dar o rabo pra ele?” (Braff, 1984a, p.67).

Duramente espancada pelo pai e possivelmente salva da morte por intervenção dos vizinhos, já que a mãe assistia a tudo impotente, Laura jura vingança: “Amanhã vocês dois vão ver só – pensou – ninguém bate injustamente na Laura sem sofrer as consequências” (ibidem, p.14). Ao entregar-se a Altino clandestinamente, procura atingir o pai naquilo que lhe era mais caro: a honorabilidade.

Como Laura friamente planejara, o pai sofre muito com sua atitude e mais abatido fica quando, ao cobrar satisfações de Altino, vem a saber dele que Laura já não era virgem na noite em que o procurou pela primeira vez:

As posições praticamente invertidas. Apanhado em falta querendo empurrar mercadoria falsificada. Não sabia disso. Nunca pudera imaginar. Então o caso já ficava diferente. Era o máximo da vergonha, aquela última revelação. Nem ódio mais conseguiria arrancar de seu vazio. De tal forma arrasado ficou o pai, que Laura se condeou. Culpa e vitória misturadas. (ibidem, p.107)

Despreparados para a vida

Arrimos de família, rebeldes ou petulantes, os jovens e adolescentes de Menalton Braff revelam-se, entretanto, despreparados para enfrentar autonomamente os desafios da vida adulta. Rita de Cássia, por exemplo, é interpelada por um desconhecido quando estava no ponto de ônibus ao final de uma tarde. Aceita a carona que lhe é oferecida, satisfeita com a possibilidade de voltar para casa no conforto de um automóvel. Quem a alerta para os riscos a que se expunha com a atitude é Elaine, sua amiga: “Você é bem pastel mesmo Rita. Um Norberto abre a porta do carro e você vai entrando, é isso?” (Braff, 2004a, p.2). Depois de receber essa admoestação, Rita de Cássia escapa por pouco de sofrer um estupro. Norberto era, na verdade, Walter Garcia da Silva, um homem casado que se especializara em perseguir juvenzinhas.

A imaturidade de Artur fica evidente em sua decisão de deixar a escola simplesmente para mostrar-se insatisfeito com a necessidade de trabalhar. Quem o chama à razão é Tadeu, um colega de trabalho que fora aprovado em vestibular da UNESP de Franca:

– Você é um bosta, Artur. Você acha que eu comecei a trabalhar quando? Na sétima série já fui estudar à noite pra ajudar em casa. E passei sem Cursinho, cara. Sabe por quê? Botei na minha cabeça que pra melhorar de vida ou virava bandido ou me formava. Como não tenho vocação nenhuma pra ser bandido, resolvi me formar. (Braff, 2003, p.119)

Aline desfila em trajes sumários diante do namorado da mãe para constrangê-lo. Reprendida pouco depois pela mãe, procura retorquir de forma provocativa: “[...] aqui é a minha casa e eu ando do jeito que eu quiser”. A mãe reage de modo a não deixar dúvidas: “Olhe aqui, menininha. Este apartamento é meu, e sou eu quem dita as normas por aqui” (Braff, 2007b, p.33).

Quando Aline marca um encontro com o namorado virtual, é a vez de sua amiga Carol alertá-la: “Mas você é louca, Aline. Você

não sabe quem é o cara, não sabe nada dele, como é que embarca numa canoa dessa, garota?” (Braff, 2007b, p.91).

Muito imatura é também Laura, que se entrega a um homem que, a princípio, *não amava*, expondo-se às críticas e represálias da sociedade e a uma gravidez indesejada, apenas para vingar-se do pai.

Adultos desamparados

A despeito da ênfase na perspectiva e na experiência de jovens e adolescentes, as quatro narrativas aqui analisadas acabam por revelar as limitações, os medos e as angústias dos adultos, que estão ainda mais intensamente expostos a um mundo ameaçador.

Em *Como peixe no aquário*, os pais de Rita de Cássia precisam manter o sítio em funcionamento sem o trabalho indispensável de Tadeu, o filho que ainda vivia com eles, que estava momentaneamente incapacitado para o trabalho por haver contraído erisipela. Na cidade, Eduardo, o irmão mais velho de Rita de Cássia, precisa encontrar emprego para sustentar a família e poder dispensar a irmã de colaborar com o dinheiro do aluguel.

A mãe de Artur, que parecia tão insensível para ele, procura na verdade mostrar-se forte para poupá-lo de preocupações e angústias e para dar a entender que controla a situação extremamente adversa. O ponto alto de *A esperança por um fio* é o capítulo 16, em que se relata o momento em que Artur descobre os verdadeiros sentimentos da mãe, que sentia saudades do marido e temia o futuro, mas nunca se manifestava a esse respeito para não alarmar ou compungir o filho.

Em *Antes da meia-noite*, a mãe de Aline torna-se vítima da violência urbana, ficando sob a mira de um revólver e sofrendo agressões.

Porém, de todos os adultos, o mais desamparado, o mais incapaz de reagir às dificuldades e de administrar a própria vida é Raimundo, o pai de família de *Janela aberta*. Morando em uma casa humilde, não dispõe de privacidade, pois havia, coladas à sua, outras casas que compartilhavam o mesmo terreno. Sem receber um

salário digno, não consegue pagar as prestações de um aparelho de televisão, única fonte de diversão da família, e, portanto, não pode prescindir do auxílio financeiro dos filhos. Quando fica desempregado aos 46 anos, não encontra alternativas para prover a família do estritamente necessário.

Choque de gerações

Em narrativas destinadas ao público juvenil, um tema que necessariamente se impõe é o do distanciamento entre as gerações a que pertencem pais e filhos; estes tendem a recusar os valores que aqueles defendem. Além disso, os filhos, em processo de autoafirmação, procuram adotar comportamentos que desafiam os padrões éticos e morais recomendados ou mesmo impostos pelos pais.

Em *Antes da meia-noite*, D. Ivone pergunta à filha se estava namorando Gabriel, com quem trocara vários beijos em seu baile de formatura do Ensino Fundamental. A resposta foi esclarecedora: “Mãezinha, pelo amor de Deus, que papo mais careta! A gente só ficou naquela noite, mais nada” (Braff, 2007b, p.22). Depois, quando a mãe chama a atenção de Aline para o fato de que já era tarde para estar à frente do computador, recebe resposta um pouco menos carinhosa: “A senhora não percebe que está ficando velha e intolerante?” (ibidem, p.28).

Se assim reagem os fartos, o que esperar da pobre e desamparada Laura? Quando falta ao trabalho por estar incomodada com a menarca, Raimundo recrimina-a:

- [...] eu trabalhei sete anos numa firma só e não faltei nem no dia de registrar o teu irmão. [...]
- E de que adiantou? (Braff, 1984a, p.16)

Deve-se convir que seria difícil para o operário encontrar uma boa resposta para a inoportuna pergunta formulada pela filha. Quando o assunto era o sucesso de pessoas desonestas ou inescru-

pulosas, “Raimundo argumentava que o melhor de tudo é ter a cabeça erguida. E o sapato furado, completava Laura” (ibidem, p.18).

A força do amor

Do que ficou exposto, pode-se concluir que Menalton Braff procura em suas narrativas juvenis denunciar a falta de compreensão mútua entre pais e filhos. Estes, por egocentrismo, imaturidade e/ou desinformação, não têm consciência plena dos graves problemas e responsabilidades associados à vida adulta.⁵ Aqueles mantêm os filhos na ignorância de certos fatos para poupá-los ou por não reconhecê-los como interlocutores, embora se vejam obrigados pelas circunstâncias a solicitar deles uma cooperação financeira vital.

Apesar das rusgas mais ou menos intensas e das sérias ameaças que pairam sobre as famílias, pais e filhos acabam por entenderem-se, pois há uma força poderosa a uni-los: o amor.

Em *A esperança por um fio*, Artur, depois que “descobre” os verdadeiros sentimentos da mãe, trata-a com uma grande amiga e estabelece com ela relação de cumplicidade.⁶

5 A esse respeito, é bastante eloquente um trecho de *Janela aberta* em que o narrador ressalta o estado de espírito de Raimundo quando recebe o insulto de Laura. De manhã, o operário fora ao banco para deixar a guia para saque do FGTS. Suas dúvidas e desconfianças diante dos funcionários lembram as reações de Fabiano diante do patrão ou das autoridades policiais em *Vidas secas*, de Graciliano Ramos. Ressaltando a falta de comunicação entre as personagens, observa o narrador: “Se Laura soubesse o que seu pai sofrera desde a manhã, bem de manhã, teria agido de forma diferente. Se ela pudesse imaginar a sensação de desvalimento que Raimundo tivera ao entrar no banco, então estaria dormindo, agora, sem maiores preocupações” (Braff, 1984a, p.60).

6 Certa vez, tia Rute opinou que julgava “dinheiro jogado fora” manter o pai de Artur vivo com aparelhos “sem ter esperança nenhuma”. Artur respondeu agressivamente: “A senhora não tem [esperança] porque a senhora só pensa no seu rico dinheirinho. Pois eu pago tudo. Nem que tenha de trabalhar pelo resto da minha vida, eu pago tudo, ouviu, tia?” (Braff, 2003, p.105). Na ocasião, a mãe de Artur interveio para que ele parasse de falar, mas, depois, confessou: “[...] não acho que você estivesse errado, não. O que você fez foi exatamente o que eu pensava que você deveria ter feito. Eles calaram a boca” (ibidem, p.106).

Aline e a mãe em *Antes da meia-noite* terminam sempre suas discussões abraçadas e chorando. Sérgio, o namorado, passa a ser aceito por Aline quando o assalto proporciona a ele a oportunidade de mostrar a sinceridade de seu sentimento por D. Ivone. A mãe, aliás, tranquiliza definitivamente a filha egocêntrica quando diz: “Você acha que existe alguma força no mundo capaz de me separar de você?” (Braff, 2007b, p.108).

Reza o provérbio que, “em casa onde falta pão, todo mundo grita e ninguém tem razão”. Na casa de Raimundo, com efeito, a dura vida de todos faz prenunciar a completa dissolução da família. Mas *Janela aberta* tem um final feliz porque Laura, após sentir-se devidamente vingada, procura um pouco canhestramente reconciliar-se com os pais quando lhes solicita autorização para casar-se com Altino. De sua parte, Raimundo e Iara sentem-se felizes por poderem restabelecer um bom relacionamento com a filha, que, afinal, amavam.

Narrativas up to date

Menalton Braff procura em suas narrativas abordar problemas atuais como o abuso do álcool e o consumo desenfreado de entorpecentes entre os jovens em *Como peixe no aquário* e como a compulsão por internet e a violência urbana em *Antes da meia-noite*. Nesta narrativa, aliás, Braff não resiste a certo didatismo e transmite “boas” mensagens aos seus leitores presumivelmente jovens. Aline confessa o que aprendia em suas conversas com Fabrício (pseudônimo de Gabriel), seu amigo virtual: “Eu estava, de fato, descobrindo que a poesia é um modo diferente de ver o mundo, de ver beleza onde não havia nada” (Braff, 2007b, p.55). Convenientemente esclarecida por Fabrício, Aline já achava o *chat* chato: “[...] e o papo, mãe do céu, não sei como foi que por tanto tempo fez a minha cabeça” (ibidem, p.74-5). Em uma página totalmente vermelha, Aline reflete sobre a sexualidade:

[...] a ideia do sexo é sempre muito excitante, uma coisa que parece correr por dentro das veias da gente, mas que é preciso

saber esperar a hora certa [sic]. Conheço algumas meninas para quem o sexo não é mais mistério. Uma delas engravidou e abandonou a escola. Outra fez um aborto malfeito e quase morreu. Eu, hein!, com tanta pílula e camisinha por aí dando sopa, é ser muito pamonha. (ibidem, p.93)

Como se nota, o narrador-protagonista fica nesses fragmentos reduzido à condição de porta-voz do autor, ansioso por transmitir conselhos úteis e ideias apaziguadoras e edificantes aos seus incautos leitores.

Das quatro obras aqui estudadas, *Janela aberta* pode ser considerada uma narrativa de caráter histórico, pois a crise da família de Raimundo ocorre no final do período conhecido como “Milagre Econômico” (1968-1973). Embora alguns dos problemas abordados permaneçam atuais, – como o desemprego estrutural, o preconceito contra os trabalhadores de meia-idade e a exploração do proletariado pelo capital industrial, – outros, como a interdição do sexo antes do casamento, perderam relevância.

Janela aberta: primeira narrativa juvenil

Assim como as três outras narrativas aqui estudadas, *Janela aberta*, apesar dos graves problemas enfrentados pela família de Raimundo, tem um final *feliz*, deixando à frente de Edu⁷ e Laura um futuro a ser construído. Das quatro narrativas, é a mais elaborada do ponto de vista formal, embora não seja acompanhada de ilustrações ou de extravagâncias tipográficas como as de *Antes da meia-noite*. Em *Janela aberta*, representa-se o precoce confronto de jovens com o mundo adulto, o que gera neles um sentimento de desamparo e alimenta suas atitudes de rebeldia, as quais também resultam, em larga medida, de sua imaturidade ou de seu desco-

7 Edu assemelha-se a Alberto, de *Castelos de papel*, no início de sua irresistível ascensão profissional e financeira. Ambos estabelecem lutas áspersas com colegas de trabalho e descobrem o sedutor apelo dos bens de consumo.

nhecimento do mundo. Os protagonistas de *Antes da meia-noite*, *A esperança por um fio* e *Como peixe no aquário* são imaturos e/ou rebeldes, mas não chegam ao grau de enfrentamento da autoridade paterna atingido por Laura em *Janela aberta*. Neste romance, conseqüentemente, revela-se ainda mais intensamente o choque de gerações entre pais e filhos. Como nas outras narrativas, os problemas resolvem-se em *Janela aberta* pela ação do amor, que une indissolúvelmente pais e filhos. Com seu caráter histórico, *Janela aberta* não manifesta tão intensamente a tendência das narrativas de Menalton Braff para a abordagem de problemas atuais. No entanto, ao representar as experiências das personagens fortemente condicionadas pelas circunstâncias histórico-sociais, possibilita um conhecimento mais amplo do mundo e vai muito além da previsível tematização das angústias e conflitos de adolescentes e jovens, da transmissão de boas mensagens e da criação de personagens que favoreçam a identificação projetiva por parte dos presuntivos leitores. Aline, Rita de Cássia e Artur podem ser uma representação fidedigna dos adolescentes atuais, mas Laura e Edu são personagens muito mais vivas e mais convincentes do ponto de vista literário.

Referências bibliográficas

- ASSIS, J. M. Machado de. Eça de Queirós: *O primo Basílio*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v.3, p.903-13.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BRAFF, Menalton. *Que enchente me carrega?* Ribeirão Preto (SP): Palavra Mágica, 2000.
- _____. *À sombra do cipreste*. Ribeirão Preto (SP): Palavra Mágica, 2000.
- _____. *Castelos de papel*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.
- _____. *A esperança por um fio*. Il. de Lúcia Brandão. São Paulo: Ática, 2003.
- _____. *Como peixe no aquário*. São Paulo: Edições SM, 2004a.
- _____. *Na teia do sol*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004b.

- _____. *Gambito*. Il. de Pepe Casals. São Paulo: Edições SM, 2005.
- _____. *A coleira no pescoço*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- _____. *A muralha de Adriano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007a.
- _____. *Antes da meia-noite*. Il. de Juliana Russo. São Paulo: Ática, 2007b.
- PASSOS, Salvador dos. *Janela aberta*. São Paulo: Seiva, 1984a.
- _____. *Na força de mulher*. São Paulo: Seiva, 1984b.

JUVENTUDE PÉ NA ESTRADA

Thiago A. Valente¹
João Luís Ceccantini²

No fértil terreno da literatura infantil e juvenil, as discussões que confrontam o literário ou estético e o pedagogizante ou utilitarista (Perroti, 1986) integram, ainda que em diferentes matizes, os estudos sobre o gênero. Entretanto, como todo campo de estudos, a radicalização crítica ajustando-se a uma ou outra posição pode ter como consequência o sombreamento de produções que conseguem ser uma e outra coisa com qualidade, ou seja, que ocupam uma zona de fronteira, explorando e flexionando até o limite esses dois polos. O escritor Luís Dill,³ ao inserir-se na corrente verista configurada nos anos 1970, ilustra essa situação. Sobre essa tendência, escreve Martha (2010a, p.2-3):

1 Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

2 Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Assis.

3 Segundo *site* da editora Dulcinéia Livros: Luís Dill nasceu em Porto Alegre no dia 04 de abril de 1965. Formou-se em Jornalismo pela PUC-RS. Como jornalista já atuou em assessoria de imprensa, em jornal, em rádio, em televisão e em Internet. Atualmente é Produtor Executivo da Rádio FM Cultura na capital gaúcha onde reside. Como escritor estreou em 1990 com a novela policial juvenil *A Caverna dos Diamantes*. Atualmente tem 25 livros publicados, além de participações em diversas coletâneas. Também é colaborador de jornais e de revistas. Já foi finalista de diversos prêmios literários tendo recebido o Açorianos na categoria contos pelo livro *Tocata e Fuga* (Bertrand Brasil) e na categoria juvenil com o livro *De carona, com nitro* (Artes e Ofícios). Disponível em: <https://dulcineialivros.websiteseguro.com/autor_det.php?id=1074> Acesso em: 1 out. 2012.

No Brasil, na década de 70 do século passado, o propósito de mostrar aos leitores a vida a partir de uma visão “realista” de mundo, originou, na literatura para crianças e jovens, a corrente denominada “verista”, cujos pressupostos se materializaram na *Coleção do pinto*, da editora Comunicação, de Belo Horizonte. Os resultados dessa empreitada podem ser observados em textos como *O menino e o pinto do menino* e *Os rios morrem de sede*, de Wander Piroli; *Pivete*, de Henry Corrêa de Araújo, para citar apenas alguns desses títulos. Entretanto, como observa Zilberman (2003, p.199), o fato dos temas de denúncia serem tratados em livros para crianças acabou gerando uma série de questões não resolvidas, especialmente porque as causas dos problemas denunciados não foram esclarecidas, as situações problemáticas continuavam, de modo geral, insolúveis, além de que o ponto de vista da narrativa era o do adulto, inviabilizando a participação das crianças.

Dimensionar essas questões “não resolvidas” leva à contextualização do que temos concebido, hoje, como *cultura jovem*. Catani e Gilioli (2008, p.20) lembram que esta expressão remete a “caricaturizações elaboradas segundo o mundo adulto. Algumas de suas características são acentuadas, idealizadas e transformadas em essência da juventude e da própria vida”.

Historicamente, o período posterior à Segunda Guerra Mundial tem nos anos 1960 o movimento jovem como um dos marcos ideológicos da segunda metade do século XX, conforme registra Hobsbawm (p.326): “Liberação pessoal e liberação social [...] davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as maneiras mais óbvias de despedaçar as cadeias do Estado, dos pais e do poder dos vizinhos, da lei e da convenção”. Para o historiador, cultura e mercado imbricam-se nesse processo, de forma que a concepção de “juventude” elabora-se por meio dos ícones da cultura de massa eferescente (idem, p.318):

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início

do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. Essa figura, antecipada na década de 1950 pelo astro de cinema James Dean, foi comum, talvez mesmo um ideal típico, no que se tornou expressão cultural característica da juventude – o *rock*. Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones, membro dos Rolling Stones, Bob Marley, Jimi Hendrix e várias outras divindades populares caíram vítimas de um estilo de vida fadado à morte precoce. O que tornava simbólicas essas mortes era que a juventude por eles representada era transitória por definição. Ser ator pode ser uma carreira duradoura, mas não ser um *jeune premier*.

Catani e Gilioli (2008, p.38) registram que, no ideário juvenil nacional, as **décadas de 1960 e 1970**, concebem os movimentos estudantis como símbolo por excelência da juventude: “Ser jovem significava, sobretudo, ser estudante. Assim, as atenções que a sociedade e o Estado dispensavam à juventude se resumiam, em geral, a discussões sobre educação e o potencial de rebeldia estudantil”. A produção para jovens na primeira década deste século, porém, acena para novos rumos daquele verismo dos anos 1970. Como linha temática, o vetor verista compõe elementos que caracterizam ou delimitam a juventude (idem, p.20): faixa etária, maturidade/imaturidade, critérios socioeconômicos e estado de espírito, estilo de vida ou setor da cultura: “Na esfera do consumo, há uma imagem construída da condição juvenil como etapa áurea a vida, idade na qual se pode desfrutar do tempo livre, do lazer, do vigor, dos esportes, da sexualidade e da criatividade artística”.

A cultura jovem, considerada no singular, baseia-se em padrões das camadas sociais médias, dando uma “essência” à juventude. Quanto à imprensa, oscila-se entre dois pólos: o da delinquência e o da moda. Nesse contexto, “os *estilos* seriam uma forma de expressão de *autonomia* das culturas juvenis, um meio de tentar escapar à *moda*” (idem, p.24). Ou seja, os *estilos* funcionariam como um rito de passagem da contemporaneidade para se construir as identidades dos jovens.

Nesse contexto, temas relacionados à violência e morte, tal como em outros gêneros constitutivos do sistema cultural, em sen-

tido amplo, continuam pertinentes, como registram Turchi e Souza (2010, p.99):

Na atualidade, em que a violência e a morte são, muitas vezes, tratadas de forma banal pelas mídias, os livros literários tornam-se uma alternativa para a humanização da vida e também da morte do homem. A literatura juvenil brasileira tem enfrentado o debate acerca de questões polêmicas e *tabus* em nossa sociedade, como a questão da morte e da violência em suas formas mais trágicas de suicídio, assassinato e estupro.

Para Martha (2010a, p.3), a alteração de sentido na rota da ficção para crianças e jovens pode ser traduzida na adesão das narrativas ficcionais ao que identifica como “temas de fronteira”:

[...] Os temas de fronteira em obras para crianças e jovens – compreendidos como situações-limite que configurem, no plano ficcional, etapas da evolução vividas pelo ser humano – ganharam força e podem ser aliados importantes para que esses leitores reconheçam suas angústias, faces diversas do medo que enfrentam cotidianamente – morte, separações, violência, crises de identidade, escolhas, relacionamentos, perdas, afetividades – a partir da leitura de narrativas contemporâneas.

No mesmo artigo, “Narrativas de Língua Portuguesa: temas de fronteira para crianças e jovens”, Martha caracteriza as personagens juvenis das narrativas da primeira década deste século da seguinte forma (*idem*, p.20):

[...] Vivem em espaços essencialmente urbanos, em grandes cidades; pertencem a núcleos familiares que indicam rupturas e novas formulações – pais separados e com novos parceiros – frequentam escolas, praticam esportes, namoram, mantêm relações de amizade e adoram a convivência com jovens da mesma idade. São, enfim, representações de crianças e adolescentes que conhecemos e, ao lado dos quais, como coadjuvantes, atuam mães, pais, novos parceiros dos pais, professores

e tios, adultos cumprindo funções nem sempre agradáveis na estrutura das intrigas.

Ainda no que se refere ao processo de construção das personagens, o fato de que a infância e a adolescência não sejam vistas como preparação para a maturidade, mas enfocadas como etapas decisivas no processo de vida, plenas de significado e valor, portanto, desperta a atenção dos leitores. Em outras palavras, as personagens não são construídas como ainda-não-adultos ou como já-não-mais-crianças, mas como portadoras de uma identidade própria e completa. É verdade também que se envolvem em situações que as obrigam a refletir e a reformular conceitos que possuem a respeito de si mesmas e do mundo.

Dentre as situações que o leitor pode encontrar na obra de Luís Dill, destacam-se os “temas de fronteira”: o *bullying*, em *Todos contr@ Dante* (2008); a violência do trânsito, em *De carona, com nitro* (2009); o desaparecimento de um filho, em *O dia em que Luca não voltou*; o uso de drogas, em *Sombras no asfalto* (2004). Como se nota, são temas cujo desafio está no limiar entre o discurso adulto sobre a conduta segura a ser seguida pelo jovem e o texto literário aberto ao mesmo jovem em busca de experiências significativas de leitura.

Sombras no asfalto, editado pela primeira vez por uma pequena editora gaúcha, a WS Editora, em 2004, foi republicado pela Companhia das Letras em 2011. Nessa edição, o projeto gráfico busca indiciar ao leitor elementos narrativos como, por exemplo, o sumário que se repete capítulo a capítulo, riscando-se da lista progressivamente aqueles que são lidos pelo leitor, uma contagem regressiva (ou progressiva) que contribui para a tensão narrativa. Ou a transcrição das frases da porta do banheiro, em letras amarelas manuscritas sobre fundo preto. Elementos visuais percorrem todo o texto, destacando-se o jogo de cores entre preto, branco e amarelo, que é usado inclusive como um tipo de marca-texto. As frases ou expressões marcadas funcionam como um recurso da própria personagem que tenta focar suas lembranças, agarrando-se a este ou aquele dado, sem que nada faça sentido.

Ao abrir os olhos, Cora não sabe onde está. Busca identificar sons, sensações, lembranças. Nada. Em cima de sua cama, o enigma: “Bem próximo de seus joelhos, sobre o lençol muito branco e muito esticado, estavam um buquê de rosas vermelhas, uma bolsa cheia de dinheiro e uma perna mecânica” (p.10). O mote da narrativa está lançado e, a partir dela, todo o enredo dialoga intensamente com objetos culturais comuns à cultura juvenil, ou melhor, comuns à certa cultura juvenil acostumada às mesmas marcas e produtos: “Os ouvidos já iam tateando o som das notícias que o pai escutava na cozinha, e os bipes vindo do Pentium III do irmão menor, verdadeiro fanático por jogos e por internet. Tudo sem ordem nem definição, mas agradável, rotineiro, familiar” (p.8).

Inicia-se, então, uma verdadeira corrida pela memória. Os acontecimentos sucessivamente remetem o leitor a tomadas cinematográficas conhecidas “por todos”. Não será obstáculo ao leitor mais jovem perceber o problema de Cora como aquele vivenciado por personagens como Jason Bourne, um espião sem memória, de *Identidade Bourne*, filme policial de 2002, dirigido por Doug Liman, adaptação de livro homônimo, publicado em 1980, de Robert Ludlum (1927-2001), autor americano de dezenas de *best-sellers* na linha do *thriller novel*. A amnésia, como acredita a protagonista, certamente será vencida, mas, enquanto isso terá de se arranjar com ela. A descoberta de habilidades ou características das quais não se lembrava, bem como as ações realizadas por impulsos do inconsciente também serão facilmente identificadas como traços de personagens como o personagem Leonard, de *Amnésia (Memento)*, no original), filme americano dirigido por Christopher Nolan, de 2001⁴:

[...] O filme consiste neste *imbróglío*: o protagonista sofre de amnésia recente; quer encontrar os assassinos da mulher; e tenta superar sua deficiência mnemônica com a mesma obstinação que alimenta pela vingança. Para isso se impôs uma disciplina férrea e sistemática registrando todos os acontecimentos cotidianos. Munido de

4 Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/022/22ccortes.htm>>
Acesso em: 9 out. 2012.

máquina Polaroid e caneta, ele fotografava a tudo e a todos, anotando qualquer pequeno fato que lhe acontecesse. Não satisfeito, adotou uma solução ainda mais radical e tatuou no próprio corpo a sequência ordenada dos resultados da sua investigação. Pensava que através desse curioso sistema de notações supriria suas falhas de memória. Afinal, se o *continuum* do real lhe escapava, inventou um artifício que mantivesse e fixasse a ordem dos fatos.

Em ritmo acelerado, tal como num filme de suspense e ação, Cora atende a um telefonema cuja voz, desconhecida a princípio, lhe dá instruções que segue sem titubear (p.23):

O telefone.

Atendeu cortando o terceiro toque estridente.

– Alô? – a voz saiu insegura, baixa, ainda úmida do sono recém-desfeito.

– Corre!

– Como é? Alô?

– Corre, sai daí! – enfatizou a voz feminina.

– O quê? – não entendia.

O tom estava carregado de agonia. Soava como súplica contundente.

– Sai deste quarto! Agora!

– Quem tá falando?

– Sai! Sai! Sai!

As frases curtas, em tom imperativo, impulsionam a cena seguinte, também bem conhecida do cinema: a fuga pela janela como a melhor saída: “Do peitoril da janela desceu para o telhado. Estava no segundo pavimento e aquela aba generosa em inclinação suave proporcionava boa rota de fuga” (p.25). Porém, o narrador também indica ao leitor que, nesta cena, algo foge ao *script*. Ao dobrar a esquina da parede dos fundos, depara uma escada com uma lata de tinta vermelha pendurada pela alça. Apesar da queda estrondosa da lata, ninguém aparece: “Olhou em volta. Esperou. Nada se modificou. O que era bom, mas, ao mesmo tempo, preocupante. Onde estavam todos?” (p.27).

O leitor logo percebe que Cora está em um deserto, angustiada por salvar sua vida: “Atingiu a margem da estrada. De nenhum lado vinha movimento. O asfalto afinando no horizonte. Nenhum outdoor, nenhuma sinalização verde-escura à beira da rodovia” (p.31). Após a cena da fuga pelo telhado, surge um avião que, sem saber por que, é identificado pela protagonista espantada por “saber” algo aparentemente estranho a seu mundo:

Estacou. À sua esquerda, pouco acima da linha da rodovia, observou o ponto cor de chumbo mal se acusando no céu parcialmente nublado, refletindo as fracas rajadas dos raios do sol. Não estava lá no segundo anterior. Soube de imediato se tratar de um avião. Vinha rápido, o som crescendo na atmosfera seca. O ponto se tornou uma mancha angulosa, esparramada, e, incrivelmente, ela identificou a súbita presença. Novo segundo e a mancha virou a estrutura afilada de titânio e compostos do F-22 Raptor. (p.31)

Absorvida pela visão da aeronave, não percebe a aproximação da Variant cor de café bem clarinho, com um casal de idosos que lhe dão carona. Fecha-se o capítulo com uma antecipação do narrador: “Aguardou, apanhou a sacola metade branca, metade vermelha, e embarcou rumo à morte” (p.33). Antecipação que, como o leitor irá constatar, mais confunde que esclarece a narrativa, criando um clima de suspense, afinal, sabe-se que alguma morte haverá, mas não quando ou como. Em outros termos, tal como em filmes de suspense em que o espectador, acostumado ao gênero, “sabe” que determinadas ações ou fatos deverão ocorrer, importando mais saber como ocorrem que se realmente ocorrerão, a narrativa literária se apropria desse procedimento deixando as previsões do leitor suspensas até o final.

A jornada, agora de carro, pode trazer lembranças. O universo familiar, anteriormente sugerido pelos sons eletrônicos e o cheiro do café da mãe, agora é referenciado pelo acesso a produtos industrializados, conforme explicação de Antonieta, a senhora da Variant (p.44):

– Este lugar é bárbaro. Tu vais adorar, querida. Além da ótima comida, tem revistas, roupas, bijuterias, doces, pães ca-

seiros, bebidas, lembrancinhas e até calçados. É como se fosse o nosso shopping center. Sempre vim aqui aos domingos. É sagrado. Faça chuva ou faça sol. A menos que um de nós esteja amolado, mas isso é raro acontecer. Somos abençoados.

Ao empregar termos como “abençoados” ou “sagrado”, desloca-se o produto do mercado da esfera do objeto mercantil para o do objeto subjetivado, simbólico. E não é somente a velha senhora que assim faz. Cora, na busca alucinada por informação e autoconhecimento, também se apega a este ou aquele objeto como referência. Em vez de tatuar acontecimento ou fazer anotações, como a personagem do filme *Amnésia*, a protagonista apega-se a coisas que seu inconsciente reconhece de uma experiência anterior.

Não tardará, entretanto, a abandonar o casal ao ver, na loja, um homem de 1,90 m de altura, de muletas, sem a perna direita, vindo em sua direção: “Saiu da lanchonete feito raio, o corpo trêmulo, coberto de pavor. Mais uma vez percebeu o sangue circulando veloz, produzindo corrente de baixa amperagem em todos os seus membros e órgãos” (p.49). Mais uma vez em fuga, contará, então, com um príncipe encantado em momento oportuno (p.51):

Ergueu-se de novo e viu um rapaz de jeans e camiseta branca justa entrando numa F-250 cinza metálica carregada com uma pilha de móveis. Escutou o motor sendo acionado. Ela usou a roda aro 16 e passou por cima da lateral enfiando-se dentro da caçamba, as costelas batendo forte contra o pé de uma cadeira, mas isso ela nem percebeu, nem sequer se preocupou com o roxo consequente.

Fugindo daquele que julga ser seu algoz, entra em na caçamba de uma camionete desconhecida, carregada de móveis. Ali, enquanto se dirige a outro lugar desconhecido, encontra cigarros em uma gaveta e, em outra, *On the Road* (1957), do escritor norte-americano Jack Kerouac (1922-1969):

No interior de seu estômago crepitaram borbulhas geladas. Teve a plena convicção de que lembranças cruzaram por trás de

seus olhos. *On the Road*? Jack Kerouac? A imagem passou rápido demais, não teve condições de resgatar e dissecar seu conteúdo. A impressão foi forte a ponto de convencê-la ser vítima de amnésia. (p.53)

Ao descobrir que o motorista já a tinha visto desde o início, acredita ter encontrado seu herói, Ed, de Édipo (p.59):

Ficaram fumando em silêncio. Tentou disfarçar, mas não conseguia parar de observá-lo. Uns dezenove anos, um metro e setenta (ela não gostava de homens muito altos), forte, a pele lisa, sem as repulsivas espinhas que os colegas de aula colecionavam, a barba de verdade por fazer, uniforme, no rosto quadrado, dentes brancos, regulares, e boca discretamente sensual.

No barracão, descobre mais um objeto de desejo – uma motocicleta modelo XLH Sportster 883 Hugger, da Harley-Davidson, azul-escura. O entusiasmo cede ao medo quando, pelas frestas, vê uma mulher atear fogo nos móveis que Ed descarregara. Sem saber o porquê de sua angústia, resolve fugir. Instaure-se outra cena típica de *thriller* americano, em que o protagonista, à noite, em meio à chuva inoportuna e floresta assustadora, busca se salvar do inimigo. As lembranças de um ex-colega de sala de aula novamente remetem o leitor ao livro encontrado na camionete: “O fogo a fez lembrar *On the Road* queimando dentro da gaveta. Fernando falava muito do livro e de como ele, às vezes, sonhava em sair para conhecer o mundo todo usando o dedão como passaporte” (p.68).

A obra de Kerouac aparece, pela segunda vez, chamando o leitor para o intertexto. O escritor americano, autor de *On the Road*, é um dos principais representantes da geração *beat*. No livro, narram-se as experiências de viagens de Dean Moriarty e Sal Paradise, alusões ao amigo Cassidy e ao próprio Kerouac, que realizaram os trajetos registrados na narrativa. Mais que explorar o território americano de leste a oeste e de norte a sul, os amigos empreendem uma jornada de autoconhecimento, durante a qual reflexões e experiências, as mais diversas, surgem em uma linguagem marcada pela esponta-

neidade, pelo fluxo de consciência, pela busca de se registrar sensações, impressões e pensamentos sobre as pessoas, os fatos, a sociedade, o mundo (Kerouac, 1990, p.8-9):

[...] E foi nessa noite que Dean conheceu Carlo Marx. Algo verdadeiramente extraordinário aconteceu quando Dean conheceu Carlo Marx. Duas cabeças iluminadas como eram, eles se ligaram no primeiro olhar. Um par luminoso de olhos penetrantes relampejou ao cruzar com dois outros olhos penetrantes e luminosos — o santo trapaceiro de cuca brilhante, e o angustiado poeta vagabundo com ideias sombrias, que é Carlo Marx. Daquele momento em diante quase não vi mais Dean, e fiquei um pouco triste também. As energias deles se fundiram com uma precisão exata, e eu era somente uma cópia malfeita, incapaz de acompanhar o ritmo deles. Começou então o louco redemoinho de tudo o que ainda estava por vir; este redemoinho acabaria misturando meus amigos e o pouco que restava da família numa gigantesca nuvem de poeira sobre a Noite Americana. Carlo falava a Dean sobre o velho Buli Lee, Elmer Hassel e Jane: Lee, que plantava maconha no Texas, Hassel na ilha de Riker, Jane, que vagara pelo Times Square em plena viagem de benzedrina, com sua menininha nos braços, e acabara em Bellevue.

As observações do narrador correspondem ao empreendimento maior de trilhar uma estrada própria, um caminho em que as cores, sons, odores e leituras compõem uma experiência de vida marcante. O real e o simbólico se fundem, num ideal de vida que foi adotado por mochileiros de todo o mundo. Sobre a narrativa, Willer⁵ comenta:

[...] a perspectiva de Kerouac e seus pares não era aristotélica, aquela da literatura como mimese, réplica do real; antes, era mitopoética. Onde o escritor realista supõe a distinção entre dois mundos, o da realidade e aquele da literatura que a descreveria, e o escritor formalista não vê interesse em examinar relações en-

5 Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm>>. Acesso em: 9 out. 2012.

tre o mundo autônomo dos signos e a vida, o escritor visionário confunde os dois planos. Os beats são um exemplo de crença extrema na literatura, atribuindo-lhe valor mágico, como modelo de vida e fonte de acontecimentos, e não só de textos.

O apego de Cora à obra do escritor americano, sua angústia ao pensar que o livro estava queimando junto com móveis que parecia conhecer, abre ao leitor um leque de simbolizações. Agora, sem moto – sem funcionar, abandonada à beira da estrada – corre em meio à floresta escura, chuvosa. O encontro com uma velha cercada de crianças, abrigadas em uma barraca no meio da floresta, propicia um diálogo enigmático, dando mais indícios ao leitor do que estaria acontecendo com Cora (p.73):

- Tem fome?
- Não, senhora.
- Tem sede?
- Não, senhora.
- Tem frio?
- Não, senhora.
- Tem sono?
- Não, senhora.
- Longe de casa?
- Sim, senhora. Muito longe.
- A casa é a terra, filha.

A dubiedade da fala da personagem será compreendida ao final da narrativa, quando o leitor é informado de que Cora está morta, ou seja, a “terra” tanto corresponde à visão telúrica de uma sabedoria de vida, quanto à resposta objetiva sobre o novo local onde o corpo de Cora passa a habitar. Mais uma pista se apresenta ao leitor quando a protagonista é capturada pelo dono da perna mecânica. Levada com delicadeza à casa daquele que julga ser seu perseguidor, trava um diálogo repleto de vazios e incompletudes. Explicações que geram mais dúvidas e não solucionam seu enigma porque a memória está ausente: “– Há vários momentos em nossa vida, Cora, em que nos

deparamos com uma encruzilhada. Não podemos ficar paralisados. Não podemos voltar atrás. Devemos optar por um caminho. E nessa hora. Precisamos ser muito cautelosos ao fazer a escolha” (p.80).

O perigo da escolha e a fragilidade de quem escolhe ligam-se a decisões por vezes tomadas sem maiores preocupações: “– Às vezes basta um único descuido – estalou os dedos ainda segurando as mãos atrás do corpo. Estalou de novo. – Simples assim e tudo se perde, o vidro da ampulheta é quebrado e o tempo se esvai. Não mais que um descuido e é muito tarde. Tarde demais” (p.80). Desesperada por não compreender o que está acontecendo, Cora tem sua sorte modificada por um resgate em grande estilo com um herói que chega no momento certo, levando-a das mãos dos inimigos. Em meio à chuva de balas e de água, a metalinguagem da narrativa reforça a relação da cena com filmes de suspense e ação nos quais, ao final, tudo se resolve para o bem do protagonista (p.86):

Era como tela de cinema. Confeccionada de água. O barulho em Dolby, porém suave, macio agradável. Cora adoraria que ali passasse um filme com imagens de lugares e pessoas conhecidas, como o vídeo feito para um trabalho da escola. Família. Este era o tema. Não gostava muito de escrever, por isso imaginou um documentário onde pai, mãe e irmão falassem de si mesmos e do que gostavam de fazer quando estavam em casa.

Cora continua tentando amarrar os fios da história que se iniciou logo após seu despertar no estranho Hotel Vitória, contando a Ed o resumo de sua trama de suspense. Como em um lance final de um *thriller*, a protagonista vai amarrando os fatos, porém, ainda de forma equivocada (p.91):

– Saí do hotel pela janela, porque alguém me ligou. Pois é, tinha um telefone no quarto. A pessoa era mulher, e agora, pensando bem, parecia a voz da minha mãe, por mais ridículo que isso possa parecer. A tal voz disse que eu deveria me mandar dali o mais rápido possível. Fui pra beira da estrada e peguei uma carona com um casal de velhinhos. Eles pararam num pos-

to de gasolina pra comer pastel e aí eu vi o cara sem a perna, de muletas. Pulei pra dentro da tua camionete porque achei que ele tava me perseguindo. Bom, e pelo visto tava mesmo...

– Daí pra frente conheço o resto da história.

Os hematomas que não doem ao toque de Ed e a palavra *Nie-bezpieczerístw* tatuada nas costas de seu herói a inquietam. Seguem viagem. Ao pararem em restaurante para o café da manhã, Cora vai ao toalete onde encontra, na porta do banheiro, frases que remetem novamente à obra de Kerouac (p.102):

Noite voraz da estrada.
 Vida vazia de um fantasma.
 Bebida forte como veneno.
 Um amor irado e invejoso.
 Rostos sombrios de homens
 por trás das roseiras.
 Reluzente imensidão.
 Siga em frente, você está na estrada
 que leva ao paraíso.

As divagações sobre a inveja das amigas ao verem sua chegada apoteótica de moto com o namorado bonito apagam-se com mais um telefonema misterioso: ela precisa correr, porque a tatuagem nas costas do rapaz significa “perigo”. Quando retorna ao restaurante, tem tempo apenas de ver Ed partindo com a bolsa de dinheiro que ela encontrara ao acordar no hotel. Expulsa do local por um homem que parecer ser o cozinheiro, segue a pista, a pé, até o ponto em que chega a um cruzamento. Ali, tendo sob a cabeça os rasantes do F-22 *Raptor*, recolhe uma folha de jornal “bailando a valsa patrocinada pela Lockheed Martin/Boeing. Executava piruetas sobre si mesma alheia ao fato de ser apenas um pedaço de papel” (p.112).

O leitor, então, é informado, ao mesmo tempo que a personagem – lembrando que o narrador detém as informações de seu futuro – por uma reprodução de página de jornal cuja chave irá desvendar a aventura de Cora: “Morre estudante em coma” – Co-

ralina Luz, de 16 anos, falecera em decorrência de problemas cardiorrespiratórios provocados pelo uso de ecstasy. Atordoada, sem ação, busca uma explicação para o caso: “Primeiro de abril. Dia dos bobos. Lógico.” (p.117), o discurso indireto livre dilui a voz do narrador e da personagem, reforçando o estado de tensão da descoberta que a protagonista, na encruzilhada entre a vida e a morte, faz de si mesma. Novamente como caronista do casal de idosos, atravessa o cruzamento: “Fechou os olhos, buscou ar. Foi aí que viu” (p.118). Seguindo um *script* comum aos filmes de suspense, é no último minuto ou nos últimos segundos que tudo se revela ao telespectador:

Como luz grossa furando chuvas e neblinas, percebeu sentido em coisas que, até então, a chumbavam no sobressalto. Sim, agora entendia os constantes encontros com rosas vermelhas. Eram as flores preferidas de sua mãe. As ligações que recebia? Claro, a própria mãe avisando-lhe dos perigos iminentes. O Hotel Vitória não passava de miragem, assim como a sacola cheia de dinheiro. A palavra “vitória” escondia a verdade. Nenhuma conquista nas cédulas que tanto protegera, nem no amor instantâneo surgido em momento tão oportuno. Sob aquela súbita luminosidade compreendeu: *Niebezpieczeństw* tatuado nas costas de Ed era *perigo* em polonês. A bandeira daquele país era metade vermelha, metade branca, como a sacola encontrada. Polônia, país admirado pelo irmão menor, exímio jogador de vídeo games. *F-22 Rap-tor*, o preferido dele. Na força da revelação, traduziu cruzamento como escolha; estrada como vida. (p.119)

É preciso cuidado com a interpretação de Cora. Apesar de o jornal dar a chave para o enigma inicial, a narrativa ganha em tensão e profundidade à medida que o leitor se inquieta com o desfecho: “Talvez Jaime tivesse razão. Nada acontece por acaso. Tudo tem propósito. O destino é como a estrada. Sempre nos leva a algum lugar. Para uns, destino. Para outros, Deus” (p.119). Se nada acontece por acaso, a morte de Cora levaria para onde? Qual é o propósito?

São essas ausências de respostas que chamam ao texto as simbolizações possíveis ao longo da narrativa. O intertexto com *On the Road*

se dá em, pelo menos, dois níveis. No primeiro, a imagem da estrada onde a personagem vivencia experiências de ordem diversa, desde questões de sobrevivência ao relacionamento amoroso; no segundo, a metaforização da estrada, no caso de *Sombras no asfalto*, como via-gem à interioridade, ao inconsciente. Dessa perspectiva, relativiza-se o encontro com a morte prenunciado pelo narrador – quando este anúncio é feito, no terceiro capítulo, Cora já morrerá? Ainda estava em coma? Afinal, tudo o que passa em sua mente corresponde a um estado de letargia, à espera da morte, ou a morte também é simbólica?

Mais uma vez o intertexto abre a narrativa de Dill para outras possibilidades. O que o jornal informa é a morte física de uma garota que usou ecstasy. O diálogo com seu perseguidor – a Morte? – oferece ainda mais dúvidas. Do que a Morte, se assim for considerada a figura de perna mecânica, realmente está falando? A escolha se refere às drogas, por isso deveria ser cautelosa? À primeira vista, esta parece ser a mensagem enigmática: “– Escolhas, Cora. Escolhas” (p.80). Entretanto, em *On the Road*, a experiência com drogas é uma forma de busca por si mesmo. A alucinação induzida pontua o texto de Kerouac, um dos motivos de sua oposição pela crítica norte-americana, o que coloca em xeque uma apropriação simplista por parte do escritor brasileiro.

Além da reprodução da notícia, nada mais a respeito do tema “drogas” está registrado no texto. Cora havia feito uma escolha. A violência que o uso do ecstasy acarreta a si mesma não está fora da sua opção de perigo. Da mesma forma que, em sua mente, configura-se um filme de ação e suspense, com direito a vilões e heróis, os objetos que surgem sobre sua cama indicam elementos do mundo juvenil de uma garota de 16 anos que quer correr riscos. As flores vermelhas, preferidas da mãe, retomam significados tradicionais na cultura ocidental, como a intensidade do amor, do sofrimento, da paixão, mistura de dor e prazer. A perna mecânica, contrastando com as flores, vem ao encontro do medo do feio, daquilo que não se identifica com juventude, aventura, curtição. E, ligado diretamente ao mundo do consumo, a bolsa cheia de dinheiro.

Como a protagonista afirma, tudo é montado ao gosto de uma jovem aventureira. Ao se verem livres dos atiradores do perseguidor

coxo, adentram um local romântico: “Pararam numa espécie de degrau que cortava a descida como uma cicatriz saliente. Com cuidado ele afastou a ramada de urtiga. O buraco atrás do arbusto tinha largura e altura mínimas, perfeito para a Harley-Davidson passar por ali” (p.88). Ali, protegidos pela natureza selvagem, descansam sob a fumaça de outro ícone da indústria moderna: “Puxou o maço de Marlboro do bolso de trás da calça jeans. Pegou dois cigarros, colocou-os na boca. Retirou um graveto da base do fogo, acendeu-os” (p.88).

Em seu embate com o perseguidor, Cora imagina que ele busca a bolsa de dinheiro. Mas a fala da personagem revela outra coisa: “– Tenho sentimentos dúbios em relação a ti, Cora” (p.79). Uma vez que toda a intriga se dá em sua mente, como ela e o leitor são informados pela folha de jornal esvoaçante, a dubiedade pode ser da personagem em relação a si mesma. A representação da morte, do alçoz, coloca a si mesma no limite entre o prazer e a dor, o desafio de se manter no ténue fio da navalha, da vida.

O diálogo com a narrativa de Kerouac propicia ao leitor jovem um intertexto enriquecedor. Mas esse processo ocorre também em relação a outras referências de certo universo juvenil, pós-industrial, em que marcas e comportamentos são indícios fugazes nos quais a protagonista tenta se agarrar. Ainda em nível metafórico, a estrada trilhada por Cora remete a muitas outras que a TV e o cinema exploram exaustivamente em seus produtos. Ao incorporar o universo *teen* ao texto narrativo, Dill dilui referências, relativiza o senso comum e relê a viagem juvenil em tom de suspense, ação, aventura. Ou seja, em tom juvenil.

Referências bibliográficas

- CATANI, Afrânio Mendes; GILIOLI, Renato de Sousa Porto. *Culturas juvenis: múltiplos olhares*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. (Paradidáticos, Série Cultura).
- CÔRTEZ, Norma. *Amnésia, o tempo como construção*. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/022/22ccortes.htm>> Acesso em: 9 out. 2012.

- DILL, Luís. *Todos contra Dante*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O estalo*. Ilustr. Rogério Coelho. Curitiba: Positivo, 2010. (Coleção Metamorfose).
- _____. *Beijo mortal*. Porto Alegre: Ed. Dulcinéia, 2009. (Coleção Ogiva).
- _____. *O dia em que Luca não voltou*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *De carona, com nitro*. Ilustr. Joãocaré. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2009. (Papo-cabeça).
- _____. *Sombras no asfalto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- KEROUAC, Jack. *Pé na estrada*. Trad. Eduardo Bueno. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.
- MARTHA, Alice Áurea Penteadó. Narrativas de Língua Portuguesa: temas de fronteira para crianças e jovens. *Anais do II Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa – a Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Évora: Universidade de Évora, 2009. Disponível em: <http://www.simelp2009.uevora.pt/pdf/slt59/02.pdf> Acesso em: 03 out. 2012. (a)
- MARTHA, Alice Áurea Penteadó. No olho do furacão: situações-limite na narrativa juvenil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. (org.) *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica; ANEP, 2010. p.121-142. (b)
- PERROTTI, Edmir. *O texto sedutor na literatura infantil*. 1. ed. São Paulo: Ícone, 1986. (Coleção Educação crítica).
- TURCHI, Maria Zaira; SOUZA, Flávia de Castro. A face obscura da violência na literatura juvenil. In: AGUIAR, Vera Teixeira de; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteadó. (org.) *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica; ANEP, 2010. p.99-119.
- WILLER, Claudio. Jack Kerouac e o primeiro *On the Road*. Disponível em: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag68kerouac.htm>. Acesso em: 9 out. 2012.
- Site do autor: <http://www.luisdill.com.br/>

PANDORA E CRUSOÉ REVISITADOS: UMA NARRATIVA DE MISTÉRIO, AVENTURA E MORTE

Maria Zaira Turchi¹

Silvana Augusta Barbosa Carrijo²

Partindo de conceitos-chave como *aventura*, *herói* e *viagem*, Juan Luís Luengo Almena (2011) estabelece hipóteses sobre a constituição de uma poética da narrativa de aventuras espanholas contemporâneas destinadas a jovens, bem como sobre a filiação das produções atuais à tradição literária do gênero. Assumindo uma visão filosófico-antropológica da literatura, o estudioso arrola os seguintes elementos caracterizadores do conjunto de obras analisado: forte presença do iniciático; frequente inclusão do aparato histórico; pacto de leitura intertextual; deslocamento no espaço como constituinte substancial; tendência a um final positivo para o herói; traço modalizado de sobrevivência; traço de conquista (colonização); intervenção da violência (forte presença do risco); protagonismo caracterizado pela valentia, autonomia e generosidade; preponderância do masculino (Almena, 2011, p.9).

Em brasileiras terras, José Paulo Paes (1990) assinala os antecedentes históricos do romance de aventuras (a novela toscana, o conto maravilhoso, o poema épico, a novela de cavalaria, as narrativas de viagem); diferencia-o frontalmente do romance de análise, asseverando a clara oposição entre a urgência de aventuras e peripé-

1 Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

2 Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás.

cias do primeiro e as incursões do autor a fim de sondar os caracteres individuais dos personagens, do segundo; assinala como o gênero foi tradicionalmente encarado com o propósito não de despertar da consciência crítica do leitor para a problematização do mundo e da vida, mas sim para o mero entretenimento de sua imaginação (e a consequente desvalorização do gênero como “sub-literatura”); assevera o fato de o romance de aventuras ter-se voltado, desde seus primórdios, com preferência, ao público infantojuvenil e ressalta “outra característica do romance de aventuras que o torna particularmente caro à sensibilidade adolescente, à sensibilidade de alguém perto de iniciar-se na vida adulta” (Paes, 1990, p.17), constituindo um exemplo típico de *Bildungsroman*. Por fim, assinala a morte como ponto de fuga do qual o herói simultaneamente sente atração e repulsa, traço que inclusive determina a recepção do leitor:

O par antitético atração-repulsão parece ter raízes fundas na psique humana, já que “o homem anseia por fazer o que mais teme” (Jankélévitch), e se relutamos em, ou não nos é dado realizar esse anseio na vida real, sempre estará ao nosso alcance o derivativo da aventura de ficção, em que, por nós e para nós, os heróis enfrentam as situações mais arriscadas, a um passo da morte, e dela escapam no último momento, para nossa satisfação, a qual não é menor do que quando os vimos em perigo. Bem por isso o romance de aventuras recorre sistematicamente ao recurso do suspense, habilidoso jogo do autor com o medo e o desejo de saber [...] do leitor que não consegue parar de ler enquanto não vê resolvida a situação em suspenso. (Paes, 1990, p.19).

Furtar-se à aventura ou entregar-se a ela?

Algumas das características apontadas pelos dois estudiosos se fazem presentes na narrativa juvenil *O medo e o mar* (2009), de Maria Camargo, atestando a presença do romance de aventuras no limiar do século XXI, na produção literária juvenil brasileira,

corroborando o que Teresa Colomer analisa como “o retorno da aventura”.³ O romance é arquitetado com duas narrativas, uma preliminar e a outra principal. A primeira, situada no século XVIII, apresenta o Pe. Francisco dos Anjos e sua comitiva como vítimas do ataque de truculentos piratas, ávidos por roubar o ouro que seduzia a todos, inclusive à Igreja. A segunda narra o retorno dos irmãos Stela e Miguel, juntamente com seu pai Rodrigo, a Paraty, local em que dois anos antes Laura, mãe dos garotos, havia morrido num acidente no mar. Os elementos que alinhavam e dão coesão às duas narrativas são uma arca, a chave capaz de abri-la e um caderno de couro com escritos em latim, cuja importância, bem como a de vários elementos da narrativa, vai se revelando aos poucos, no compasso do par suspense-revelação, garantindo o interesse e a atenção do leitor por uma narrativa densa de acontecimentos.

O concatenamento entre a narrativa preliminar, ambientada no século XVIII, e a narrativa principal, situada na atualidade, é um dos procedimentos que conferem suspense a esta narrativa de aven-

3 Segundo a pesquisadora, os anos 1970 e 80 se caracterizaram como “maus tempos” para a aventura juvenil, por três razões: dificuldade em radicar a verossimilhança de uma aventura localizada em espaços já excessivamente conhecidos e explorados num mundo interconectado pela televisão e definido como “aldeia global”; as modificações perceptíveis nos valores educativos que dão sustento à literatura direcionada aos jovens, traduzindo-se na “reprobación hacia los valores imperialistas y eurocentristas, así como nuevas actitudes de respeto hacia el entorno natural y las culturas ajenas” (Colomer, 2003) e, por fim, a experimentação literária (paródia e o jogo com a tradição) como forte tendência cultural destes anos, a impedir a continuação do gênero no interior de regras já explicitadas e desmistificadas. No entanto, como bem observa a pesquisadora, na década de 1990, a aventura juvenil se tornou renovada, garantindo sua sobrevivência ao extrair elementos destas mesmas novas tendências literárias – a psicologização, a distância humorística e a composição metaficcional. As fronteiras entre a ficção audiovisual e a narrativa para amplos públicos foi se tornando permeável e o predomínio de fenômenos de comercialização sobre os ideológicos e educativos impulsionaram, nesta década, o conservadorismo artístico, traduzido pela produção de obras com fórmulas de leitura acessível, formatos atrativos e produções em séries protagonizadas por um mesmo personagem. Assim sendo, todo um contexto se configurou de modo mais adequado ao ressurgimento da aventura como gênero propício para a leitura juvenil e popular e fenômenos como *Harry Potter* e *O senhor dos anéis*, configurando a magia como um novo cenário aventureiro, atestam a contento a existência de novos subgêneros de aventura para o público atual.

turas, porque a primeira subjaz à segunda, que a coloca em suspenso. O capítulo que inicia o livro, intitulado “Antes”, narra o ataque sofrido pelo Pe. Francisco dos Anjos e seus tropeiros por um bando de piratas que lhes rouba o ouro, bem como um pequeno baú de madeira cuja impermeabilidade – e seus desdobramentos se violada – são anunciados pelo padre: “Vocês não podem abrir essa caixa, nunca! É uma grande ameaça para todos... para a cidade... para a humanidade!” (Camargo, 2009, p.12), o que remonta ao mito de Pandora. Assim, a narrativa demanda um processo de leitura em camadas e um leitor com certo tipo de conhecimento cultural capaz de acionar a composição intertextual.

O bando leva a arca, mas a chave capaz de abri-la conserva-se com o padre que, agonizando à beira de um rio pelas facadas arremetidas pelos piratas, deposita-a nas águas que desembocaram no mar. Com esse episódio, encerra-se a narrativa primeira. A revelação do conteúdo da arca e o paradeiro da chave são então, colocados em suspense, sendo apresentados na narrativa segunda, que toma a maior parte do livro. Esta narrativa inicia-se com o deslocamento de Miguel, Stela e Rodrigo rumo a Paraty. Por via do discurso indireto livre, o leitor passa a saber que tal retorno acontece à revelia de Stela, a cuja consciência a voz narrativa em terceira pessoa adere em vários momentos:

São quase quatro da tarde, mas o sol ainda pensa que é meio-dia. Mesmo no carro com ar-condicionado, o calor é tão forte que chega a deformar a estrada, o fim de uma curva logo revelando o início de outra. Enjoada, Stela fecha os olhos e aumenta o volume do som que invade os seus ouvidos. A música é ensurdecadora, mas ainda assim não encobre as perguntas que ecoam dentro dela: por que o pai decidiu fazer essa viagem? Por que voltar à cidade onde, dois anos antes, viveram os piores momentos de suas vidas? (ibidem, p.14).

Stela tem aversão a Paraty e, especialmente, ao mar, pois sua mãe, amante das profundezas do oceano, morrera quando desembarcou nos escombros de um velho navio naufragado. Miguel, por sua vez, com apenas oito anos de idade, sem muito se lembrar do

trágico destino da mãe, embarca na viagem como uma aventura desejada. Com uma imaginação fervilhante, o menino se posta contra um mundo cheio de piratas.

Diante da necessidade de trabalhar, Rodrigo procura Diva, a funcionária que com eles trabalhava quando a mãe ainda era viva, a fim de que cuide de seus filhos. Em seu lugar, surge Bárbara, uma misteriosa mulher cujos traços de aparente bondade e delicadeza seduzem a todos, inclusive a Stela e, sobretudo, a Rodrigo. É com o surgimento e as ações de Bárbara que se inicia a aventura vivida por Miguel e Stela. Desejosa de possuir a chave reluzente que Miguel traz em seu pescoço, tenta matá-lo no fundo do mar, mas não tem êxito. Outros personagens entram em cena: o menino que aparece para Miguel na trilha e Iaga, a velha que sempre aparece com uma cobra enrodilhada no pescoço, funcionária de uma funerária e que acompanha os cortejos fúnebres da cidade. Iaga é a personagem que traz à lume as respostas às indagações de Miguel e Stela sobre a chave tão almejada por Bárbara; sobre a intensa presença de sapos na cidade; sobre as várias mortes de pessoas acometidas pela mesma doença; sobre a forma de o bem liquidar o mal representado pela vilania de Bárbara. Iaga ciceroneia Miguel e Stela na aventura para a qual são impelidos, fornecendo-lhes pistas e esclarecimentos sobre fatos até então obscuros, relatando-lhes uma história que revela detalhes tanto para os heróis quanto para o leitor:

“Segundo o padre, existe uma caixa mágica que foi roubada por piratas. Ela só pode ser aberta com essa chave que vocês têm na mão... Ou no pescoço.”

[...]

“O que tem dentro dessa caixa? Um tesouro?”

“Almas, menino. Almas aprisionadas.”

A coisa começa a ficar mais complicada. Como assim, almas? Stela não tem tempo de perguntar, pois Iaga aponta para o irmão o dedo longo, arrematado pela unha imunda.

“Você já encontrou algumas vítimas da maldição, vagando pela cidade”.

Ele parece confuso.

“Vítimas?”

“São seres inquietos, corpos vazios que não estão nem vivos nem mortos. E só você pode vê-los. (Camargo, 2009, p.88)

Iaga informa o interesse pela chave, por parte dos seres aprisionados na caixa, e o encantamento realizado pelo padre, a fim de proteger a caixa, de modo que somente pessoas puras pudessem abri-la. Nesse momento, o maniqueísmo típico das narrativas de aventuras se torna evidente: “Segundo as palavras do padre, se a caixa for aberta por um inocente, os seres se tornam benéficos” (ibidem, p.89-90).

Diante da tentativa nada exitosa de obter a chave por meio de uma promessa “angariada” de Stela, Bárbara pede diretamente a chave a Rodrigo, a essa altura completamente hipnotizado e seduzido por ela. Ao conseguir apanhá-la, Bárbara queima a mão direita com ela, evidenciando seu caráter maligno, já que somente pessoas do bem poderiam manuseá-la incólumes. Furioso com tal acontecimento, Rodrigo diz aos filhos que “não vai tolerar maus-tratos à sua futura mulher” (ibidem, p.100), o que deixa Stela indignada. Tomando a chave dos filhos, coloca-os de castigo, momento em que Miguel relata a Stela que o menino da trilha lhe dissera que teriam de enfrentar uma escuridão ainda muito maior: encontrar a caixa roubada pelos piratas.

Resolvem então procurar Iaga. Atravessam a noite escura, iluminados malmente por uma lanterna, chegam a uma bifurcação, enfrentam caminhos lamacentos, cheios de mato, sapos e morcegos. Em meio à escuridão, o menino aparece aos irmãos (agora também Stela pode vê-lo) e lhes traz a chave, proferindo-lhes uma informação condutora: “Vocês vão chegar lá. É só lembrar que nessa trilha o caminho certo é o caminho do medo” (ibidem, p.108). Finalmente encontram Iaga, que os apressa e faz outra importante revelação:

“Desde que sua mãe morreu, Paraty nunca mais foi a mesma. Quando ela encontrou a chave, despertou espíritos ancestrais. Pagou com a própria vida, mas ainda assim toda a cidade foi atingida”.

“Atingida? Como?”

“Sapos por toda a parte. E mortes, muitas mortes. No princípio até gostei, pois lucrava com isso. Só que a doença misteriosa, que nenhum médico ou cientista consegue explicar, fugiu completamente ao controle. Diva, a cozinheira, foi uma das vítimas.”

“Diva, a nossa Diva?”, Stela pergunta, entristecendo.

“Isso mesmo. A maldita doença não poupa ninguém, e acabou contaminando também a minha neta”. (Camargo, 2009, p.110)

Iaga assevera o caráter heroico e salvífico de Stela e Miguel, afirmando que só eles podem trazer a cura da referida doença, encontrando a caixa. Dá-lhes o caderno escrito pelo padre. Depois de caminharem mais duas horas na trilha, os irmãos avistam as ruínas de um galpão e uma roda d’água cercada pelos vultos cujas almas encontram-se aprisionadas na caixa. Nesse momento, escutam os passos de Bárbara. Resolvem, pois, se esconder no galpão e a partir daí toda uma travessia é encetada: veem-se diante de um poço no qual resolvem adentrar como se fosse um esconderijo; acima dele discutem Bárbara e Iaga. Chegam ao fundo do poço e deparam com uma superfície gelatinosa. Stela padece a precariedade de sua respiração asmática e não encontra a sua bombinha. Enfrentam a escuridão e o fato de o fundo do poço estar repleto de sapos. Stela encontra-se exausta pelo esforço de carregar o irmão nas costas e por não poder respirar a contento. Ao contrário dela, Miguel recobra sua disposição em viver uma história marcadamente aventureira. De posse da chave, que funciona como lanterna em meio a toda a escuridão do local, ele toma o caderno do padre e lê as frases em latim: “*Accende lumem sensibus, infunde amorem cordibus...*”; “*... infirma nostri corporis virtute firmans perpeti...*” (ibidem, p.121). Tais frases não são traduzidas para o português, provavelmente para manter a atmosfera misteriosa que caracteriza a trama. Há, inclusive, uma passagem que autoriza tal leitura:

“Com o caderno, vocês encontrarão o caminho.”

Stela o toma das mãos de Iaga, mas a posse do objeto não alivia o pavor e o desamparo que sente.

“Do que isso vai adiantar se não sabemos latim?”
 “Nem tudo tem que ser entendido”. (ibidem, p.111)

Miguel conduz a irmã por um túnel, chegando a um local com baús amontoados, ouro, estátuas de santos e até um esqueleto humano. Nesse momento encontram a arca, mas Bárbara aparece e tenta barganhar a chave, que está com Stela, por sua bombinha, informando ainda que Rodrigo corre perigo de morte no galeão naufragado, local para onde sai à procura dos filhos.

Diante da precária respiração de Stela e da ameaça de morte da irmã e do pai, Miguel superpõe os interesses familiares aos interesses coletivos: “Eu vou entregar a caixa. Não me importa o mundo todo, a humanidade, nada disso. Eu não quero salvar mais ninguém, só você e o papai” (ibidem, p.126). Enquanto Bárbara ordena a Stela para abrir a caixa, Miguel, com a ajuda de um vaga-lume que já os iluminara em anteriores momentos de escuridão, recita uma frase em latim. Nesse momento, a cobra de Iaga ataca Bárbara e Miguel leva a bombinha à irmã, arrastando-a rumo ao labirinto subterrâneo, local em que se encontram cercados de água salgada, água do mar, mar tantas vezes temido e negado por Stela. Como o vilão típico dos filmes de terror, a quem o espectador julga equivocadamente morto, Bárbara ressurgue, anda com passadas vigorosas em direção aos garotos, arranca a chave do pescoço de Miguel, mas Stela é providencial, abrindo ela mesma a caixa, para que se cumprisse a condição de ser aberta por uma pessoa do bem. Saem da caixa uma porção de vaga-lumes formando um cenário muito bonito. Ao contrário deste espetáculo, Bárbara sofre uma horrenda decomposição, tornando-se uma mulher idosa, um ser fantasmagórico, e os irmãos a associam à figura da pirata que roubou os pertences de Pe. Francisco dos Anjos.

Envoltos de água até o pescoço, os irmãos tentam fazer o caminho de volta, subir à superfície do poço e se livrar da água que poderá levá-los à morte, mas quando encontram o tampo, notam que está trancado. Nesse momento agonizante, Stela vislumbra algo mágico: o rosto de uma mulher, sua mãe. A narrativa ganha den-

sidade poética digna de nota neste último capítulo que narra uma espécie de encontro mágico entre a mãe, que morrera, e os filhos que ficaram, o que revigora Stela, agora mais apta a abrir o tampo do poço e salvar a si mesma e ao irmão.

No capítulo que encerra o livro, intitulado “Depois”, o leitor encontrará em Stela um modelo de ser humano capaz de vencer seus conflitos, superar o medo e se reconciliar com o mar, esse mesmo mar com quem duelou o tempo todo, mas que lhe trouxe o reflexo da mãe de volta, para um reencontro, ainda que breve. Nesse capítulo final, Stela, Miguel e Rodrigo dão um mergulho no mar, num dia de sábado, e na proa do barco está registrado o nome “Estrela do mar”. Os parágrafos que encerram o livro, com referências a esse epíteto dado a Stela pela mãe, narram a lembrança de Stela em relação a esse encontro e ratificam a forte identificação entre as duas, já sugerida em momentos anteriores da narrativa, como se elas formassem um verdadeiro duplo. Se o leitor juvenil acompanhou uma Stela caracterizada pela revolta diante da morte da mãe e avessa ao mar, encontra-a modificada no final do livro, bastante catártico:

Estrela do Mar, era assim que a mãe a chamava, foi assim que a chamou no subsolo. De vez em quando ela tenta reconstituir o que aconteceu naquela noite, mas são lembranças confusas: Era realmente o reflexo da mãe na água? Ou foi ela mesma que não se viu crescer?

Não muito distante dali, o navio pirata permanece afundado, para sempre no fundo do mar. Mas ela sobreviveu, alcançou uma ilha e, como Robinson Crusoe, fez dessa ilha a sua casa.

Regenerada e cercada de oceano por todos os lados, flutua de braços abertos, como uma estrela do mar. Stela sempre se perguntou por que a mãe a apelidara assim. Agora, ela sabe. (Camargo, 2009, p.140-141)

O medo e o mar reúne, pois, as seguintes características elencadas por Almena (2011): (a) forte presença do iniciático – Stela e Miguel “iniciam-se” na vivência de perigos e riscos, rumo a uma aceitação de um dos maiores dramas que caracterizam a vida hu-

mana: a morte; (b) frequente inclusão do aparato histórico – o recuo ao século XVIII remete o leitor à época do ciclo do ouro brasileiro, dando conta da medida da ambição humana, ao apresentar, além dos piratas, um representante da igreja interessado pelo valioso metal; (c) pacto de leitura intertextual – o mito de Pandora e as referências a Robinson Crusoe, frequentemente realizadas, como se verá adiante; (d) deslocamento no espaço como constituinte substancial – há os seguintes espaços que retiram os coprotagonistas de seu mundo rotineiro: Paraty, a trilha, o galpão, o poço, os subterrâneos e labirintos e o próprio mar, peça-chave da narrativa, parte substancial do título; (e) tendência a um final positivo para o herói – o romance pode ser traduzido como metáfora da superação infantil e juvenil de problemas e tragédias humanas; (f) traço modalizado de sobrevivência – ainda que titubeiem diante das duras provas e riscos, há o predomínio do desejo de sobreviver; (g) intervenção da violência (forte presença do risco) – risco que advém do mar e riscos aos heróis no decorrer da busca pela missão a que são impelidos; (h) protagonismo caracterizado pela valentia, autonomia e generosidade – Stela e Miguel se portam como verdadeiros heróis, embora o primeiro se apresente mais afeito a aventuras que a segunda. A travessia acaba por modificar a própria relação fraterna entre eles: de irmãos mutuamente implicantes passam a cúmplices que se encorajam e salvam a vida um do outro. Não há, no entanto, preponderância do masculino: Stela e Miguel são copartícipes na/da aventura, predominando uma perspectiva centrada na figura da adolescente.

Quanto às características apontadas por José Paulo Paes, *O medo e o mar* difere da maioria das narrativas tradicionais de aventura, no que se refere à presença/ausência de incursões psicológicas na intimidade das personagens. A par de narrar acontecimentos aventureiros, cheios de peripécias e riscos para os heróis, a narrativa delineia também as faces desses heróis. Nessa perspectiva, o leitor pode conhecer o perfil de Miguel como criança curiosa, afeito à aventura e à imaginação, acreditando em histórias de tesouros e piratas, e de Stela como adolescente a sofrer intensamente com a morte da mãe, tornando-se distante, arredia, amargurada. Stela não consegue ab-

sorver a nova realidade, em que não mais figura a mãe, assim como tem dificuldade para sorver o próprio ar necessário à sua sobrevivência, asmática que era. A personagem encontra-se, durante toda a narrativa, em luta contra a morte, da mãe, de si própria, do irmão e do pai. Há, no entanto, momentos de grande agonia em que a morte passa de temida a desejada ou aceita naturalmente.

Os heróis frente a duas faces de Tântos

O medo e o mar enquadra-se no conjunto contemporâneo de obras para jovens que tematizam temas delicados como violência e morte. Como bem observam Martha e Esteves (2010, p.138),

De toda a sorte de medos e sofrimentos que amedrontam e fascinam os seres humanos através dos tempos, talvez as dúvidas que envolvem a morte sejam as mais difíceis de enfrentar em razão da ruptura definitiva, dolorosa e incompreensível, causada pela “indesejada das gentes”, especialmente para crianças.

A literatura constitui modalidade artística que atende ao anseio de pensamentear de maneira mais profunda esse drama humano hoje encarado de forma bastante trivializada pela comunicação midiática:

Na atualidade, em que a violência e a morte são, muitas vezes, tratadas de forma banal pelas mídias, os livros literários tornam-se uma alternativa para a humanização da vida e também da morte do homem. A literatura juvenil brasileira tem enfrentado o debate acerca de questões polêmicas e *tabus* em nossa sociedade, como a questão da morte e da violência em suas formas mais trágicas de suicídio, assassinato e estupro. (Turchi; Souza, 2010, p.99)

Ao apresentar os riscos e perigos diante da iminência da morte, a narrativa se inscreve na ordem do romance tradicional de aventuras, apresentando heróis que executam viagens e travessias em

espaços hostis, enfrentando antagonistas em uma medida marcadamente maniqueísta, circunscritos numa narrativa que sugere, coloca em suspenso e só depois revela. No entanto, por apresentar os pensamentos e sentimentos dos co-heróis, sobretudo as ponderações que Stela faz a respeito da morte da mãe, *O medo e o mar* pode ser considerado também um romance psicológico, intimista. Nele, a morte se faz fortemente presente como tema, comparecendo em três ocorrências como conflito a ser enfrentado e compreendido pelos irmãos: a morte da mãe, a morte dos moradores de Paraty, a iminência da sua própria morte. Para examinarmos como os co-heróis juvenis se portam diante da morte, recorreremos à teoria antropológica do imaginário, formulada pelo antropólogo francês Gilbert Durand (2002). Observando a existência de uma estreita relação entre os gestos dominantes corporais do ser humano, os centros nervosos e as representações simbólicas, Durand constata a existência de regimes de imagens e de estruturas antropológicas do imaginário. Apoiando-se numa tripartição reflexológica das dominantes postural, digestiva e copulativa no/do ser humano e relacionando essa tripartição a uma bipartição entre dois regimes de imagens, o regime diurno e o regime noturno, Durand procura distinguir e classificar os chamados feixes ou constelações em que imagens isomorfas vão convergindo em torno de núcleos organizadores.

O regime diurno da imagem, intimamente relacionado à dominante postural e marcado por esquemas ascensionais, por gestos do erguer-se, do levantar-se, caracteriza-se pela antítese, pela *diairesis* e pelo furor analítico. Na imaginação diurna, vida e morte constituem elementos antitéticos, separados. À morte é preciso reagir heroicamente, munindo-se de cetros e gládios.

O regime noturno da imagem, caracterizado pelo desejo de eufemização do aspecto brutal do devir humano, divide-se em dois grandes grupos de imagens, conforme se relacione à dominante digestiva (regime noturno místico) ou à dominante copulativa (regime noturno sintético). O regime noturno místico caracteriza-se por uma plena inversão de valores simbólicos, por processos de conversão e eufemismo. O gesto primordial não é mais o de erguer-se, de se pôr de pé,

mas sim o de descer lentamente a substâncias quentes e profundas, por um doce mergulhar na intimidade das coisas, por um retorno à intimidade materna. A antítese diurna cede lugar a uma espécie de negação do negativo, a antifrase. Assim, negando o caráter negativo da morte, o ser humano eufemiza seu aspecto nefasto em doce repouso, em serenidade. A morte, outrora ameaçadora, torna-se então desejada e a figura do suicida representa a contento essa outra relação do ser humano com sua finitude. Já o regime noturno sintético caracteriza-se pela busca de harmonização entre o desejo de eternidade e as imposições do dever e apresenta-se através de dois grupos de arquétipos e símbolos: de um lado, encontram-se os arquétipos e símbolos do retorno, do domínio cíclico do tempo; de outro, há os arquétipos e símbolos do progresso temporal, que manifestam “a confiança no resultado final das peripécias dramáticas do tempo” (Durand, 2002, p.282). Nesse regime, nem contrária à vida, nem equivalente a ela, a morte é representada como continuidade progressiva da vida. No seio da morte, encarna-se uma promessa de renascimento.

A morte da mãe é encarada por Stela como acontecimento inaceitável, desencadeando-lhe um perfil caracterizado pela revolta e amargura. Ela, inclusive, indiretamente julga o pai como responsável: “O pai se coloca ao lado dela, passando o braço forte, de atleta (mas que não foi capaz de salvar a mulher) sobre o seu ombro” (Carmargo, 2009, p.27). A tentativa de compreender a implacabilidade da morte se expressa por meio de passagens em que abundam perguntas formuladas por Stela e seu irmão:

“Vamos dormir. Assim a luz do dia chega mais rápido”, Stela diz, enquanto coloca sobre a mesa de cabeceira o porta-retratos que trouxe da sala. No centro da moldura de madeira escura, a mãe sorri para eles. Usando uma veste de borracha, exhibe orgulhosamente o robalo gigante que acabara de pescar. Mas há algo de estranho ali, um contraste sinistro entre a expressão alegre da pescadora e o olhar mortiço do peixe. Será que os olhos da mamãe também ficaram assim quando ela morreu?, pensa Stela, sentindo outra agulhada no peito. Chega. Chega por hoje. (ibidem, p.28-29)

[...] Como que a confirmar a situação desesperadora em que se encontram, a lanterna apaga definitivamente. É instantâneo: Miguel começa a chorar, gritar e guinchar.

“Por que a mamãe morreu? Por que deixou a gente sozinho? Por quê?”

O lamento desesperado ecoa na mata. Stela se dá conta de que é a primeira vez que o irmão fala da morte da mãe sem apelar para histórias fantásticas – talvez porque já estejam metidos até o pescoço no universo desconhecido.

Ela o abraça, ele corresponde. Essa também é a primeira vez que choram juntos. (ibidem, p.106)

A morte figura também como elemento coletivo, na figura dos que falecem pela “maldita doença”, que acomete Paraty desde que a mãe de Stela descobriu o navio naufragado e a chave:

O grupo de quase cinquenta pessoas caminha devagar, entoando uma canção triste. Algumas choram, e Stela logo descobre por quê: estão acompanhando um caixão. Não é preciso ser muito esperta para desconfiar que dentro dele há um defunto. Afinal, a mãe deles não era a única – outros também morriam por ali. (ibidem, p.33-34)

Já a morte de Stela e Miguel comparece somente como possibilidade na trama. Diante dela, os irmãos alternam sentimentos diurnos de luta e reação e sentimentos noturnos de doce entrega, como possibilidade de aplacar os sofrimentos. No entanto, na maior parte das vezes, os irmãos tentam se salvar da morte e de qualquer perigo que se lhes apresente. Há uma passagem em que contam com a intervenção do acontecimento fantástico de encontrarem no reflexo das águas o rosto da mãe que se fora:

[...] A mesma água que afogou a velha e os sapos, que agora boiam por toda a parte, está prestes a matá-los também: já alcança o peito do irmão.

Ao notar uma tampa de ferro no teto, Stela se estica ao máximo, mas não consegue alcançá-la. O volume de água é cada vez

maior, inclusive dentro deles, que já engoliram uma quantidade enorme do líquido.

“Sobe nas minhas costas”, grita para Miguel.

Ele se equilibra com dificuldade e finalmente consegue tocar a tampa. Só que o veredito é o pior possível:

“Trancada.”

Stela suspira e ajuda o irmão a descer. Não há mais o que tentar, é seu último pensamento antes de ver um reflexo estranho na água. Não são só as luzes dos vaga-lumes: é o rosto de uma mulher. (ibidem, p.134-135)

Noutra passagem, os interesses individuais de sobrevivência por parte dos irmãos são suplantados pelo interesse coletivo e heroico de salvarem os demais, o que revela uma atitude de mais aceitação em relação à própria morte:

Sem saber para onde estão indo, nem para quê, eles seguem. E já que também não sabem se vão sobreviver, é justo que pelo menos libertem o bem, salvem o pai, Inês, os doentes, a cidade. Não foi isso que combinaram com a Iaga? (ibidem, p.129)

A relativização da morte ocorre também quando os irmãos, à procura da ajuda de Iaga, vislumbram um cortejo fúnebre, já que a velha sempre aparecia seguindo tais cortejos. Nesse momento, a morte se torna sinônimo de esperança:

Depois de andar muito e rápido, já com os pés doendo, Stela e Miguel estão quase desistindo quando mais um cortejo fúnebre se aproxima por uma das ruas principais. Fosse quem fosse, nunca um morto lhes trouxe tanta esperança. (ibidem, p.80)

Noutra passagem, o valor atribuído à morte da vilã Bárbara como “alívio” a si própria apresenta contornos nítidos do regime noturno místico da imagem: “Depois de passar tantos séculos aprisionada, a morte deve ter sido um alívio – até mesmo para ela” (ibidem, p.133).

Identities cambiantes

José Paulo Paes assinala a tendência do romance de aventuras de apresentar *personagens planas*, “singelas, sem surpresas, faltas de maior profundidade psicológica”, ao contrário das *personagens redondas* do romance de análise, perfis “complexos, multiformes e irredutíveis a simplificações” (Paes, 1990, p.15). A leitura que aqui propomos de *O medo e o mar* como romance concomitantemente de aventuras e psicológico autoriza considerar as suas personagens como seres que se modificam durante a trama, sem contornos fixos, estáveis, mas sim como seres que apresentam uma identidade cambiante, constantemente redefinida, tal como a identidade caracterizadora do *sujeito pós-moderno*, segundo concepção de Stuart Hall (2003).

Não só as personagens principais da trama, Stela e Miguel, mas também Iaga e Bárbara não se definem de modo cristalizado e imutável. Stela, amargurada, apática, de uma ironia cáustica, revela-se ativa na aventura à qual é lançada, com afã de salvar a si mesma, ao irmão e aos habitantes de Paraty, chegando até mesmo a expressar carinho fraternal no momento em que Miguel precisa. Miguel, de menino cheio de curiosidades científicas, entusiasmado com histórias de aventuras e piratas, passa a criança amedrontada diante de tantos desafios e se faz, em outros momentos, novamente revigorado, cumprindo seu papel de herói. Se Iaga se apresenta, num primeiro momento, como uma velha fúnebre, estranha, a portar sempre uma cobra repugnante no pescoço, é a personagem que detém um saber conferido pelo tempo e pela experiência, apta a fornecer as peças que montariam o quebra-cabeça da trama para os irmãos. Bárbara engana até um certo ponto tanto Miguel, Stela e Rodrigo quanto o leitor, já que se apresenta primeiramente como moça doce, bonita, de voz suave e atitudes sedutoras para, só aos poucos, ir-se revelando a grande vilã da história, a velha pirata da narrativa primeira que ressurgue disfarçada na narrativa principal. Bárbara forja uma semelhança identitária com Laura, a mãe morta, para hipnotizar e seduzir Rodrigo, Stela e Miguel. Vale ressaltar, no entanto, uma certa fixidez no julgamento de valor do caráter

das personagens, consideradas sob uma ótica marcadamente maniqueísta, típica dos romances de aventura: Bárbara é do mal; Stela e Miguel são do bem.

Importa ainda considerar que os personagens são apresentados como possibilidades de identificação um tanto estereotipada com o leitor: o menino Miguel representando a criança curiosa, inquieta, entusiasmada com tudo a seu redor e Stela como a adolescente revoltada, que tenta se evadir da realidade com seus fones de ouvido, ensurdecendo-se para os propósitos do pai e os interesses do irmão, no início da narrativa. São, no entanto, uma criança e uma adolescente confrontados com a morte, fato que explica e justifica vários de seus sentimentos e atitudes, permitindo ao leitor pensar, por via da ficção, sobre esse veredito implacável à vida de qualquer ser humano. Eis um dos grandes méritos do romance: não tomar a morte como tema tabu, mas, ao contrário, revirá-lo, examiná-lo, apresentando suas nuances e facetas.

Dos procedimentos de escrita

A narrativa de Maria Camargo, por apresentar a aventura a par do deslindamento das identidades das personagens e ainda fomentar um debate sobre o drama da morte, apresenta-se como obra a exigir um fôlego de leitura e até mesmo o exercício de uma releitura. São muitas as peripécias enfrentadas, muitos os lugares transpostos pelos co-heróis, muitas as intervenções das personagens Iaga e Bárbara. No entanto, a autora, roteirista de cinema que também é, utiliza argutamente de um procedimento de escrita que confere mais visibilidade e agilidade à leitura da história: a narrativa principal é narrada não com verbos dos tempos do pretérito, mas com verbos no presente. Tal procedimento dota a narrativa de imagens quase cinematográficas, numa espécie de efeito intersemiótico:

No primeiro contato com o corpo frágil do irmão, percebe que ele está arfando tanto quanto ela. Esboça uma pergunta, mas seu cérebro desoxigenado não ajuda e Bárbara emerge em seguida. A

mulher se desculpa, dizendo que não pretendia assustá-lo, imaginou que ele gostasse de aventuras. Miguel, no entanto, a repudia com veemência e descreve para a irmã um navio submerso, a escuridão, o silêncio, o medo. (Camargo, 2009, p.60)

Relações de intertextualidade também se fazem fortemente presentes nesta narrativa, possibilitando a leitura em diversos graus do leitor com uma certa bagagem de leitura e constituindo um convite para que o leitor iniciante se remeta aos livros revisitados. Além do já mencionado diálogo com o mito de Pandora, *O medo e o mar* aciona, diversas vezes, o intertexto defoiano:

Talvez porque não gostasse de ficar sozinho, Miguel costumava achar graça em qualquer estranho. Com Stela era o contrário: passou a manhã isolada no quarto, os fones no ouvido, lendo a história de Robinson Crusoe que pegou na estante empoeirada da sala. (ibidem, p.44)

Stela, por motivos óbvios, nega o convite. Prefere ficar deitada na areia morna, lendo a história de Robinson Crusoe – o coitado do naufrago condenado a viver longe de tudo, cercado de mar por todos os lados. O inimigo também está ali, diante dela. De vez em quando a menina levanta os olhos para os dois banhistas alegres, que espirram água um no outro. Bárbara está tão empolgada que logo propõe a Miguel um mergulho mais longe da costa. (ibidem, p.57)

A escritora Ana Maria Machado assevera como a “presença de intertextualidades na literatura infantojuvenil contemporânea é inegável e certamente dá lugar a um fecundo caminho de análise” (Machado, 2011, p.87). No entanto, a autora adverte sobre a necessidade de se encarar a intertextualidade não como mera reprodução, mas como processo que desemboca na criação de algo novo:

[...] o modelo que se oferece a esse diálogo exige ser reinventado. Cada paradigma propõe dialeticamente a invenção de outro,

no novo sintagma que será a prática criadora de cada autor. Só faz sentido retomar um material existente se for para fazer com ele algo novo. Como lembra Roland Barthes, é inútil reescrever se não se partir de uma decisão de repensar. (ibidem, p.99)

Maria Camargo aciona a contento os intertextos revisitados, não ao modo de mera réplica, mas à maneira de recriação: retoma a caixa de Pandora que agora é aberta não por uma mulher, mas por uma criança e uma adolescente e, uma vez libertado seu conteúdo, não há a preocupação de nada salvaguardar. O herói masculino defoia-no duplica-se e se modifica, ao ser substituído por um casal, enfatizando a participação feminina nesta história de aventuras.

Por fim, vale considerar como procedimento de criação digno de nota, pela frequência com que aparece no texto, o simbolismo das imagens dos *sapos* e dos *vaga-lumes*. Stela, Miguel e os habitantes de Paraty se sentem cercados de sapos por todos os lados, desde a maldição desencadeada pelo fato de a mãe ter descoberto o navio naufragado e chave. Os sapos, nesta narrativa, simbolizam a morte, em consonância com o que observam Chevalier e Gheerbrant (1994, p.804): “Como tantas teofanias lunares, o sapo é também o atributo dos mortos”. Já os vaga-lumes ligam-se aos esquemas simbólicos de luta e enfrentamento da escuridão, dos perigos e da morte, típicos do regime diurno da imagem. Tal disposição é anunciada inclusive por um dos paratextos do livro, disposto como epígrafe, que encerra em si a antítese diurna da imagem: “*O escuro me ilumina*” (Manoel de Barros). Assim, enfrentando os seus medos, desvendando mistérios, os co-heróis do romance conseguem driblar as faces horrendas de Tântatos. À morte, conseguem interpor a vida, heroicamente.

Referências bibliográficas

ALMENA, Juan Luís Luengo. Narrativa contemporânea de aventuras y educación literária em la adolescência. *Ocnos*, v.7, p.57-71, 2011.

- Disponível em: <http://www.uclm.es/cepli/v1_doc/ocnos/07/ocnos_07_cap5.pdf>. Acesso em: 17 de setembro de 2012.
- CAMARGO, Maria. *O medo e o mar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 8.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.
- COLOMER, Teresa. El retorno de la aventura. 2003. Disponível: <http://en.www.mcu.es/lectura/pdf/V03_COLOMER.pdf>. Acesso em: 28 de agosto de 2012.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arqueologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. De Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- MACHADO, Ana Maria. Quando os livros conversam: presença de intertextualidades na literatura infantojuvenil contemporânea. In: _____. *Silenciosa algazarra: reflexões sobre livros e práticas de leitura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 87-100.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado; ESTEVES, Nathalia Costa. Literatura infantil e autoconhecimento: perdas e ganhos. In: ROSING, Tania M. K.; BURLAMAQUE, Fabiane Verardi (orgs.). *De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010. p. 137-157.
- _____. Literatura infantil e autoconhecimento: perdas e ganhos. In: ROSING, Tania M. K.; BURLAMAQUE, Fabiane Verardi (orgs.). *De casa e de fora, de antes e de agora: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 87-100.
- PAES, José Paulo. As dimensões da aventura [sobre o romance de aventuras]. In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11-24.
- TURCHI, Maria Zaira; SOUZA, Flávia de Castro. A face obscura da violência na literatura juvenil. In: AGUIAR; Vera Teixeira; CECCANTINI, João Luís; MARTHA, Alice Áurea Penteado (orgs.). *Heróis contra a parede: estudos de literatura infantil e juvenil*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2010. p. 99-119.

DESCOBRINDO *DOM CASMURRO*

Regina Kohlrausch¹

O presente texto, motivado pelo desejo de contribuir e não de encerrar a discussão, apresenta uma análise inicial da obra *Dona Casmurra e seu Tigrão*, de Ivan Jaf,² visando destacar alguns elementos que possam contribuir para a discussão sobre a literatura infantojuvenil e/ou juvenil e sua caracterização, apesar dos riscos que se corre em função da natureza e indefinição desse gênero.

Tudo começa em 1899 quando Machado de Assis publica sua obra *Dom Casmurro*, na qual o narrador Bentinho ou Bento Santiago ou o Dom Casmurro, um homem amargurado, solitário, ressentido e corroído pelo ciúme, relata os episódios de sua vida. Dom Casmurro, cansado da monotonia da sua existência, instigado pelos

1 Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

2 Ivan Jaf (1957) nasceu no Rio de Janeiro. Estudou Comunicação e Filosofia na UFRJ, sem concluir nenhum dos dois cursos. Foi fotógrafo e pintor até começar a escrever roteiros de histórias em quadrinhos para revistas nacionais e estrangeiras. Entre 1975 e 1980 viajou pela Europa e América Latina, fixando-se, a partir dos anos 1980, no Rio de Janeiro. Atualmente, com mais de trinta obras publicadas, morando no bairro Santa Teresa, segue dedicando-se à literatura infantojuvenil. Também escreveu/escreve roteiros para teatro e cinema, agraciado com prêmios importantes como o do “Sundance Institute” (USA/98), de cinema, pelo roteiro de *Maleita*, e, na literatura, o prêmio da União Brasileira de Escritores. (Contracapa da obra *Dona Casmurra e seu Tigrão*. Disponível em: Artes.com).

“bustos pintados nas paredes”, decide escrever um livro para reconstituir os tempos idos: “Deste modo, viverei o que vivi, e assentarei a mão para alguma obra de maior tomo” (Assis, 2002, p.15). O ponto de partida da sua história foi uma tarde de novembro:

Eia, comecemos a evocação por uma célebre tarde de novembro, que nunca me esqueceu. [...] Ia entrar na sala de visitas, quando ouvi proferir o meu nome e escondi-me atrás da porta. A casa era a da Rua Matacavalos, o mês novembro, o ano é que é um tanto remoto, mas eu não hei de trocar datas á minha vida só para agradar às pessoas que não amam histórias velhas; o ano era de 1857. (ibidem, p.15-16.)

A partir daí acompanha-se o desenrolar dos fatos, sempre na perspectiva do narrador, que envolvem, além dele, narrador, as personagens centrais Capitu e o amigo Escobar, ou a “triade Bento-Capitu-Escobar”. Nessa reconstituição da vida, o narrador sugere, pois se conclui a leitura sem a confirmação do ato, a ocorrência de uma relação adúltera entre Capitu, sua esposa, e Escobar, seu melhor amigo. Ele não tem nenhuma prova concreta, apenas situações coincidentes que possibilitam a dúvida eterna se houve ou não a traição. A paixão, o amor e o ciúme fazem parte da essência humana, seja ela real ou ficcional, e a dúvida, consequência do ciúme, acerca dos sentimentos do ser amado é a principal responsável pelo fim de qualquer relação, independente da intensidade e do tempo da convivência entre os dois sujeitos, como foi o caso de Bentinho e Capitu: eles se apaixonaram, se amaram, se casaram, mas o ciúme de Bentinho acabou com o casamento e com qualquer possibilidade de reconciliação do casal.

Em função da genialidade e da atualidade dos temas retratados nas obras, até hoje, essa e os demais textos de Machado de Assis fazem parte do cânone da literatura brasileira e, conseqüentemente, estão nas listas escolares, geralmente do final do Ensino Fundamental e do Ensino Médio, como leituras obrigatórias para todos aqueles que almejam concluir sua educação básica e ingressar no Ensino

Superior. Essa obrigatoriedade nunca é bem vista, pois o ideal é a liberdade de poder escolher a obra a ser lida. No entanto, considerando a nossa época e também a nossa tradição cultural, ainda não se atingiu esse ideal, e ainda faz-se necessário exigir a leitura obrigatória e acreditar que se está formando leitores. A insistência na leitura deve-se à convicção de que a leitura da literatura contribui com a formação e humanização do ser humano, porque propicia vivenciar e experimentar situações existenciais e ampliar o conhecimento de mundo através das histórias ficcionais lidas. Essa convicção tem levado, com a ajuda do mercado editorial, professores e educadores a investir na leitura da literatura: os professores indicando autores e obras e o mercado editorial lançando e fornecendo as obras, originais ou adaptadas, a serem lidas. Essa atividade de indicar e fornecer obras visa atingir a todos os públicos, sendo o mais promissor o infantil, o infantojuvenil e/ou o juvenil, para o qual não há limites, já que o objetivo é transformá-los em leitores eternos.

Nesse sentido, ou seja, com o intuito de ampliar o número de leitores e convencê-los da importância da leitura, uma das estratégias é apresentar obras cujas histórias e respectivos temas deem conta da realidade deste jovem, futuro adulto leitor. Entre o conjunto, como representativo das afirmações até aqui apresentadas, destaca-se o texto *Dona Casmurra e seu Tigrão*, de Ivan Jaf, publicado pela editora Ática, a qual criou a série Descobrimos os Clássicos.

Dona Casmurra e seu Tigrão está dividido em 27 capítulos, incluindo o Epílogo, antecedido pelo prólogo “Na escuridão dos corações”, do editor, e finalizado com um suplemento intitulado “Outros olhares sobre Dom Casmurro”, de Edu Teruki Otsuka, totalizando 173 páginas. A problemática da história gira em torno do ciúme que Barrão, um estudante do Ensino Médio e lutador de jiu-jítsu, sente de Pâmela, sua namorada. O ponto de partida foi uma segunda-feira:

O ciúme é um inferno, e o inferno começou para Barrão numa segunda-feira. Ela havia saído muito tarde de uma festa no domingo, e estava no banheiro do colégio, tentando se recu-

perar da ressaca, quando dois colegas entraram e, sem saber que ele ouvia, falaram sobre Pâmela.

Pâmela era a namorada de Barrão.

E o que eles disseram foi apenas:

– Cara, e a Pâmela, hein?

– Tremenda Capitu.

– Pode crer.

E riram.

Barrão olhou pela fresta da porta. Eram o Cláudio e o Pipa.

(Jaf, 2005, p.11)

Após esse diálogo e a afirmação de que o objetivo de Barrão, a partir daquele momento, era descobrir o que significava “capitu”, o narrador descreve o jovem lutador, cujas características se enquadram no perfil de muitos jovens da vida real:

Barrão tinha dezessete anos, e media 1,85 m. Usava a cabeça raspada. Suas orelhas tinham o formato de couve-flor, com bolhas nascendo dentro de bolhas, secando e endurecendo, de tanto rasparem no tatame, nas aulas de jiu-jítsu.

Ele lutava desde os doze anos, todos os dias, todas as tardes, de segunda a sábado. Seus braços e pernas eram muito grossos e rijos, de tanto serem exercitados com pesos. Seu tronco formava uma massa compacta de músculos salientes, sempre inflados, como aqueles bonecos cheios de ar nos postos de gasolina. Os ombros largos demais e a cintura fina tornavam seus braços desproporcionais, muito curtos em relação ao tronco. Barrão parecia um tiranossauro. Mas ninguém tinha coragem de dizer isso a ele. (ibidem, p.11-12)

Barrão, segundo o narrador, experimenta sensações diversas ao ficar imaginando o que queria dizer “capitu” e sobre como descobrir esse significado: vontade de “segurar os dois pelo pescoço, encostá-los na parede, perguntar o que era “capitu””; imaginou ser uma “gíria conhecida, uma palavra que só os mais descolados usavam, e ele não queria dar uma de mané”; “podia ser uma forma de dizer “captou”?, no sentido de “entendeu”? [...] mas por que Pâme-

la seria uma “tremenda entendeu”? Não tinha sentido. A não ser que tivesse uma pausa no meio, umas reticências: “uma tremenda... entendeu?”. Então faltava uma palavra! Uma palavra tão safada que eles nem falavam! O bicho ia pegar!” (ibidem, p.12).

A imaginação, movida pela dúvida, prossegue num misto de raiva e autocontrole, mas sempre desconfiando da namorada:

Sentia um ódio tão grande... Se começasse a bater nos dois, ia perder o controle. Já havia acontecido antes, numa festa. [...] Ela jurou que não, mas ele tinha visto Pâmela rindo. Ela disse que Barrão estava maluco, que não dera atenção ao cara, que ele não podia pensar uma coisa dessas... Mas já não era a primeira vez que desconfiava da namorada. (ibidem, p.14-15)

Decidido a descobrir o significado da palavra “capitu”, dirigiu-se à biblioteca da escola, pois sabia que lá havia um computador disponível, já que não gostava de livros:

Não que fosse pedir ajuda aos livros, longe disso. Barrão não gostava de livros. Achava livros uma perda de tempo absurda. Era obrigado a estudar por meio deles. Pegar um livro à toa, nem pensar. [...] Estava indo à biblioteca porque lembrou que havia um computador lá. (ibidem, p. 15)

Na biblioteca, acessou a internet, entrou no *site* de busca, digitou “capitu” e deparou com “4.236 itens sobre a palavra”. As indicações iniciais referiam-se a empresas, bares, *site* de encontros amorosos entre cães, grupo de caminhada, empresa de ônibus etc. Nervoso, desesperado para descobrir o significado e bater em alguém ou quebrar alguma coisa, Barrão prosseguia sua busca até deparar com o título “‘Oblíqua e dissimulada’ – as provas da infidelidade de **Capitu** [sic] Segundo os críticos da primeira metade do século [...]” (ibidem, p.16). Abalado, abriu o *site* e leu as demais informações sem conseguir concentrar-se no que estava escrito, pois a imagem que visualizava era a dos colegas no banheiro falando de Pâmela. Mesmo assim conseguiu ler: “[...] o escritor Graça Aranha afirma,

categorício, que o retrato que Machado de Assis traça de Capitu, uma mulher que, ‘casada, teve por amante o maior amigo do marido’[...] a infidelidade de Capitu... pesquisar trechos...” (ibidem, p.17). Essas informações acerca do significado da palavra “capitu” levaram Barrão a imaginar a sua namorada beijando outro homem e a reagir violentamente, socando a mesa e derrubando o teclado no chão. Tomado por uma mistura de fúria e medo, “um soluço profundo, vindo das entranhas, sacudiu Barrão na cadeira, e afinal duas lágrimas escorreram pelo seu rosto, pelos olhos ainda fechados. Foi aí que sentiu uma mão em seu ombro” (ibidem, p.17-18).

Por causa dessa reação violenta, a bibliotecária, uma estagiária de Biblioteconomia, aproximou-se para pedir que ele se acalmasse. Ao perceber que Barrão estava chorando, ela se mostra disposta a ouvi-lo, mas ele não aceita a oferta:

- Você tá chorando?
- Não tô chorando nada!
- Vai se olhar no espelho. Você tá chorando. Quer falar sobre o assunto?
- Falar o quê? Sai fora. Tô estudando pra uma prova!. (ibidem, p.18)

Diante dessa resposta, a estagiária responde ironicamente: “– Já vi gente que não gosta de estudar, mas chegar a chorar desse jeito [...]”. Decidida a voltar ao seu trabalho, ela tenta juntar o teclado que ainda está no chão, mas é obrigada a ajudar o jovem a se acalmar:

- Ela se abaixou, para pegar o teclado no chão. Nesse momento Barrão começou a sentir fala de ar. Ela o fez sentar e trouxe água gelada. Colocou as mãos no seu ombro e o acalmou. Depois sorriu, puxou uma cadeira, segurou as mãos dele e disse:
– Vamos, ei, vamos conversar. Se solta. (ibidem, p.18)

Barrão explica, ameaçando matar as quatro pessoas (os dois amigos, a namorada e seu suposto amante), que sua namorada foi chamada de “tremenda capitu” e que descobriu na internet que Ca-

pitu quer dizer “mulher infiel, dissimulada”. Graças a esse início de conversa, Barrão ficou sabendo que Capitu é a personagem feminina principal de um livro chamado *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, lembrou-se que a professora de Português tinha mandado ler essa obra para uma prova na próxima semana, e deduziu que todos os colegas já estavam lendo o texto, menos ele, por isso pergunta para ela “quem é o corno na história do livro”? A estagiária, primeiro surpresa porque soube que Barrão não conhecia o livro de Machado, responde “O nome dele é Bentinho. É o tal do Dom Casmurro. Mas ninguém pode provar de fato que houve a traição”; depois, como incentivadora de leitura, sugere: “– Você deveria ler o livro primeiro, antes de matar tanta gente. É um romance bem legal. Iria te fazer bem”. A resposta foi imediata: “– Eu não leio ‘romance’. Isso é coisa de fresco. Eu vejo o filme e colo na prova, tá sabendo? Que se dane. Vou começar pegando os dois, na saída. Eles vão sentir o peso da minha mão” (ibidem, p.19-20).

Nesse momento, ela assume uma postura conciliadora e conselheira, explicando ao jovem que ele não pode resolver questões sentimentais usando a violência, pois isso, além de “estragar a vida dele”, faria com que ele perdesse a namorada. Surpreso com a reação da estagiária, “uma moça de dezoito ou dezenove anos, magra e baixa e que ele arrebitaria com um sopro”, ameaçou-a sorrindo: “Cuidado, franguinha. [...] Muita gente já dançou por muito menos”. Ela, sem se intimidar com a ameaça, responde:

– Franguinha é a mãe! Eu tô perdendo meu tempo com um idiota machão que tem vergonha de chorar mas acabou de ter uma crise braba. E tá aqui na minha frente, perdido. E sabe por quê? Porque ele ama a tal de Pâmela e é por isso que chorou desse jeito. Cala a boca! É por isso que eu quis ajudar. Acho lindo um homem chorar por amor! Você tá sofrendo, bobão, porque ama essa Pâmela e tá morrendo de medo de perder ela! Vai se olhar no espelho! Você tá surtado, angustiado, desconfiado, paranoico. Isso que você tá sentindo se chama “perda”, seu troglodita! E não se resolve com porrada! (ibidem, p.20)

Assustado com essa reação, Barrão tentou “fazer graça”, mas a estagiária continuou o seu discurso: “– Eu não tenho medo de tambor. Você faz muito barulho, mas é um vazio por dentro. Vou voltar pro meu trabalho. Tente se controlar pra não fazer nenhuma bobagem, tudo bem?” (ibidem, p.21). O jovem, conta o narrador, ficou confuso, pois tinha

[...] desejo de vingança e pensamentos cheios de violência, mas toda hora surgia a imagem de sua namorada, [...] linda, apaixonada, e essa imagem se alternava com cenas em que ela aparecia nos braços de outro; imagens que ele próprio criava, mas que o feriam como se fossem reais, como se estivesse vendo tudo ali, na sua frente [...]. (ibidem, p.21)

Sem saber o que fazer, pois já perdera a aula de História, decidiu sair. Ao passar pela estagiária se deteve, “paralisado de angústia”. Ela, diante do estado de Barrão, retomando sua condição de conciliadora e conselheira, revelando-se ainda uma leitora convicta e “crítica literária”, ofereceu sua amizade e disposição para ajudá-lo:

- Se precisar de uma amiga, vou estar aqui.
- Acho que eu gosto mesmo da Pâmela.
- É claro que gosta.
- Ela me traiu.
- Não seja bobo. Você não tem certeza.
- Eles disseram que ela é uma “tremenda Capitu”. Capitu é infiel.
- Capitu é uma personagem muito complexa. Machado de Assis foi um escritor maravilhoso. Capitu era uma porção de coisas. E, quer saber, pra mim o que esse *site* da internet afirma tá errado!
- Como assim?
- Pra mim, Capitu não foi infiel. Não traiu o marido. Bom, pelo menos do meu ponto de vista. (ibidem, p.20)

Intrigado com a posição da moça, ele perguntou sobre o que ela estava falando, possibilitando-lhe a continuação da defesa de Capitu e de Machado de Assis:

– Eu faço faculdade de Biblioteconomia, cara. Gosto de livros. Sei muita coisa a respeito de Machado de Assis. *Dom Casmurro* é um livro sobre o ciúme. O Machado escreveu de um jeito que não há como ter certeza, nem da culpa, nem da inocência de Capitu. A decisão é do próprio leitor. Tenho certeza de que Capitu amava o idiota do Dom Casmurro, e ele fez uma grande bobagem só por desconfiar dela. (ibidem, p.21-22)

Compreendendo, conforme o narrador, que a situação era complicada e que não poderia resolvê-la com violência, o jovem perguntou o que deveria fazer, recebendo o seguinte conselho:

– Conversa com ela. Seja franco. Se abre. Mulher adora homem sensível, que demonstra suas fragilidades. Diz o que você ouviu. Em vez de violência... “use o diálogo na resolução dos conflitos”. Isso é a modernidade, gente boa. Bem-vindo à civilização. (ibidem, p.22)

Barrão promete que vai tentar. A estagiária deseja boa sorte e pergunta qual é o nome dele. Depois de ouvi-lo, diz que se chama Lu e pergunta se ele não vai ler o *Dom Casmurro* para a prova, dispondo-se a pegá-lo na estante. Ele diz que não quer o livro e agradece: “– Quero não. Brigado. Fica pra outra, Lu. Brigadão” (ibidem, p.22).

No capítulo 3, intitulado “A fera”, Barrão sai da biblioteca decidido a se controlar e conversar com Pâmela, pois reconhecia que era ciumento demais e não queria terminar seu namoro. Em casa, depois de tomar um banho e comer uma lasanha, decide ir ao *Shopping* da Gávea, onde Pâmela estuda inglês, e surpreendê-la com sua presença. Em função de um engarrafamento, ele chegou atrasado, por isso foi andando pelos corredores para encontrá-la. Depois de percorrer dois andares sem avistá-la, com a raiva aumentando, começou a ima-

ginar que ela tivesse ido encontrar-se com o outro. Estava no primeiro andar quando, ao olhar para o fundo do corredor, avistou Pâmela de mãos dada com outro homem. Não se conteve, tentou agredir a garota, mas ela foi protegida pelo seu acompanhante, que acabou sendo agredido e quase estrangulado, se não fosse a intervenção dos seguranças. O jovem foi preso e, com a ajuda de seu pai, foi liberado.

No dia seguinte, os jornais noticiaram o episódio, pois a vítima era “o tio da garota, dono de uma livraria no primeiro andar do *Shopping*, ativista dos direitos humanos e um dos mais influentes membros da comunidade *gay* do Rio de Janeiro” (ibidem, p.26). Com esse episódio, “Barrão virou o símbolo da violência dos *pitboys* contra os homossexuais” (ibidem, p.27).

Em “Musculação cerebral”, quarto capítulo da obra, Barrão retorna à Biblioteca. Ali, ao tentar explicar o episódio do dia anterior, revelando-se machista e conservador, recebeu mais uma lição, esta sobre ser ou não ser homóforo, palavra que ele desconhecia:

- Eu só queria apagar aquele bucha de canhão. [...] Era um frouxa. Se eu quisesse matar aquele boiola eu ...
- Para! Que horror! Além de tudo você é homóforo!
- Sou o quê?
- Ho-mó-fo-bo! Você tem homofobia. Ho-mo-fo-bia!
- Que é isso? Doença de cachorro?
- E é burro também.
- Vai começar?
- Homofobia significa aversão a homossexuais.
- Então eu sou homofóbico mesmo.
- Ho-mó-fo-bo.
- Isso aí. Não gosto de boiola. Pra mim, homem tem que ser homem. (ibidem, p.28-29)

O diálogo e a lição prosseguem num clima tenso, pois a moça acusa Barrão de “*pitboy*, um sujeito que critica os *gays*, mas que passa a tarde se embolando com outros homens num tapame” (ibidem, p.30). “Barrão ia dar um tapa nela”, mas não conseguiu ou não teve coragem. Bastante irritada, ela pergunta o que ele foi fazer na bi-

biblioteca e ele abre o jogo: “– Pedir ajuda”, porque “está encrencado” e todo mundo está contra ele: a polícia, os gays, os colegas de turma, a Pâmela que não quer mais falar com ele e os pais, que estão separados, mas comungam do mesmo ponto de vista “deixa ele se ferrar pra ver como é a vida” (ibidem, p.31). Decidido a não repetir o ano, como precisa tirar 9,5 em Português, vai ler *Dom Casmurro* e quer a ajuda da bibliotecária. Depois de pedir desculpa pelo tom da conversa, ela aceita ajudá-lo, mas impõe uma condição: “– Vou falar tudo o que eu penso pra você, mas não quero levar porrada. / – Prometo” (ibidem, p.31).

No capítulo 5, “Machado, um cara legal”, tem início a leitura do romance de Machado de Assis. Inconformado com a situação, achando um absurdo sentar para ler um livro, pergunta por onde deve começar e de que trata o livro, obtendo a seguinte resposta: “– Pela página 1. [...] *Dom Casmurro* não parece, mas é um romance sobre um amor adolescente. É passado no século XIX”. Barrão reage dizendo “– Que saco”, e a estagiária prossegue no seu tom professoral:

– Não começa com ignorância, cara. Presta atenção. Resumindo: é um romance que começa na adolescência, atravessa a vida toda e termina muito mal, por ciúmes do tal Dom Casmurro. Você acaba o livro com dúvida, sem poder dizer se Capitu traiu ou não. Começa a ler. Tô ali trabalhando. (ibidem, p.32-33)

A partir daí, acompanha-se a leitura do romance e a conversa entre os dois jovens. Barrão revela estar gostando do livro:

– Até que não tá mal. Os capítulos são curtos. O cara escreve engraçado. E começou bem, explicando logo por que botaram o apelido nele de Dom Casmurro. Eu gosto de livros assim, que vai explicando as coisas direitinho. (ibidem, p.34)

Seguindo a mesma temática, mas com personagens jovens e atuantes em pleno século XXI, a estratégia usada no texto de Ivan Jaf é misturar fragmentos de *Dom Casmurro*, transcrevendo-os, com os diálogos entre Barrão e Lu, e a intervenção do narrador como

organizador da narrativa. Graças a ele, é possível conhecer o desenvolvimento da leitura – Barrão, na primeira tarde, consegue ler até o capítulo XVII, do capítulo I ao VII ele lê sozinho, do VIII ao XVII, é a Lu quem lê para ele – e as reações e comentários dos jovens frente aos acontecimentos narrados. Para exemplificar, pois essas reações e comentários são o centro do texto e não é possível comentar todos, apresento o fragmento relacionado à afirmação acima:

Lu sentou de frente para ele e começou a ler o capítulo VIII, em que o narrador decide afinal voltar à história, a partir da cena em que está escondido atrás da porta, mas acaba lembrando de outra coisa completamente diferente [...].

– Ei – reclamou Barrão. – Esse Machado é doido? Isso não tem nada a ver com a história.

– Vai se acostumando. Isso se chama processo narrativo. Cada escritor tem o seu [...]. (ibidem, p.40)

Na sequência, ao término da leitura do capítulo XI, Barrão intervém, buscando confirmar sua compreensão acerca do romance:

– Deixa eu ver se entendi – cortou Barrão. A história é sobre um sujeito que se apaixona por uma vizinha, mas não pode casar com ela porque vai ser padre.

– Você é esperto. Deixa eu continuar. Agora, nesse XII, é que Bentinho vai ter uma revelação importante. Ele amava Capitú. (ibidem, p.40)

Ao concluir a leitura do capítulo XII, no qual Bentinho descreve as sensações de seu primeiro amor, e perceber que Barrão estava com os olhos úmidos, Lu pergunta:

– É a primeira vez que você sente isso também, não é? – ela disse.

– De que que você tá falando?

– Do amor, cara. Você gosta da Pâmela.

– É.

– E o Machado descreveu a sensação, não foi?

– É. (ibidem, p.42)

Diante da confirmação, ela prossegue:

– “Essa revelação da consciência a si própria...” Você entendeu o que ele quis dizer com isso? Eu acho que é o que tá acontecendo com você, Barrão. O amor faz a gente se revelar a si mesmo. Compreende isso? Na maior parte do tempo nós inventamos que somos um personagem, vivemos esse personagem, usamos uma máscara... tudo isso pros outros. Mas o amor faz cair essa máscara, cara. Temos que ser verdadeiros. Temos de nos descobrir. Não dá pra usar máscara com quem a gente ama. Simplesmente, é um recurso que não funciona. (ibidem, p.42)

Em *Dona Casmurra e seu Tigrão*, a partir do capítulo 5, o texto de Machado divide espaço com o universo narrativo específico da vida de Barrão, propiciando o encontro de experiências semelhantes, ou seja, as passagens transcritas do romance e respectivos episódios coincidem com os sentimentos de Barrão, proporcionando-lhe refletir sobre a situação vivida, “pois as desgraças de Bentinho ainda davam a Barrão certo contentamento, mas cada vez menos, porque sabia que eram as mesmas desgraças que as dele” (ibidem, p.110).

Com esse resumo de *Dona Casmurra e seu Tigrão*, que abrange apenas os seis primeiros capítulos, já é possível apresentar alguns comentários sobre a caracterização do gênero literatura infantojuvenil, ao qual a obra está filiada, de acordo com o estabelecido na ficha catalográfica, e cumprir a proposta deste texto.

Conforme dito anteriormente, para atender o público específico do gênero do livro, muitas são as estratégias utilizadas pelos autores que, por motivos diversos, usam sua criatividade, conforme orientação do editor ou da editora, como é o caso desta obra de Ivan Jaf, que segue a proposta da série “Descobrimos os Clássicos”, criada pela editora Ática. Para isso, Jaf cria uma história que pode ser caracterizada como “ficcionalização da situação de leitura”³ por dois motivos básicos: primeiro, a leitura obrigatória e coincidente de *Dom Casmurro* por um jovem estudante, de 17 anos, que não gosta

3 Aproveitamento da expressão mencionada em Böhm (2004).

de ler e que está com problemas no seu relacionamento amoroso, pois desconfia que sua namorada tem um caso com outro homem; segundo, a presença da bibliotecária, uma jovem de 18 ou 19 anos, estudante de Biblioteconomia, que conhece a obra de Machado de Assis podendo, por isso, falar sobre o tema do romance e o que pensa sobre ele graças à leitura realizada anteriormente, funcionando como base ficcional para a compreensão do texto machadiano. Além disso, ela está passando pelo mesmo problema, ou seja, brigou com o namorado porque ouviu dizer que ele estava saindo com outra: “Eu acabei com o namoro por ciúme. E eu nem sei se ele me traiu mesmo!” (Jaf, 2005, p.112). Essa revelação da bibliotecária é significativa, pois aproxima ainda mais os dois jovens, porque ambos estão sofrendo do mesmo mal: amor, ciúme e dúvida, ou seja, eles gostam dos respectivos namorado e namorada, mas o ciúme os levou a terminar a relação, porém a dúvida sobre a traição permaneceu. Ao falar sobre seu drama, Lu deixa claro que tudo o que ela disse para ele tinha como objetivo convencer a ela mesma:

– Tô tentando é convencer a mim mesma, às tuas custas! Mas é no que acredito! Só que o ciúme é mais forte do que eu, Não sei o que fazer. Armei o maior barraco com ele no meio da rua, e o cara é claro que não quer me ver nem pintada. Ele disse que, se eu desconfio dele, a relação não vale mais a pena.

– Igual à Pâmela.

– Agora eu não sei se ele falou isso porque ficou chateado, ou porque tava me traindo e queria qualquer pretexto pra não me ver mais.

– Tô na mesma situação, Lu.

– A dúvida tá me matando. (ibidem, p.113)

Desse modo, ou seja, ao contar a história da leitura de *Dom Casmurro*, recortando passagens significativas do romance, que coincidem com os sentimentos que Barrão está vivenciando ao desconfiar de sua namorada, e incluir a história da bibliotecária, uma versão feminina do ciúme, o autor, além de desvendar ao jovem leitor um texto considerado complexo, ele consegue falar aos jovens sobre os

clássicos da literatura e o prazer da leitura, mesmo que obrigatória, e sobre os dissabores de uma relação amorosa movida pelo ciúme e pela dúvida. É importante também o recurso da defesa da leitura da obra de Machado na voz de uma jovem de 18 ou 19 anos que, para um adolescente, é sempre mais convincente e significativo do que ouvir o mesmo argumento na voz de um adulto, ou seja, não é a professora, nem o pai nem a mãe, é alguém como ele que está defendendo um ponto de vista: “É um romance bem legal. Iria te fazer bem”. Apesar do tom “conselheiro e professoral” adotado pela personagem Lu, ele é adequado para a situação: ela sabe do que está falando, pois está passando pela mesma situação e tem como apoio o texto literário, cuja história é a mesma: houve ou não houve a traição. Em relação à Capitu, ela tem certeza de que não houve a traição, mas sobre o seu namorado ela não tem o que fazer, pois acabou o namoro sem oportunizar um esclarecimento, tal qual Barrão em relação à Pâmela.

Em função disso, a obra literária em questão e, conseqüentemente, a leitura da literatura, exemplificada no texto de Jaf, apresenta uma dupla função, seguindo, por isso, as tendências iniciais do gênero – ensinar e dar prazer –, sem nenhuma inovação, conseqüência, sem dúvida nenhuma, da própria proposta da série.⁴ A função pedagógica é atendida com a leitura de *Dom Casmurro*, ou seja, com a leitura da literatura, além de responder a uma prova para a professora de português, os jovens terão contato com a complexidade da vida e terão condições de enfrentar os problemas do cotidiano com maturidade, podendo escolher entre o que devem e não devem fazer. Outro exemplo dessa função pedagógica é o tema da homofobia, atual e extremamente adequado para a nossa época, apresentado no início do livro e já mencionado neste texto, quando a personagem Lu critica Barrão devido ao modo como ele se refere ao tio de Pâmela – “um cara fresco e fraco”, dizendo não gostar de “boiola” –, ficando evidente o objetivo de ensinar que devemos respeitar todos os seres, independente do seu modo e opção de vida.

4 Convém destacar que essa afirmação não tem por objetivo criticar o autor ou condenar a Série e a editora, mas alertar sobre a problemática de uma padronização estipulada pelo mercado editorial.

A função “prazerosa” do texto de Jaf deve-se aos elementos do universo ficcional para o público específico: personagens protagonistas jovens enfrentando problemas próprios da idade (paixão, amor, ciúme, conflito familiar, obrigatoriedade do estudo etc.); ambientes (escolar e familiar) também sintonizados com a idade e a época (conflito com colegas, novos amigos, pouca valorização da escola e família de pais separados); culto ao aspecto visual em detrimento da formação intelectual (preferir ir à academia a ler um livro); linguagem coloquial, gírias e predominância de marcas da oralidade; a aventura; a extensão do livro, ou seja, o conjunto que compõe a narrativa não deixa dúvida quanto ao público ao qual está destinado, pois é uma história que prende a atenção do leitor, porque desperta curiosidade e cria expectativas, em relação ao final da história e à resolução ou revelação das supostas traições.

No entanto, mesmo com todos esses elementos, sem a intenção de desvalorizar a Série ou de condenar o autor, apenas contribuir com a discussão acerca da caracterização e valorização do gênero literatura infantojuvenil ou juvenil, percebe-se um prejuízo em relação à questão artística do texto, pois, diferente de *Dom Casmurro*, que não tem nenhuma intenção pedagógica e que pode ser lido por qualquer pessoa independentemente da idade e da época, *Dona Casmurra e seu Tigrão*, além da intenção de ensinar, se restringe ao destinatário da proposta, mas sem possibilitar a expansão do imaginário, sem inventar algo novo, perdendo a oportunidade de propor protótipos no lugar de repetir estereótipos, considerando, nesta minha avaliação, a fala de Ana Maria Machado sobre a diferença de literatura e texto de cultura de massa: “a literatura, por fazer uso estético da palavra, experimenta o que ainda não foi dito, propõe protótipos, enquanto o texto da cultura de massa vem carregado de estereótipos, trazendo apenas redundância e repetição do já existente, consolidação do *status quo*” (Machado, 2001, p.88). Assim, encerrando a exposição, pode-se dizer que o texto analisado contribui com a proposta de valorização dos clássicos da literatura brasileira, no caso *Dom Casmurro*, mas não com a leitura da versão original.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Vera Teixeira de; MARTHA, Alice Áurea Penteadó (orgs.). *Territórios da leitura: da literatura aos leitores*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2006.
- AGUIAR, Vera Teixeira de et al. *INTERSTÍCIOS: literatura juvenil e formação do leitor – arte e indústria cultural*. Projeto apresentado e aprovado pelo Programa Nacional de Cooperação Acadêmica – PRO-CAD; CAPES – Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. [no prelo]
- ARTES.COM. Ivan Jaf – escritor: autor, roteirista e editor. Disponível em: <http://artes.com/lembrareresistir/ler_ivanjaf.html>. Acesso em: jul. 2009.
- ASSIS, J. M. Machado de. *Dom Casmurro*. 39.ed. São Paulo: Ática, 2002.
- BÖHM, Gabriela Hardtke. Peter Pan para crianças brasileiras: a adaptação de Monteiro Lobato para a obra de James Barrie. In: CECCANTINI, João Luis C. T. (org.). *Leitura e literatura infantojuvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004, p. 58-71.
- CECCANTINI, João Luis C. T. Perspectivas de pesquisa em literatura infantojuvenil. In: _____ (org.). *Leitura e literatura infantojuvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004a, p.19-37.
- _____. (org.). *Leitura e literatura infantojuvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004b.
- EDITORA ATUAL. Home-page. Disponível em: <<http://www.atual Editora.com.br>>. Acesso em: jul. 2009.
- JAF, Ivan. *Dona Casmurra e seu Tigrão*. São Paulo: Ática, 2005.
- MACHADO, Ana Maria. *Texturas: sobre leituras e escritos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- PAULINO, Graça; COSSON, Rildo (orgs.). *Leitura literária: a mediação escolar*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004.
- TURCHI, Maria Zaira. O estético e o ético na literatura infantil. In: CECCANTINI, João Luis C. T. (org.). *Leitura e literatura infantojuvenil: memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis, SP: ANEP, 2004, p. 38-44.

TURCHI, Maria Zaira, SILVA, Vera Maria Tietzmann (orgs.). *Literatura infantojuvenil: leituras críticas*. Goiânia: Ed. UFG, 2002.

_____ (orgs.). *Leitor formado, leitor em formação: leitura literária em questão*. São Paulo: Cultura Acadêmica; Assis: ANEP, 2006

DIÁLOGOS COM O LEITOR

Rosa Maria Graciotto Silva¹

Entre os escritores que se têm voltado à literatura para crianças e jovens encontra-se a carioca Laura Bergallo, com uma produção que, até 2010, somava 11 obras lançadas no mercado livreiro.² Bacharel em Comunicação Social (com especialização em Jornalismo Científico), editora de publicações médicas³ e roteirista,⁴ Bergallo mostra-se eclética em sua produção, deixando, entretanto, um espaço significativo para a ficção infantil e juvenil.

Seu interesse pelo mundo da ficção remonta à sua infância, quando, após ser alfabetizada aos 6 anos de idade, passou a escrever histórias ilustradas, como confidencia em entrevista ao ilustrador Danilo Marques (2009), asseverando que guarda até hoje cadernos com textos e desenhos “cuidadosamente escondidos no fundo de uma gaveta”. A paixão pela escrita toma corpo na maturidade da

1 Universidade Estadual de Maringá-PR.

2 Segundo informações que constam no *site* (<www.laurabergallo.com.br>), Bergallo anuncia o lançamento de duas outras obras de ficção: *Carioquinha*, pela Editora Rocco, e *Jogo da memória*, pela Escrita Fina Edições.

3 *Conduta Médica* é exemplo de uma das publicações de Laura Bergallo Editora, com publicação trimestral, como consta no *site* (<www.condutamedica.com.br>).

4 Como roteirista, Bergallo publicou em 2002 o roteiro para televisão “Em busca de sombra” que integra o livro *13 roteiros mágicos*, organizado por Luís Carlos Maciel e editado pela Editora Booklink.

escritora, inicialmente pela premiação de um conto em um concurso de contos eróticos, em 1980, e, em seguida, pela publicação do primeiro livro infantil *Os quatro cantos do mundo* (1986), que foi selecionado para integrar a Semana da Literatura Infantil e Juvenil, evento promovido pela Petrobras e pela Prefeitura de Macaé (RJ), em 1987. Valendo-se da fictícia imagem do planeta Terra em forma de cubo e das diferenças dos seres que ali vivem, Laura Bergallo propicia ao leitor, de sua primeira obra ficcional infantil, uma reflexão sobre a necessidade de harmonia entre os seres humanos.

O intuito de aliar os recursos da ficção científica na expressão da realidade contemporânea torna-se mais explícito em *Um trem para outro (?) mundo*, obra juvenil publicada pela Saraiva em 2002 e selecionada para o Projeto de Incentivo à Leitura do município de Petrópolis (RJ) “Leitura em Movimento”, de 2003. Em uma história que reúne suspense e mistério, o livro coloca em pauta um mundo paralelo ao real, que valoriza somente a produtividade econômica dos adultos. Nele não há lugar para crianças e adolescentes, considerados seres improdutivos e, por isso mesmo, condenados à permanência em incubadoras, à espera da idade adulta, sem o direito de vivenciar a infância e a adolescência. Já em *Tem um elefante no meu quarto* (2003), publicação da Franco Editora, Bergallo volta-se para o público infantil, colocando em foco dois irmãos bagunceiros que recebem, em seu desorganizado quarto, uma inesperada visita, levando o leitor a indagar os motivos da presença de tão inusitada personagem.

O mérito de sua produção ficcional é reconhecido com *A criatura* (2005), que recebeu o Prêmio Adolfo Aizen/2006, pela União Brasileira de Escritores, como o melhor livro juvenil dos anos de 2004-2005. Promovendo um encontro do mundo real com o virtual, Bergallo recupera personagens da mitologia grega que passam a interagir com os humanos em um enigmático e surpreendente jogo de videogame. Mas é com *Alice no espelho* (2005) que Laura Bergallo angaria dupla premiação. Além de receber o terceiro lugar do Prêmio Jabuti 2007, pela Câmara Brasileira do Livro em sua 49ª edição, na categoria Livro Juvenil, a obra foi selecionada para participar do Catálogo

FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) da 44th Bologna Children's Book Fair. Se, na premiada obra, Bergallo se atém aos dissabores da anorexia e bulimia que perturbam a jovem Alice, em *A câmera do sumiço* (2007), obra que consta da lista dos livros recomendados na edição especial “Leitura” da revista *Nova Escola* (abril-2008), o assunto em pauta é a corrupção que campeia o mundo da política. Por sua vez, *Operação buraco de minhoca* (2008), volta-se para questões ambientais, em uma nítida preocupação com o futuro, como assinala Bergallo (2008, p.176): “quero que a Terra continue (se possível para sempre) a ser esse lugar incrível, de paisagens de tirar o fôlego, com essa diversidade fantástica de bichos e plantas, cada um mais interessante que o outro”. Recomendada pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), a obra foi, também, selecionada pelo Programa Mais Cultura do Governo Federal e Biblioteca Nacional, com a aquisição de 2.500 volumes distribuídos em bibliotecas do país.

Em *Supernerd – a saga dantesca*, obra lançada no mercado livreiro em 2009 pela DCL, Bergallo retoma recursos que já empregara em *A criatura* (2005), ao centralizar a história em torno de um inusitado jogo de videogame. Se, em *A criatura*, o jogo coloca em destaque personagens da mitologia grega, interagindo com outras da contemporaneidade, em *Supernerd*, a autora, inspirada na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, cria um jogo surpreendente que, seguindo a estrutura do Inferno de Dante, envolve personagens e leitor em uma trama repleta de mistérios e de suspense.

Paralelamente a essas obras ficcionais,⁵ que mesclam recursos advindos da ficção científica e da novela policial, Laura Bergallo vem publicando outras obras que, direcionadas, também, ao público infantil e juvenil, apresentam uma peculiaridade: são livros que a autora designa como “livros espíritas” e que cumprem a função de desvendar para crianças e jovens os postulados da doutrina espírita. A esse rol, encontra-se *Uma história de fantasmas*, obra pu-

5 As informações sobre a produção ficcional e não ficcional da autora estão disponíveis em: <<http://www.laurabergallo.com.br>>.

blicada em 2001 e que integra a Coleção Espiritismo para Crianças e Jovens, da Ler Bem Editora, com reedição em 2008 pela editora Lachâtre. A versão em inglês *A Ghost Story* encontra-se publicada pelo Spiritist Group of New York em Spiritist Alliance for Books. Essa vertente de livros espíritas tem sua continuidade em 2002 com *O livrinho dos espíritos*, publicado pela Ler Bem Editora e reeditado em 2006 pelas Edições Léon Denis. A obra foi, também, publicada na França, em 2008, com o título *Le petit livre des esprits* pela editora Cesak Paris. Ainda nessa linha segue-se *O evangelho segundo o espiritismo para jovens* (2009).

Aspecto comum às duas vertentes é o empenho da autora em propiciar ao leitor o exercício de sua consciência crítica, como salienta em entrevista concedida às Edições SM (2007), por ocasião do recebimento do Prêmio Jabuti-2007:

Procuro sempre usar a fantasia para criticar a realidade – criticar no sentido de exercer a consciência crítica, necessária para se “estar no mundo” de maneira responsável, livre e autônoma –, e isso é uma constante em todos os meus livros. [...] Propiciar um exercício de reflexão conjunta (o leitor e o autor juntos no processo) sobre as contradições e incongruências do mundo que estamos ajudando a construir. (Bergallo, 2007)

Esse voltar-se para o leitor e, em especial, ao leitor jovem, torna-se a tônica da produção ficcional da autora, como podemos observar em *Alice no espelho*, obra que lhe propiciou o Prêmio Jabuti em 2007, na categoria Literatura Juvenil, e que passamos a dar destaque neste estudo.

***Alice no espelho* : verso e reverso de um mesmo eu**

Alice no espelho foi escrito em 2003 – alguns anos antes, portanto, das recentes mortes de modelos e adolescentes em consequência de transtornos alimentares. Mas, desde aquela época, muito antes do assunto frequentar a grande mídia, o problema existia, era grave, e já precisava ser enfrentado com coragem e lu-

cidez. [...] O meu maior desafio ao escrever o livro foi exatamente esse: contar uma história que abordasse um assunto de tamanha gravidade com clareza e cuidado, e que pudesse servir de alerta, contribuindo de alguma forma para a prevenção desse doloroso (e cada vez mais comum) processo de autodestruição. (ibidem)

Publicado em 2005, *Alice no espelho* cumpre o propósito da autora, colocando em foco a anorexia e a bulimia, distúrbios alimentares que acometem, principalmente, jovens do sexo feminino na faixa etária entre 14 e 18 anos, causando sérios danos à saúde, sendo que cerca de 10% a 20% podem morrer “em consequência de inanição, parada cardíaca ou suicídio (associado à depressão)”, como informa Carla Gullo no texto “Quer saber?”, inserido ao final do livro e que, ocupando o espaço de 13 páginas, cumpre a função de colocar o leitor a par da gravidade desses problemas de saúde no âmbito do mundo real. Além desse paratexto, encontra-se, em sequência, outro que corrobora a intenção da autora e, por extensão, os propósitos da editora. O texto, restrito a uma página, informa que *Alice no espelho* integra a coleção Muriquí, nome que homenageia uma espécie de macaco em extinção, habitante da Mata Atlântica, a qual se estende pela região Sudeste do Brasil. À necessidade de preservação do macaco Muriquí, junta-se a premência de colocar em foco temas da atualidade, propiciando ao leitor indagações “sobre a importância de valores como o respeito em relação ao outro, a tolerância, a diversidade”. Com esse propósito, a concepção de leitura proposta pela editora é a de que “Ler é aprender, mas, sobretudo, se divertir e ter o livro como companheiro para pensar um mundo mais humano, onde todas essas qualidades possam existir de verdade”. Essas ponderações ganham um ar de informalidade na contracapa, acenando ao leitor assuntos do cotidiano e de seu possível interesse, como a separação dos pais, o despertar das primeiras emoções amorosas, o amigo que “vira um chato”. As indagações “E aí? Quer saber?” se instigam o leitor à abertura do livro, preparando-o, também, para adentrar na história de Alice, antecipando fatos que cercam a vida da adolescente, que já se anuncia problemática:

“Alice foi sumindo de verdade: parou de comer. Disseram que ela estava com anorexia. Que nada, as pessoas é que não viam que ela estava gorda! Até que Alice vai parar do outro lado do espelho...”.

As características de Alice vislumbradas na apresentação da obra, em sua contracapa, ganham contornos em preto e branco, definidos a bico de pena, na ilustração da capa feita pela artista plástica Edith Derdyk. Sentada em uma enorme cadeira, uma menina, de cabelos lisos e longos, abraçando as pernas recolhidas contra o corpo, revela um ar de assombramento atestado pela boca aberta e olhos arregalados. A referência à personagem Alice do escritor Lewis Carroll, já contida na contracapa, torna-se fonte de inspiração para a ilustradora que, com graça, leveza e um toque de humor, registra a protagonista e outros elementos da narrativa, aproximando-os das personagens de *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho* de Lewis Carroll, como o leitor poderá constatar nas ilustrações que acompanham os 28 capítulos que compõem a narrativa.

Após o sumário e antecedendo o primeiro capítulo, Bergallo traz como epígrafe cinco versos de “As contradições do corpo”, primeiro poema da obra *Corpo* de Carlos Drummond de Andrade, que sinalizam para o leitor aspectos da temática explorada no decorrer da história:

Meu corpo, não meu agente,
meu envelope selado,
meu revólver de assustar,
tornou-se meu carcereiro,
me sabe mais que me sei.

(Carlos Drummond de Andrade, apud Bergallo, 2005, p.7)

Acompanhando a epígrafe, nesta mesma página, há duas dedicatórias. A primeira se reporta a dois escritores: Charles Beaumont, autor do conto *The beautiful people* (1952), e a John Tomerlin que adaptou essa história para a série *The Twilight Zone*, exibido pela TV norte-americana, transformando-a no episódio *Number twelve looks*

Just like you, levado ao ar em 24 de janeiro de 1964.⁶ História que antecipou, na perspectiva de Bergallo, “a crítica à insensatez da ditadura estética que hoje fabrica clones e conformados” (Bergallo, 2005, p.7). A segunda dedicatória homenageia o escritor inglês Lewis Carroll que, com as obras *Alice no país da maravilha* (1865) e *Alice através do espelho* (1871), “abusou do direito de ser diferente” (ibidem, p.7).

Dedicatórias e epígrafe, somadas às declarações da autora⁷ quanto à sua intenção ao criar uma história “que pudesse servir de alerta, contribuindo de alguma forma para a prevenção desse doloroso (e cada vez mais comum) processo de autodestruição”, sinalizam ao leitor que a obra em questão não se atém ao mero deleite, pois anuncia como prioritário o seu propósito de crítica e de ruptura a modelos de conduta vigentes na sociedade. Se a epígrafe e as dedicatórias evidenciam o “direito de ser diferente”, as ponderações de Bergallo revelam, por sua vez, que a criação da obra mostrou-se como um meio eficaz de externar sua convicção ideológica:

Fiz este livro porque acredito ser possível pensar diferente. Ser possível questionar os valores que nos passam sobre beleza, magreza, juventude e felicidade. E ter certeza de que somos bem mais que um corpo sem forma que precisa se ajustar ao modelo ideal. (ibidem, p.162)

A preocupação de Bergallo em construir um texto ficcional voltado para um determinado fim, explícito na entrevista da autora às Edições SM, assim como nos paratextos que acompanham a obra, abre espaço para que se pense na função formativa da literatura. Afinal, para que serve o texto ficcional? E, em especial, o texto literário que se dirige ao público leitor constituído, principalmente, por crianças e jovens? Estaria este texto atrelado primordialmente a

6 Informações disponíveis em: <http://em.wikipedia.org/wiki/Number_12_Looks_Just_Like_You>. Acesso em: 26 out 2009

7 Depoimento de Laura Bergallo em entrevista concedida às Edições SM e que se encontra disponível em: <www.edicoessm.com.br/ver_noticia.aspx?id=9959>. Acesso em 31 ago 2009.

intenções pedagógicas em detrimento das peculiaridades artísticas que devem prevalecer no texto literário?

O fato é que desde a sua origem, por volta do final do século XVII, a literatura para crianças e jovens vê-se envolvida pelo aspecto formativo das obras que compõem o seu universo. Foi assim com o livro de contos de fadas de Charles Perrault *Contes de ma mère Loye*, publicado em 1697, e que, com o subtítulo *Histories ou contes du temps passe avec dès moralité*, antecipava ao leitor a intenção moralizante. Além disso, cada um dos oito contos expunha, ao término da narrativa, moralidades em forma de versos, para que o leitor atentasse para sentidos que por ventura não tivessem sido apreendidos no decorrer da leitura. Na história da literatura infantil brasileira os exemplos são profícuos, principalmente nas obras representativas da primeira fase de nossa literatura, a chamada “literatura escolar”, como *Através do Brasil*, de Olavo Bilac e Manoel Bomfim, publicada em 1910, e *Saudade*, de Tales de Andrade, vinda a público em 1919. Nestas e em outras obras dessa fase da nossa incipiente literatura infantil ocorreu o predomínio da intenção pedagógica, do fim moralizante, ocasionando uma literatura com excesso de informações que seriam pertinentes a livros específicos de história, geografia, ciências e outros similares, e desnecessárias em livros de ficção. Os livros de leituras didáticas, nas palavras de Monteiro Lobato, marcaram o surgimento de uma “literatura entre aspas”, maçante e responsável pelo afastamento do leitor que “sai da escola com esta noção curiosíssima, embora lógica: a leitura é um mal, o livro, um inimigo; não ler coisa alguma é o maior encanto da existência” (Monteiro Lobato, apud Zilberman; Lajolo, 1986, p.290).

Controvérsias à parte sobre o teor pedagógico ou não da literatura infantil, o que se pondera é que toda obra de ficção é portadora de um mundo de conhecimentos, pois, afinal, no processo de transfiguração do real para o ilusório, a obra não parte do vazio; seus liames com a realidade empírica presentificam-se, quer por meio de uma aproximação maior com o mundo representado, como nas narrativas veristas ou realistas, calcadas sobremaneira na verossimilhança externa, quer pelo distanciamento do real, propiciado

pelas histórias que se pautam pelo recurso ao maravilhoso, como os contos de fadas, que não deixam, entretanto, de evidenciar um mundo possível.

Iser (1999a), em suas considerações sobre a relação triádica entre autor, texto e leitor, aponta que, no processo de construção do mundo de ficção, o autor promove uma reestruturação de uma variedade de sistemas (sociais, culturais, históricos e literários) existentes nas referências externas ao texto, selecionando e adequando aspectos necessários para dar credibilidade ao mundo fingido, que é levado ao leitor como se fosse real. Ao dar corpo ao texto literário, o autor coloca em prática os atos de fingir que, segundo Iser (1999a, p.70), descortinam, ao leitor, “um horizonte de possibilidades para o que é, permanecendo, nesse sentido, ligados à realidade. Mas realidades são concretas, e possibilidades permanecem abstratas”. Assim, o mundo representado no texto, considerado “como se” fosse real na concepção iseriana, orienta o leitor para algo que não existe, mas, ao mesmo tempo, permite-lhe que visualize a sua existência real. O ficcional manifesta-se, então, como um meio propício para que o imaginário do leitor se manifeste, fazendo, como afirma Iser (1999a, p.73), “o invisível tornar-se concebível”. Nesse sentido, o texto literário possibilita que o leitor, ao entrar em contato com o outro da ficção, interaja com as possíveis situações de vida expostas no mundo narrado. Aos seus olhos descortinam-se sensações, emoções e conflitos vivenciados por seres de papel, mas que são representativos de uma realidade possível, que é o que ocorre em *Alice no espelho*.

A realidade de Alice: o que é ser feliz?

Para dar corpo ao seu propósito de suscitar reflexões sobre o direito de ser diferente, Bergallo cria uma história que tem como protagonista uma jovem de 15 anos, inserida em uma sociedade que apregoa a felicidade como decorrente do culto à beleza, à juventude e à magreza: “Felicidade, o que é mesmo? Ser linda, jovem e magra, eis o que é” (2005, p.20).

A narrativa apresenta-se estruturada em três partes: a primeira se detém na inserção da personagem Alice em seu relacionamento com o mundo real, evidenciando suas carências afetivas e existenciais; na segunda parte, em um processo de fuga, Alice adentra em um mundo situado do outro lado do espelho e, na terceira, retorna ao mundo real, propensa a resolver os seus conflitos.

O narrador, nos oito capítulos que integram a primeira parte da narrativa, identificando-se como mulher e alternando a perspectiva de terceira pessoa para a primeira do singular e primeira do plural, põe-se a apresentar as personagens de forma gradativa, buscando a cumplicidade do leitor, convidado a acompanhar, passo a passo, o desenrolar da história da jovem Alice que se sente injustiçada, mal amada e, acima de tudo, muito gorda para os padrões de beleza que alardeiam o culto à magreza como essencial a quem deseja ser bela, bem amada e, conseqüentemente, feliz. Com a alternância de perspectivas, minimizando o distanciamento gerado por um narrador em terceira pessoa, Bergallo logra seduzir o leitor que, com a proximidade viabilizada pelo “nós”, é levado a olhar e agir juntamente com o narrador, como observamos no final do segundo capítulo, quando após lançar um questionamento, o narrador indica uma ação que será realizada por ele e pelo leitor no capítulo seguinte: “Aqui cabe uma explicação: quem é Mirna Lee? Passamos o olhar rapidinho sobre a cama de Alice e então ficamos sabendo de tudo” (2005, p.17). O comentário do narrador, inserido no final do capítulo, procede a um corte na sequência narrativa, abrindo espaço para o leitor imaginar a continuidade da ação que será concretizada no próximo capítulo.

Para intensificar essa cumplicidade, a autora se vale de uma linguagem ágil, com muitos diálogos e explorando assuntos que suscitem o interesse do jovem leitor, colocando-o em sintonia com a realidade circundante, como podemos observar na construção da personagem Alice, a adolescente que não se vê magra, mas sim, imensamente gorda.

A jovem, com 1,65cm de altura e pesando 42 kg, não se conforma com sua imagem refletida no espelho: “– A bunda continua enorme! – suspira Alice, de costas para o espelho, espichando o pes-

coço para ver melhor o traseiro enfiado num shortinho vermelho. Estou uma monstra horrorosa, como sempre” (ibidem, p.16). Entretanto, a imagem refletida no espelho é de “uma garota magricela, quase sem bunda, os peitos pequenininhos e os cabelos compridos e lisos” (ibidem, p.16).

Os dois primeiros capítulos colocam o leitor em sintonia com a adolescente, atormentada pela aparência que não lhe agrada, e o seu relacionamento com a família, constituída pela mãe e pela avó. Sob a perspectiva de Alice, rememoram-se fatos passados: a separação dos pais, que se deu quando a menina tinha 8 anos e que lhe causou muito sofrimento. Nas lembranças de Alice, a imagem do pai caracteriza-se pela alegria e inteligência, pela “barba crescida do pai roçando seu rosto num carinho meio áspero” (ibidem, p.11), pelas histórias encantadoras que o pai lhe contava todas as noites, preferencialmente, *Alice no país das maravilhas* e *Alice através do espelho* de Lewis Carroll. Encantamento que se desfaz com a ausência do pai, que tornara a se casar, tendo outros filhos com a nova mulher. Os sete anos que se seguiram transformaram a menina Alice em uma jovem deprimida que, junto ao sentimento do abandono, sente-se, também, injustiçada.

As recordações melancólicas da figura paterna alternam-se com o azedume das recriminações da mãe, dividida entre falar mal do ex-marido e cultivar seu corpo em sessões de aeróbica e musculação: “Alta, esguia, muito bonita, desde sempre ocupada em malhar na academia, comendo duas folhas de alface e duas rodela de tomate na hora do almoço. De sobremesa, um iogurte light.” (ibidem, p. 10).

Se a intenção alardeada pelos paratextos que acompanham a obra era o de suscitar reflexões sobre distúrbios alimentares, os dois primeiros capítulos preparam o cenário, evidenciando que os problemas vivenciados aos 15 anos pela adolescente Alice apresentam raízes profundas, calcados, principalmente no relacionamento familiar, que se mostra frágil e conturbado. Como pondera Ana Maria Machado (1999, p.37), de forma intencional ou não, o texto literário revela muito mais do que há em sua superfície, possibilitando ao leitor “um manancial subterrâneo de sentidos ocultos.”

A adequação dos recursos empregados pela autora mostra-se pertinente desde a escolha dos títulos dos capítulos, que exprimem de forma significativa o assunto abordado. Assim é que o capítulo inicial “Alice e Alice” possibilita, em uma primeira leitura, o cotejo entre a Alice de Carroll e a Alice de Bergallo, proximidade já anunciada no título da obra, nos paratextos da contracapa, na dedicatória a Lewis Carroll, nos excertos de textos inseridos no capítulo e nas constantes referências que a protagonista faz a propósito da Alice de Carroll. Mas, ao término desse capítulo, o que fica latente é a quebra das expectativas iniciais do leitor, deixando evidente as duas faces da Alice de Bergallo: a menina feliz, no aconchego da família, encantada com o mundo maravilhoso que o pai lhe propicia, por meio das leituras literárias, e a outra face, cheia de desencantos, que surge nos sete anos que se sucederam à separação dos pais.

Essa transformação de Alice, rompendo com o encanto de sua meninice, coaduna-se com a arquitetura desse primeiro capítulo, que se abre com uma epígrafe composta por seis versos de *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, que, dirigindo-se à criança, enfatiza a sua ingênua puerilidade e a sua propensa aceitação do mundo maravilhoso:

Criança da fronte pura e límpida
 E olhos sonhadores de pasmo!
 Por mais que o tempo voe e ainda
 Que meia vida nos separe,
 Irás por certo acolher encantada
 O presente de um conto de fadas.
 (Lewis Carroll, apud Bergallo, 2005, p. 9)

A referência a uma literatura que prima pelo maravilhoso, como os contos de fadas, suscita no leitor a expectativa de sua presença na narrativa que se inicia, propiciando momentos de sonho e de enlevo. Embora, por repetidas vezes, Alice se refira aos textos de Carroll, o encantamento gerado pelas histórias maravilhosas parece prender-se, neste primeiro momento, à sua infância, ao tempo em que vivia feliz, desfrutando do convívio com o pai. A perpe-

tuação do encantamento das fadas, exortada nos versos de Carroll, não encontra ressonância nesse capítulo que se encerra, marcando a incredulidade da personagem: “A mãe ficou sem marido e Alice ficou sem pai. Em algum lugar de sua história, Alice procura uma culpa que explique essa ausência. E já não acredita no país das maravilhas.” (Bergallo, 2005, p.12).

A quebra da ilusão anunciada pelo narrador evidencia uma separação entre o mundo da ficção, lugar idílico e de fantasia, e o mundo real, em que não há lugar para o encantamento. A esse respeito, Iser em *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção* (1999b, p.17) evidencia que a interferência do autor, exposta por meio dos comentários do narrador, revela aspectos inesperados do processo narrativo, podendo suscitar no leitor efeitos diversos, como oposição, desconcerto, encantamento, assim como serve de índice para o leitor de que “está lidando não só com as personagens do romance, mas, também, com um autor que se interpõe como mediador entre a história e o leitor. Agora, ele exige a atenção do leitor tanto quanto a própria história.”.

Esse descrédito ao maravilhoso, enfatizado pela voz do narrador, reitera-se em vários momentos da narrativa, mas não encontra respaldo nas atitudes da adolescente Alice que busca, nas histórias que o pai lhe contara em sua infância, o auxílio necessário para enfrentar situações conflituosas com que se depara em seu convívio familiar e social.

É certo que para Alice a realidade em que está inserida não se equipara à do país das maravilhas, faltando-lhe, principalmente, o elemento mágico, como suas lembranças deixam aflorar “como seria bom ter um daqueles bolos de Alice no país das maravilhas, que fazem encolher quando necessário” (Bergallo, 2005, p.26) ou, ainda, na constatação melancólica da ausência do pai: “O pai sumiu no ar que nem o Gato de Cheshire (mas sem deixar nem o sorriso)” (ibidem, p.31). Mas é, também, nas aventuras da Alice de Carroll que a garota se inspira ao buscar subterfúgios para fugir aos insistentes apelos da mãe e da avó para que se alimente melhor. Tendo como modelo o episódio do chá ocorrido entre Alice, a Lebre de

Março e o Caxinguelê que instigam a menina a tomar mais chá, quando este, na verdade, não existe, a Alice de Bergallo coloca em prática o faz de conta, fingindo que está se alimentando e, com isso, enganando a mãe e a avó e, por extensão, a si mesma.

A anorexia nervosa diagnosticada pelo médico da família agrava-se com a bulimia, deixando a jovem cada vez mais enfraquecida, porém decidida a dar continuidade ao processo de autodestruição. Ausência de menstruação, frio, batimentos cardíacos acelerados, compulsão alimentar e as contínuas sessões de vômitos tornam-se corriqueiros no cotidiano de Alice, empenhada em não engordar e, assim, tornar-se bela e feliz, como Mirna Lee, como revelam as fotos da modelo estampadas na Revista *Beleza e Leveza*: “Por qualquer lado que a olhe, a deusa é perfeita. E perfeitamente feliz.” (ibidem, p.20).

Além da Revista *Beleza e Leveza*, similar a tantas outras desse gênero, Bergallo acrescenta o *Moda Show*, festival do mundo *fashion* que reúne estilistas famosos, centrados no protótipo de beleza tão desejado por Alice e que a mídia televisiva divulga enfaticamente:

Mas o grande destaque do festival deste ano foi mesmo a beleza das modelos. Cada vez mais magras, cada vez mais jovens, cada vez mais belas, elas só confirmam o que todos nós já sabemos: o sucesso das criações dos nossos melhores estilistas depende de um desfile bem produzido e da qualidade das garotas que vestem a roupa. (ibidem, p.49)

Para marcar a trajetória de Alice, servil a um modelo anoréxico, propalado como ideal pela mídia, Bergallo insere a jovem em situações degradantes como a do pudim (ibidem, p.32-33) e a do pote de sorvete (ibidem, p.50) quando, após devorar as guloseimas com sofreguidão, dirige-se ao banheiro, vomita e desmaia no chão repleto de vômito. Se o episódio do pudim servira-lhe de iniciação à técnica de provocar vômito, o do pote de sorvete indica o limite suportável para um hábito que lhe soava cada vez mais deprimente.

O estratagema do “faz de conta”, que lhe servira em outros momentos, mostra-se inócuo. É impossível fazer de conta que o banheiro

está limpo, que não devorou o sorvete e que não vomitou. Alice chega ao ápice de seu sofrimento e deseja sumir, anulando sua própria existência. A tão sonhada magreza não lhe trouxera a felicidade e Alice sente-se enojada, com medo e com frio. É quando se dá o seu ingresso no mundo do espelho, promovendo o encontro com o seu reverso.

Para a estruturação dos capítulos que integram essa primeira parte da narrativa, Bergallo selecionou elementos facilmente reconhecíveis no mundo empírico da contemporaneidade. O leitor percebe como possível a existência da protagonista Alice, representativa de tantas outras jovens que veem na magreza, aquém do normal, o requisito necessário para uma carreira de sucesso no mundo *fashion* das modelos e atrizes que enfeitam capas de revistas da moda, ou que são enaltecidas pela mídia impressa e televisiva como exemplos de beleza que merecem e devem ser imitados. As características da anorexia e da bulimia, que são detalhadas pelo médico, recebendo, portanto, respaldo científico, ganham intensidade nas imagens suscitadas no decorrer do evento, possibilitando que o leitor recrie essas imagens, obtendo um entendimento mais crítico dessas anomalias. Além desses liames com o contexto real, Bergallo promove a intertextualidade com as obras de Lewis Carroll que, saindo de seu contexto original do século XIX, passam a interagir com o mundo da Alice do século XXI, ganhando novas dimensões. A associação dos textos de Carroll, presentes na lembranças de Alice, na epígrafe e no corpo da narrativa, possibilita que o leitor faça um cotejo dos sentidos, emanados pelas alusões ou citações, tanto na obra de Carroll quanto nesse novo contexto criado por Laura Bergallo. Com isso, o repertório do leitor é acionado e as leituras de Carroll são chamadas a interagir na leitura que se presentifica no momento. Mas, e se Carroll não fizer parte do repertório do leitor? É um questionamento cabível, mas o que fica patente no constructo do texto é que o autor mostra-se empenhado no leitor que tenha as obras de Carroll em seu repertório ou que, motivado pelas constantes referências e interferências dos textos de Carroll na construção da trajetória da personagem Alice, seja instigado à leitura de suas obras. Fato que, concretizado, possibilitará uma melhor conexão

entre as perspectivas emanadas do texto de Bergallo. Além disso, outro fator que aguça a curiosidade do leitor pela leitura ou releitura de Carroll concentra-se no descrédito ao mundo da fantasia, anunciado pelo narrador ao final do primeiro capítulo e disseminado nos capítulos subsequentes. Qual é o sentido da recorrência às narrativas de cunho maravilhoso, se o narrador não lhes dá crédito e se as ações da protagonista parecem fadadas a concretizarem o seu vaticínio? Essa possibilidade de descrédito ao maravilhoso ganha pulso nos capítulos que evidenciam a protagonista em conflito com os valores de seu mundo circundante. Findo o capítulo em que a degradação da personagem Alice é levada ao extremo, colocando em risco sua integridade física e emocional, o leitor poderá deduzir que realmente o país das maravilhas não existe, o “faz de conta” da Alice de Carroll não funciona na realidade do mundo da Alice de Bergallo.

Alice e Ecila: ser igual ou ser diferente? Eis a questão

Se os capítulos que integram a primeira parte da narrativa colocam o leitor em sintonia com o mundo de Alice, dando conta de sua problemática vida de adolescente, na segunda parte, no mundo do espelho, o leitor se depara não com uma, mas com duas adolescentes: Alice, que acabara de atravessar o espelho, e Ecila, moradora desse mundo, que se assemelha ao de Alice, mas que, ao mesmo tempo, aparenta ser estranho em certos aspectos, principalmente nas pessoas que são tão iguais.

Semelhanças e contrastes dão a tônica da temática explorada por Bergallo, que se anunciam preponderantes desde a entrada de Alice nesse mundo paralelo ao seu. Pelo olhar de Alice, ora surpreso, ora encantado, o leitor acompanha e presencia as mudanças que começam a ocorrer com a adolescente, prenunciando que a superação de suas carências é algo possível de acontecer.

Ecila revela-se à Alice como o seu reverso, tanto no nome quanto na aparência e no modo de agir. Com a mesma idade, porém gorda e sem complexos, mostra-se ansiosa pela busca de entendimento dos valores

que a sociedade lhe impõe como aqueles que deverão ser aceitos e colocados em prática sem questionamentos. Destemida, enfrenta a família, por não aceitar a transformação, processo a que todo jovem deverá se submeter ao completar 16 anos, conformando-se a modelos considerados como perfeitos: jovens, belos e que não envelhecem:

– Alteram os nossos genes – fala a gorda para Alice, com expressão horrorizada. – Viramos uma espécie de ... gente transgênica. E a violência não para por aí: cortam, repuxam, sugam, e costuram a gente toda, até ficar igual ao modelo escolhido. (Bergallo, 2005, p.76-77)

Aos que não obtêm sucesso na transformação ou aos que não a aceitam, como o pai de Ecila, cabe o exílio em um lugar ermo, isolado da civilização, vivendo como pairas da sociedade, à espera do envelhecimento natural. Prezando a liberdade de escolher o rumo que quer dar à sua vida, Ecila, propensa a repudiar o modelo que querem lhe impor, empreende uma fuga mirabolante, tendo como companheira de aventuras a jovem e temerosa Alice, vinda do outro lado do espelho.

Valendo-se da história de Charles Beaumont e John Tomerlin, a quem Bergallo presta homenagens, pela crítica à ditadura estética levada a público nas décadas de 50 e 60 do século XX, Bergallo constrói a trajetória de Ecila, colocando em pauta, no século XXI, a problemática do ser igual e do ser diferente. Os 18 capítulos, que compõem esta parte da narrativa, evidenciam ao leitor os pontos e os contrapontos dessa temática protagonizada pelas adolescentes, Alice e Ecila, a primeira adepta do igual e, a segunda, do diferente.

Se na composição da personagem Alice, Bergallo valeu-se da intertextualidade com as histórias de Carroll, nesta segunda parte, ao compor a nova personagem, a autora promove uma simetria entre a história de vida de Ecila com a de Marilyn, protagonista do episódio “Number 12 looks Just like you”, de John Tomerlin (adaptação do conto *The beautiful people*, de Charles Beaumont) que, tal como Ecila, mostrara oposição à tentativa de ser transformada em um ser perfeitamente belo, imune às doenças e com expectativa de vida longa. Com o acréscimo da intertextualidade com Tomerlin/Beaumont, a

narrativa de Bergallo torna-se mais complexa, envolvendo o leitor em novas perspectivas, resultantes das quatro histórias que se cruzam.

Se Alice, não satisfeita com seu corpo, deseja tornar-se fisicamente igual à modelo Mirna Lee, protótipo de beleza por seus atributos que privilegiam a magreza excessiva, Ecila, ao contrário, não deseja transformar-se em uma cópia da tão badalada modelo. Preza sua liberdade de ser como ela é, sem se preocupar com a imitação de modelos. Mas Ecila, paradoxalmente, tem alguém que lhe serve de modelo, a quem admira e a quem almeja seguir o exemplo de vida. Trata-se de seu pai, que vive recluso, isolado da sociedade, por se negar a dar continuidade ao processo de transformação a que fora submetido em sua juventude.

Induzido pela perspectiva do narrador, o leitor adentra na narrativa com a expectativa de que se Alice conseguir superar seus problemas, não será com o auxílio advindo do mundo maravilhoso, pois, até então, mostrou-se inoperante. Rompendo essa expectativa, Bergallo estrutura o texto de tal forma que a argumentação do narrador seja colocada em dúvida pelo leitor. Este, ao acompanhar a personagem Alice em suas incursões pelo mundo de Ecila, percebe que o narrador, como mediador entre a história e o leitor, nem sempre merece crédito, pois a constatação do efeito benéfico das histórias de Carroll apresenta-se na construção da personagem, auxiliando-a na superação de suas carências.

Dando consistência a essa prerrogativa, a intertextualidade com as obras de Carroll torna-se mais intensa. As aventuras da personagem de Carroll são constantemente lembradas por Alice, evidenciando semelhanças com os momentos pelos quais está passando nesse lugar do outro lado do espelho. Assim, em suas caminhadas sem fim com Ecila, recorda-se da queda da Alice de Carroll no poço fundo da toca do coelho que parecia, também, nunca terminar, ou, então, lembra-se da fala de Humpty Dumpty que a faz refletir sobre o que é ser igual e ser diferente: “Você é tão exatamente igual às outras pessoas, seu rosto é igual ao de todo mundo; dois olhos, nariz no meio, boca embaixo... É sempre a mesma coisa” (Bergallo, 2005, p.82) ou, ainda, nos gêmeos Tweedledum e Tweedledee que eram iguais, mas tinham os nomes escritos nas roupas para diferenciá-

-los. A conversa de Alice com o Unicórnio é outro episódio que a faz pensar que ser diferente não significa ser um monstro ou uma aberração da natureza. Se a criança achava estranho o unicórnio, este também achava aquela menina muito estranha. Afinal, ambos eram simplesmente diferentes. Além de encontrar na ficção de Carroll respaldo para suas dúvidas, Alice recebe outras contribuições das histórias que ouvira quando criança, como o auxílio para a superação do medo. Ao passar por situações perigosas na fuga empreendida por Ecila, para escapar da eminente transformação, Alice vence o medo ao se lembrar dos conselhos da rainha instando a Alice de Carroll a acreditar que tudo pode ser possível.

Além das histórias de Carroll que auxiliam a jovem Alice na superação de suas carências, o encontro com Ecila e as aventuras por elas vividas mostram-se preponderantes nas mudanças de comportamento que começam a ocorrer antes mesmo de seu retorno ao mundo real. A convivência com Ecila faz com que Alice reflita sobre as verdades que norteiam sua existência e que perceba a beleza que há naquilo que não é tão igual e que, por isso mesmo, torna-se único, como é o caso do jardim de rosas, em que todas são belas e, ao mesmo tempo, todas são diferentes e únicas em sua beleza.

Paralelamente à transformação de Ecila, e enquanto aguarda o resultado da operação da amiga, Alice reflete sobre o direcionamento de sua vida e começa a colher os primeiros frutos de seu próprio processo de transformação. Ainda deseja ser magra e bela, mas sente-se atraída pela determinação e coragem de Ecila e de seu pai, ao valor que atribuem à liberdade:

Pensar na amiga e em seu pai, que preferiu ser preso para poder ser livre, de repente acalma a aflição e o ataque de fome de Alice. Ela passa a mastigar os biscoitos mais devagar e a beber o leite com calma, sentindo tudo descer suavemente, sem que o estômago se revolte como de costume. (Bergallo, 2005, p.134)

Novamente, uma situação paradoxal. Ecila, que abominava a transformação, acaba por aceitá-la e fica maravilhada com o resultado. Alice, por sua vez, que idealizava ser tão bela quanto Mirna

Lee, reconhece que Ecila ficou realmente maravilhosa, mas que não se trata mais da mesma Ecila, pois a transformação afetou-a internamente, modificando as suas convicções e conformando-a aos moldes dos sempre iguais.

Ao colocar em foco o processo da transformação, que marca a trajetória das duas adolescentes, Bergallo possibilita que o leitor reflita sobre as consequências advindas para o indivíduo que se anula, tornando-se uma cópia do outro e, portanto, sem o traço peculiar de sua individualidade. O leitor constata, principalmente, que os textos literários ocupam um espaço significativo na vida das pessoas, cabendo-lhes um papel importante na construção do indivíduo, como foi possível observar nas transformações ocorridas com Alice, com o pai de Ecila e que se espera que ocorra, também, com sua filha, a quem Alice sugere a leitura de *Alice no país das maravilhas*, “afrita por imaginar que a leitura do livro possa causar em Ecila o mesmo efeito que causou no pai: mudar a cabeça.” (ibidem, p.146).

Ao notar o interesse de Ecila pela leitura da obra de Carroll, Alice, satisfeita com a possibilidade da amiga voltar a ser como era antes da transformação, resolve retornar para o seu mundo e atravessa o espelho. A passagem para o espaço de seu quarto ocorre no final do antepenúltimo capítulo, colocando a personagem e o leitor ante a situação que se deflagrara no oitavo capítulo: Alice estirada no chão cheio de vômito e desmaiada, após uma sessão de bulimia. Com o retorno desse quadro deprimente, pergunta-se o leitor: as aventuras de Alice no mundo do outro lado do espelho terão alguma valia? O descrédito do narrador com relação ao país das maravilhas terá continuidade? O processo de transformação de Alice terá prosseguimento?

Retorno ao mundo de Alice: há lugar para a fantasia?

Ao adentrar novamente no mundo de Alice, o leitor percebe que a fantasia ficou reclusa do outro lado do espelho. O vaticínio do narrador, que se fizera presente desde o primeiro capítulo, retorna,

inserindo personagem e leitor no cotidiano de uma realidade que não cede espaço para o mundo das maravilhas.

Em seu processo de recuperação, ainda no hospital, Alice tem “lembranças emaranhadas [que] passeiam por seus pensamentos. O mundo de Ecila, o pai de de Ecila, a transformação de Ecila, o aparecimento repentino de seu próprio pai” (Bergallo, 2005, p.152) levam a jovem a reconhecer que é difícil separar sonho e realidade. Entretanto, embora a personagem faça alusões ao tempo vivido no mundo de Ecila, o que prepondera é a realidade cinzenta com que depara, levando-a à constatação de que necessita de ajuda para reverter a situação de saúde precária em que se encontra: “quero parar de sentir raiva do meu corpo, mas não sei como. Eu não controlo a coisa, você entende? E não quero morrer disso” (ibidem, p.152). Mas, como aponta o desenrolar da narrativa, essa ajuda não se encontra viabilizada pela mediação do texto literário de Carroll, como ocorrera no mundo do espelho.

Na sequência dos fatos, a voz do narrador encontra respaldo na voz de Alice, a quem é dado o comando do relato no último capítulo, denominado “Epílogo ou Alice por ela mesma” (ibidem, p.155-158). Com esse recurso, Bergallo promove uma reconstituição da história, sob a perspectiva da protagonista que relata, no *site* do médico responsável por sua recuperação terapêutica, aspectos de sua vida associada à anorexia e bulimia.

O depoimento de Alice, centrado nos distúrbios de alimentação, corrobora a intenção da autora de “contar uma história que abordasse um assunto de tamanha gravidade com clareza e cuidado, e que pudesse servir de alerta” como anunciara em entrevista às Edições SM. Mas, se nos capítulos pertinentes ao mundo do espelho foi possível ao leitor acompanhar a transformação de Alice motivada, principalmente, pelos efeitos da ficção de Carroll, agregada ao seu repertório de leituras desde a infância, o fato não se reitera nos capítulos que fecham a narrativa. Neles não há lugar para a fantasia. E a voz do narrador se faz ouvir na voz de Alice, corroborando o descrédito já anunciado: “Porque, mesmo não mais acreditando no país das maravilhas, é preciso acreditar que é possível ser feliz” (ibidem, p.158).

Dando autenticidade ao depoimento de Alice, a autora toma a palavra, estabelecendo “uma conversa final” com o leitor, quando reitera os percalços de quem é portador dos distúrbios da anorexia e bulimia em uma sociedade que preza e apregoa valores que visam atender à “ditadura estética”. Em seu discurso, vale-se de pesquisas em páginas da *internet* à busca de depoimentos de jovens com problemas similares aos da personagem Alice. Intensificando a proximidade com o mundo empírico, Bergallo recorre ao texto do jornalista Sérgio Telles que, comungando dos mesmos ideais da autora, expressa sua crítica “à cultura da glamourização” em que a mulher é “reduzida à aparência e destituída de direitos, essência, subjetividade, ideias e valores” (apud Bergallo, 2005, p.159).⁸

A arquitetura da narrativa, nesses últimos capítulos, recebe um aparato que a distancia da fruição prazerosa, tão peculiar aos textos de ficção, e que se fizera preponderante, até então, no jogo propiciado pela intertextualidade com as obras de ficção de Carroll. O diálogo estabelecido com o leitor afasta-se dos domínios do ficcional, para abeirar-se dos textos que se pautam pelo predomínio do referencial, havendo pouco espaço para a multiplicidade de sentidos.

Entretanto, ao chegar ao final da leitura de *Alice no espelho*, o leitor constata que, no espaço de tempo em que Alice permaneceu no mundo do espelho, o texto ficcional de Carroll exerceu sua função, proporcionando à personagem uma melhor compreensão de si mesma e auxiliando-a em uma melhor decodificação do seu mundo circunstancial. Tal constatação evidencia que o recurso ao mundo maravilhoso fez-se, então, necessário e eficaz no diálogo estabelecido com o leitor. Nessa medida, ao tornar explícitos o processo de leitura e o papel transformador da obra literária, Bergallo possibilita que o leitor de *Alice no espelho* presencie os efeitos da obra de ficção atuando na transformação das personagens. Embora Alice afirme não acreditar mais no mundo das maravilhas, o leitor é levado a não dar crédito a tal argumentação, uma vez que as ações da personagem, no transcurso dos eventos, dão credibilidade ao texto

8 TELLES, Sérgio. *Mulher, mais que uma imagem estática*. Disponível em: <www.canaldaimprensa.com.br>. Acesso em: 15 set. 2009.

literário e, em destaque, à ficção de Carroll, impregnada de recursos do mundo maravilhoso.

Os recursos utilizados por Bergallo, ao reorganizar as referências externas por ela selecionadas na criação de *Alice no espelho*, evidenciam sua atitude particular em relação ao mundo representado. Para dar concretude à sua intenção de abordar os distúrbios da anorexia e da bulimia, assim como o de levar o leitor à reflexão sobre os valores sobre beleza, magreza, juventude e felicidade, considerados como ideais pela sociedade, Bergallo fornece ao leitor duas vias de acesso ao mundo representado. Uma que privilegia elementos do mundo maravilhoso e outra que se atém aos fatos reais e concretos da vida. A primeira evidencia o papel da ficção, servindo de sustentáculo ao leitor que, no âmbito da obra, usufrui de seus benefícios. A segunda, valendo-se da proximidade dos fatos relatados com os da contemporaneidade do leitor, enfatiza e dá crédito aos propósitos já mencionados da autora. Da interação dessas duas vias tem-se o produto final à espera de seus leitores, na expectativa de que neles, à semelhança de Alice, ocorra o efeito transformador do texto literário, concretizando, nesse sentido, o processo de humanização que, na visão de Antonio Candido, é inerente a toda obra de arte:

[...] processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso de beleza, a percepção da complexidade do mundo [...]. (Candido, 1989, p.117)

Referências bibliográficas

- BERGALLO, Laura. *Alice no espelho*. Ilustrações Edith Derdyk. São Paulo: Edições SM, 2005. (Coleção Muriqui)
- _____. *Operação buraco de minhoca*. São Paulo: Editora DCL, 2008.
- _____. Escritora Laura Bergallo. Disponível em: <<http://www.laurabergallo.com.br>>. Acesso em 16 set. 2009 e 20 fev. 2010.

- _____. Entrevista com Laura Bergallo. 2007. Disponível em: <http://www.edicoessm.com.br/ver_noticia.aspx?id=9959>. Acesso em 31 ago 2009.
- CANDIDO, Antonio. Direitos humanos e literatura. In: FESTER, A. C. R. (Org.). *Direitos Humanos e...* São Paulo: Brasiliense, 1989, p.107-126.
- ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário IN: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, p.65-77.
- _____. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. IN: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.) *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Tradução: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999a, p.19- 33.
- _____. *A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção*. Tradução de Maria Ângela Aguiar. Porto Alegre: EVANGRAF/PUCRS, 1999b.
- LOBATO, Monteiro. Os livros fundamentais. IN: ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para crianças*. Para conhecer a literatura infantil brasileira: histórias, autores e textos. São Paulo: Global, 1986, p.289-293.
- MACHADO, Ana Maria. *Contracorrente: conversas sobre leitura e política*. São Paulo: Ática, 1999.
- MARQUES, Danilo. *Vice & versa*: Danilo Marques entrevista Laura Bergallo. Disponível em: <<http://aeiljsp.blogspot.com/2009/05/vice-versa-de-maio-2009.html>>. Acesso em 31 ago. 2009.
- TELLES, Sérgio. *Mulher, mais que uma imagem estática*. Disponível em: <http://www.canaldaimprensa.com.br/canalant/foco/decedicao/foco6.htm>>. Acesso em 15 set. 2009.
- TOMERLIN, John; BEAUMONT Charles. *Number 12 looks just like you*. Comentários disponíveis em <http://en.wikipedia.org/wiki/Number_12_Looks_Just_Like_You>. Acesso em: 26 out 2009.

REALIDADE ALÉM DOS LIMITES

Vera Teixeira de Aguiar¹

Considerando que a *literatura juvenil* representa, na atualidade, um fenômeno de produção e circulação de livros que concorre com o movimento dos demais produtos culturais na busca da atenção dos jovens, e que a mesma não têm definidos os seus limites e as suas características específicas, quer quanto a sua intencionalidade, quer quanto a seu valor estético, embora receba, muitas vezes, o aval dos meios acadêmicos, através de prêmios e estudos pontuais, faz-se mister um trabalho aprofundado desse material que venha a contribuir para seu melhor enquadramento teórico e crítico. Um dos caminhos, sem dúvida, é o da análise acurada dos livros editados com selo editorial para o público em pauta.

Por essas razões, propomos o exame de *O mágico de verdade*, de Gustavo Bernardo, autor reconhecido no âmbito do gênero, a partir de dois aspectos, quais sejam: o horizonte histórico e cultural à luz do qual o escritor concebe sua obra e o lugar específico que ele ocupa nesse cenário, de um lado, e, de outro, o tratamento literário dos temas, com vistas a um público definido. O estudo empenha-se, pois, em compreender melhor o gênero juvenil, enquanto texto orgânico, criado dentro de um sistema literário, cultural e histórico,

1 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

ao mesmo tempo que atenta para suas qualidades intrínsecas, que contribuem para a conceituação do juvenil.

A criação literária voltada diretamente à juventude como, de resto, todo o objeto cultural a ela dirigido, é fenômeno recente entre nós. Podemos dizer que remonta à segunda metade do século XX o aparecimento efetivo dessa fatia da sociedade que cada vez consome mais, exige mais, sem contudo, participar do sistema de produção. Em outras palavras, os jovens não estão ainda no mercado de trabalho, mas recebem dividendos em notas cada vez maiores, propiciadas pelos mais velhos. A história do homem constrói-se através de seu domínio sobre a natureza e, nesse processo, a idade adulta sempre tem primazia, pois é aquela que armazena maturidade e força para construir os meios para a subsistência e a vida em comum. Durante milênios, aos menores cabe o dever de acompanhá-los, aprendendo através da prática e do exemplo, o que significa, de certo modo, sua “invisibilidade” dentro do grupo, onde adquirem importância à medida em que se capacitam para as tarefas necessárias à comunidade.

No entanto, o apogeu da Segunda Revolução Industrial e a emergência da burguesia trazem profundas modificações sociais e econômicas que dão origem à estruturação de um novo modelo familiar. A possibilidade de ascensão social, sob a égide da livre-iniciativa e da concorrência no mercado, estimula o aparecimento da família nuclear (pais e filhos) em detrimento da extensa organização medieval, que abriga outros laços de parentesco, além de agregados de naturezas várias. Importa, então, arregimentar meios para produzir riqueza e adquirir bens, o que reverte em conquista de privilégios antes garantidos apenas à nobreza. Em outras palavras, a transformação da sociedade implica a quebra dos rígidos estamentos feudais, em favor da mobilidade de classe. Para tanto, a educação da infância (aqui entendida como longa faixa que precede a maioridade) é indispensável à formação de sujeitos aptos para competirem no mundo adulto. Nesse contexto, nasce a escola moderna, cuja meta é a de preparar a nova geração para o trabalho e o desempenho social. Repensam-se, então, todos os produtos culturais destinados à infância e, entre eles, em especial, o livro.

A literatura infantil surge, pois, comprometida com destinatários específicos, as crianças, quando as mesmas passam a ocupar lugar de destaque no cenário familiar. Gênero novo, o texto literário infantil alia-se à educação e, conseqüentemente, à transmissão dos valores da sociedade capitalista. Tem, portanto, por objetivo, criar modelos satisfatórios que, uma vez absorvidos pelos leitores, venham a torná-los adultos adaptados ao meio em que vivem.

Já nessas narrativas se encontram as contradições dos textos para as crianças. Compromissadas com a pedagogia, são veículos de manipulação da infância, ao oferecerem padrões de comportamento exemplares, a serem introjetados e repetidos para a manutenção do bom funcionamento da sociedade. Nos contos de fadas, entretanto, a multiplicação de situações, a ênfase na solução dos problemas, a riqueza das ações, a ordenação de um mundo variado, em que diferentes temperamentos convivem, promovem o alargamento viencial dos leitores, incitando-os a participarem das peripécias e buscarem respostas.

Uma análise do material literário à disposição do público mirim deve levar em conta, portanto, estas questões: o nível de diretividade do texto e o espaço reservado aos leitores para funcionarem como sujeitos criadores de sentidos. A literatura infantil é entendida aqui como agente emancipador, capaz de projetar as crianças para além do universo cotidiano, criando a vida com ela ainda pode ser vivida. Por isso, seu caráter educativo, em sentido amplo, deve ser resgatado, em detrimento da função meramente pedagógica.

No Brasil, a literatura para as crianças nasce no final do século XIX e, antes disso, a circulação de livros para os leitores mirins era precária, limitando-se principalmente a edições portuguesas. Nos últimos anos daquele século, surgem as primeiras investidas de produção nacional, que coexistem com as estrangeiras e são distribuídas já com certa regularidade para o público. Em 1882, aparecem, por exemplo, os *Contos seletos das mil e uma noites*, de Carlos Jansen, publicados no Rio de Janeiro pela editora Laemmert, e o livro de poemas *Flores do campo*, que José Fialho Dutra dedica aos jovens, através da tipografia do *Jornal do Comércio* de Porto Alegre.

A partir daí, os livros destinados às novas gerações progridem, acompanhando as alterações vividas pela Nação, especificamente aquelas que dizem respeito à cultura e ao mercado editorial. Nesse espaço, o papel de Monteiro Lobato é definitivo para que tal produção seja legitimada e faça parte do caldeirão de ideias que dão feições à maturidade da literatura brasileira. Contudo, o que está em jogo é a literatura infantojuvenil, assim designada porque ainda não fazemos distinção entre as duas faixas etárias de desenvolvimento – a infância e a juventude. Até meados do século XX, as crianças saem da infância para o casamento ou o trabalho, isto é, para as responsabilidades da vida adulta. Em síntese, os jovens, como os conhecemos hoje, não existem. São os fatores relacionados ao mundo pós-moderno, entre eles a industrialização acentuada e a aceleração da sociedade de massa e da globalização, seguidas da enorme expansão dos meios de informação e comunicação, que dão vez e voz a essa camada da população, que passa a fazer valer seus desejos. Nesse contexto, surge uma literatura destinada à juventude, disposta a atender seus interesses, representar simbolicamente sentimentos e questões existenciais que os afligem e falar a sua linguagem.

Tal produção se desenvolve no cenário da literatura em geral, valendo-se, portanto, das representações e dos recursos estéticos consagrados, ao mesmo tempo em que parece marcar leitores específicos, que vão se desenhando no texto. Esses leitores implícitos, que estão afinados com os jovens que vivem no mundo de hoje, trazem, assim, para a diegese, a palavra desse novo público. Sabemos, no entanto, que a juventude não é homogênea, ao contrário, busca lugares sociais diferenciados e nem sempre correspondentes àqueles definidos pelos valores tradicionais. Resta à produção literária, pois, acolher as expressões variadas que compõem o panorama atual. Definir essa literatura à luz dos pressupostos consagrados da teoria da literatura (questionando-os, quando for o caso) e, ao mesmo tempo, levar em conta a especificidade do gênero é a tarefa que nos cabe no momento. Para isso, precisamos, de um lado, estar atentos às condições de produção, circulação e consumo dos livros, que hoje avançam pelos meios digitais também, e, de outro, levan-

tar os aspectos referentes à composição literária enquanto tal. O balanço final contribui para o estabelecimento de parâmetros que nos permitam avaliar a natureza das relações que essas obras propõem a seus leitores, em termos de imposição de ideias e comportamentos ou liberdade e emancipação.

Descrever os jovens contemporâneos talvez seja, assim, o primeiro passo para a conceituação de uma literatura a eles destinada. Para isso, os estudos na área podem seguir, metodologicamente, os caminhos adotados para a conceituação da literatura infantil, que partem sempre do entendimento do que é a infância e dos modos como as crianças percebem o mundo e com ele interagem. Nesse sentido, Groppo (2000) chama a atenção para o fato de que a crítica questiona a eficácia da denominação da juventude como categoria social, pois considera a indefinição do termo dividido em dois critérios: o etário (herdeiro das primeiras definições fisiopsicológicas) e o sociocultural. O critério etário está sempre presente na definição da juventude; temos, no entanto, de considerar sua relativização frente a fatores como classe social, nacionalidade, etnia, religião, em diferentes contextos históricos. Por isso, ou a sociologia não dá conta de definir a juventude, ou ratifica conceitos aculturais da fisiologia e da psicologia, oscilando entre o critério etário não relativista e o sociocultural relativista.

O autor insiste, contudo, que a definição da juventude como categoria social tem grande importância para o entendimento de diversas características das sociedades modernas, modos de funcionamento e transformações. O período configura-se como uma transição entre o ingresso na sociedade e a chegada à maturidade e recebe três termos para defini-lo com mais recorrência: juventude (sociologia), adolescência (psicologia e pedagogia) e puberdade (ciências médicas). Numa segunda análise, os termos “adolescência” e “juventude” representam fases sucessivas do desenvolvimento individual, estando o primeiro próximo da infância e o segundo, da idade adulta. De qualquer modo, na modernidade, a passagem da infância à maturidade é problemática, dada a dificuldade dos indivíduos jovens de construir funções sociais realmente integradas

ao seu grupo etário, o que, nesse momento, é fundamental para a formação do sujeito e a descoberta de seu lugar no mundo.

Para tanto, as escolas não atendem a todas as necessidades dos jovens no processo de transição da vida familiar para a sociedade, o que faz com que eles criem ou se associem a grupos etários. O primeiro tipo de grupo alternativo à escola são as agências controladas por adultos. Elas proporcionam atividades culturais ou recreativas, ou são mantidas por organizações políticas e religiosas, ou lidam com “crianças/adolescentes-problema.” Em geral, tais organizações pregam a ideia de que, para integrar os jovens na sociedade, devemos atribuir-lhes papéis específicos e de repercussão em seu meio. Ainda temos, ao lado das escolas e das agências juvenis controladas por adultos, também os grupos e a vida juvenil espontânea. Todas essas modalidades de agregação apontam para uma mesma direção: a importância do contato social (hoje, muitas vezes, virtual) para a construção da personalidade, em termos de valores, comportamentos, escolhas, modos de ser e agir.

Para isso, Morin (1997) chama a atenção para o papel definitivo dos meios de comunicação, que passam o conhecimento e substituem os velhos, depositários de toda a sabedoria nas sociedades primitivas. Aliás, já com o advento do livro e da imprensa, os anciões deixam de ser os acervos culturais da comunidade, pois sempre há a possibilidade de compra de livros e de informação, em diversos suportes, à disposição sobretudo nos shoppings, monumentos ao consumo, fortes presenças do capitalismo na cultura, como acentua Obiols (s.d.). Se levarmos em conta, como quer o crítico, que vivemos hoje uma ditadura econômica, e não política, podemos imaginar a extensão do espaço global, pois todos os shoppings são iguais em qualquer lugar do planeta.

Como a cultura de massa absorve o que está contra ela e transforma em algo a seu favor, de uma certa maneira, como acentua Corso (1999), não saímos mais da adolescência ou da juventude: o ideal é ser jovem, o bom é o novo, a superação é a regra. Se tudo é perecível, vale mais a pena investir em novidade. Chegamos aqui à ideia do efêmero como valor a ser cultuado, o que significa que vivemos em busca do intangível (porque, uma vez tocado, ele deixa de

valer e precisamos continuar a tentar, sempre em vão). O resultado possível, como vemos, é um imenso vazio.

Na contramão desse movimento, situa-se a arte em geral e a literatura em particular, para o estudo aqui proposto. Há, assim, que chamar a atenção para a função da leitura literária como espaço que pode desacomodar os jovens, reféns dos apelos da massificação. Tanto a concepção de herói quanto os mecanismos compositivos do texto mobilizam os leitores para comportamentos audaciosamente criativos e maneiras inusitadas de ler e interpretar o mundo.

Como salienta Maas (2000), o romance de formação, por exemplo, focaliza a trajetória de uma personagem na maior parte das vezes jovem, que alcança o ideal do homem formado. Enquanto abre caminho em meio ao mundo, ele adquire consciência espacial (na oposição pátria-estrangeiro, lar-universo) e consciência temporal (na oposição mocidade-maturidade, agora-futuro, momento-eternidade).

Acompanhar a trajetória da personagem é, para os jovens, identificar-se com aquele que age e conquista posições. Simbolicamente, a literatura opera como a outra face do real, aquela que ainda pode ser experimentada, na qual os jovens embarcam e voltam enriquecidos.

O processo só é possível porque, na verdade, os leitores não são observadores passivos de andar do herói. Ao contrário, como nem tudo é dito, como há inúmeros vazios textuais, faz-se mister preencher o que está escrito acionando a imaginação. Através dela, a existência do herói toma forma, torcemos e crescemos junto com ele. A aprendizagem então, deve-se aos modelos exemplares que o escritor cria e às exigências de leitura prescritas na composição do texto. Por essas vias, a literatura desafia a passividade e a homogeneidade da sociedade de massa e abre caminhos para o desenvolvimento do tanto de humanidade que trazemos conosco. Contando histórias episódicas ou falando de sentimentos corriqueiros, ela está nos conectando todos os homens, em sintonia universal. No entanto, para chegar aí, é preciso desativar aquela intenção pedagógica que nasce com a literatura infantil e se estende à juvenil. Isso porque, sendo diretiva, a obra tolhe a liberdade de fantasia do

leitor, impedindo-o de exercer seu direito de atribuir sentidos às coisas do mundo.

Nessa perspectiva, lemos *O mágico de verdade*, livro que faz parte da estante de literatura juvenil brasileira do terceiro milênio e bem representa as ideias aqui discutidas para melhor conceituar o gênero. Em primeiro lugar, um dado importante diz respeito ao contexto de produção e ao lugar ocupado pelo autor. Se, no passado, os escritores vinham, quase sempre, do funcionalismo público, da medicina ou do direito, hoje esses lugares se multiplicam, embora não possamos falar ainda em profissionalização do escritor. Todos (com exceções raríssimas) trabalham em diversos setores, sem tempo para mais de dedicarem a seus afazeres literários. No entanto, há um grupo significativo entre eles que é especialista em literatura, atuando em docência e pesquisa, produzindo textos teóricos e críticos, enfim, ocupando o outro lado do balcão. Aí, situa-se Gustavo Bernardo, o autor de *O mágico de verdade*. Até que ponto os conhecimentos intelectuais interferem no processo de criação é uma questão a ser investigada, o que não é nosso propósito. Mas, sem dúvida alguma, pertencer ao meio acadêmico e estar próximo a todo o sistema literário são aspectos significativos.

O autor assina como Gustavo Bernardo, mas seu nome completo é Gustavo Bernardo Galvão Krause, nascido no Rio de Janeiro – RJ, em 1955. Ingressa no curso de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1974, conclui a graduação em 1977 e começa a dar aulas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro no ano seguinte. É nessa instituição que o escritor faz mestrado, entre 1991 e 1992, e doutorado, de 1993 a 1995, na área de Letras. Durante a graduação, escreve seu único livro de poesia, *Pálpebra*. Abandona o gênero logo em seguida, por não acreditar na originalidade suas composições. Publica seu primeiro livro de ensaio, *Redação inquieta*, em 1985; e sua primeira narrativa, *Me nina*, em 1989. O escritor começa a colaborar com o *Jornal do Brasil*, em 1994, e, cinco anos depois, com o jornal *O Globo*, quando também publica o romance *Lúcia*. Em 2003, edita o site *Dubito Ergo Sum*, em que discute literatura e filosofia, além de disponibilizar material para seus alunos.

Universidade e literatura rendem a Gustavo Bernardo um rico e extenso currículo, tanto de trabalhos científicos como livros de ficção. Para os primeiros recebe vários prêmios e distinções que lhe facultam bolsas de estudos e estágios especializados. A literatura juvenil, por seu turno, é amplamente reverenciada, como podemos observar: *Pedro Pedra* (1982), com Láurea de Altamente Recomendável para Jovens da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, em 1983; *Me nina* (1989), *A alma do urso* (1999), com Láurea de Altamente Recomendável para Jovens da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil, Indicação para o Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, na categoria Literatura Infantojuvenil, Láurea de O Melhor para o Jovem do Prêmio Orígenes Lessa, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e Prêmio Júlia Lopes de Almeida, na categoria Juvenil, da União Brasileira de Escritores, todos em 2000; *Desenho mudo* (2002), *O mágico de verdade* (2006); *Reviravolta* (2007); *Monte Verità* (2009) e *O gosto do Apfelstrudel* (2010), como finalista do Prêmio Jabuti, em 2011, na categoria Literatura Juvenil, da Câmara Brasileira do Livro.

Em uma certa medida, podemos afirmar que *O mágico de verdade* dialoga com *A fada que tinha ideias*, obra de Fernanda Lopes de Almeida, publicada em 1971. Ambos os títulos sugerem a convivência entre a fantasia e o real, embora talvez as semelhanças não avancem muito. Para o conto de fadas da década de 1970, que inaugura a renovação do gênero, o que está em jogo é a transformação da magia em realidade e a conquista de um lugar social pela capacidade de argumentar. O livro de Bernardo discute a permanência do mágico no mundo contemporâneo, como anuncia a orelha, que apela à curiosidade do leitor:

A história de *O mágico de verdade* conta com dois personagens principais: um Apresentador de televisão e um Mágico. O Apresentador desafia os telespectadores a descobrirem os truques do Mágico, mas esse Mágico se apresenta como “de verdade”, insistindo que não há nenhum truque. (Bernardo, 2006, orelha).

[...]

As pessoas se perguntam, ansiosas: ele é mesmo um Mágico de Verdade? Que mágicas são essas, tão impressionantes? O Mágico vai atender até mesmo aos pedidos desse leitor com o livro na mão? (ibidem)

O diálogo intertextual do autor estende-se até José Saramago, do qual reproduz um fragmento do conto “Centauro”, do livro *Objecto quase*, de 1994. Para introduzir sua história, Gustavo Bernardo cita o autor português, que descreve a morte do centauro, o último dos seres fantásticos a habitar a terra:

Então chegou o tempo da recusa. O mundo transformado perseguiu o centauro, obrigou-o a esconder-se. E outros seres tiveram de fazer o mesmo: foi o caso do unicórnio, das quimeras, dos lobisomens, dos homens de pés de cabra, daquelas formigas que eram maiores que raposas, embora mais pequenas que cães. Durante dez gerações humanas, este povo diverso viveu reunido em regiões desertas. Mas, com o passar do tempo, também ali a vida se tornou impossível para eles, e todos dispersaram. (Bernardo, 2006, p.7)

O trecho escolhido não antecipa o desfecho do conto de Saramago, e tal estratégia talvez se deva ao fato de que Bernardo vai dar um tratamento novo ao centauro. Aliás, sua história fala de um mágico e um animador de televisão, em programas dominicais de ritmo crescente. Enquanto o apresentador desafia seu convidado, este se apresenta de modo cada vez mais insólito, com mágicas mais complexas e cifradas. Em quatro programas, a estranha criatura vai da levitação dentro do auditório ao Museu de Alexandria, não sem antes alterar sua aparência, colocar a célebre estátua do Cristo Redentor, do Rio de Janeiro, na posição de *O pensador*, de Rodin, e viver outras tantas peripécias impossíveis. No quinto capítulo dá-se o desfecho, quando o centauro se revela, deixando a certeza de que a fantasia faz parte da realidade, de que a vida só se completa quando aceitamos o sobrenatural. Em síntese, de que

“há mais mistérios entre o céu e a terra do que supõe a nossa vã filosofia”, parafraseando William Shakespeare. A conclusão, portanto, é uma resposta a José Saramago, que descreve em seu conto os últimos movimentos do centauro, dando vazão ao ceticismo do mundo contemporâneo, oriundo da quebra de paradigmas e de perspectivas idealistas. Para Bernardo, a magia vive para além das palavras, e, por isso, o centauro não se nomeia; ele se instaura na rede imaginária trançada pela literatura:

* Quem sou, infelizmente não posso dizer. Se souberem quem realmente sou, perco o meu poder. Nomes são perigosos. De onde venho, no entanto, posso dizer.

Por favor.

* Nasci no bosque que fica ao lado do templo de Posêidon, em Atlântida. Esse bosque se chamava Solidão: dentro dele morava o anjo que desde o início roubou o meu coração. Segui meu destino por muitos lugares, entre eles o Monte Olimpo, Camelot, El Dorado, Shangri-Lá, Lilibut e Pasárgada. Há quem diga que esses lugares não existem, logo, que eu mesmo não existo. Boato de gente desinformada. Eu sou mais verdadeiro do que o meu querido apresentador, e também mais verdadeiro do que os caríssimos telespectadores. (Bernardo, 2006, p.93)

Os espaços de fantasia percorridos pelo centauro vêm da cultura clássica, das cantigas populares, das novelas de cavalaria, da ficção moderna; perpassam, pois, o universo literário de que se abastece o autor. Suas fontes mais profundas localizam-se em Quíron, o grande centauro ferido acidentalmente na luta com Hércules. Embora tivesse poderes medicinais, segundo a mitologia, não pode curar a si mesmo, o que o faz sofrer para sempre, porque é imortal. No texto juvenil, a ferida incurável é o indício da origem do mágico e fica clara quando ele revela, a perguntas do apresentador:

* Digamos que seja um ferimento herdado. Sempre dói um pouco, mas é uma espécie de dor íntima com a qual já estou acostumado. (ibidem, p.32)

* É aquele ferimento, sinto-o de forma mais dolorosa nesse corpo. Além disso, estou com saudade de galopar um pouco, o que pretendo fazer em breve. (ibidem, p.93)

O mito do centauro Quíron, que se transforma na constelação de Sagitário, traz consigo a duplicidade do ser, pois é humano e animal ao mesmo tempo. Chama a atenção para a nossa essência, que precisa harmonizar esses dois lados, o instinto e o racional e espiritual, para atingir o equilíbrio. Daí representar ele também a sabedoria ancestral, aquela que ensina a síntese possível de ser atingida, pelo domínio das forças malévolas do inconsciente. Quando, portanto, o mágico de verdade da história de Gustavo Bernardo revoluciona o mundo, colocando em xeque todas as certezas estabelecidas, ele está reanimando a totalidade do real, que abriga o conhecimento e o mistério, a natureza ao mesmo tempo bestial e divina, o humano, enfim.

À medida em que o texto avança, a figura do centauro cresce e passa a dominar todo o cenário. Composta de apenas duas vozes, a narrativa contrapõe apresentador e mágico, visíveis através das lentes planetárias da televisão. A ideia de totalidade, assim, em um primeiro momento, refere-se à globalização da sociedade de massa, concretizada na voz do animador, que fala para preencher o tempo, mesmo que não tenha nada para dizer. Dirige-se ao telespectador, fazendo perguntas e supondo respostas, sem dar chance à réplica do outro, com evidentes referências ao mundo real contemporâneo:

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

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

Há, como podemos observar, um esforço de aproximação com o público, mais virtual que real (já que, em programas desse tipo, o auditório é sempre restrito). Um, dos recursos mais eficientes, para tanto, é o uso de gírias, provas evidentes da atualidade da linguagem. Nesse aspecto, o texto é marcado historicamente, pois remete ao linguajar de conhecido apresentador brasileiro, o que denota (como toda a gíria) a fugacidade do cotidiano:

Olha o cara: é um sacaneta – com o perdão da má palavra. Tento dar uma volta nele, ele vem e dá duas. Mas, papo vai, papo vem, qual é boa? (ibidem, p.37)

Calma aí, acho que os telespectadores não devem estar compreendendo muita coisa. Eu pelo menos não estou entendendo por... caria nenhuma. (ibidem, p.84)

O discurso propositalmente redundante e homogêneo do condutor do Programa de Domingo, estrutura-se como bricolagem de vários discursos justapostos. A ele opõe-se a voz do mágico, que cresce no decorrer da narrativa, em registro formal e tom argumentativo, o que garante, no nível linguístico, a oposição entre o vazio do mundo massificado e a riqueza da humanidade plena do centauro. Vejamos, respectivamente, exemplos de suas falas:

Ai, ai, ai, lá vou eu subir de novo, agora para o céu! Melhor me sentar aqui, de perna cruzada, que nem o Aladim no desenho da Disney. Caceta, saímos do auditório. Filma aí a Lagoa Rodrigo de Freitas, o Pão de Açúcar, a luz está linda neste final de tarde. Mas para de tremer, só eu posso tremer, olha aqui o

Cristo Sentado, estamos na mesma altura Dele, mas... em cima de um tapetinho... (ibidem, p.64)

* Quanta boca aberta! Só porque os senhores estão vendo o venerável Museu de Alexandria surgir do fundo da terra e da História, sem fumaça, sem terremoto e sem fogos de artifício, como seria adequado para uma casa de papiros, pergaminhos e livros. Por favor, entremos. Reparem, é uma construção parcial, eu não recuperei todo o palácio. Por isso essa impressão de ruínas que, no entanto, acabaram de ser erguidas. Não é preciso ter medo, os livros não mordem. Aliás, é o contrário: pela história dessa biblioteca e de todas as demais, os livros é que deveriam sentir medo de nós. Vamos entrando, por favor: há quase mil e seiscentos anos nenhum ser humano sobe estas escadas, caminha neste vestibulo, ou contempla estas estátuas. (ibidem, p.68-69)

Um levantamento de dados textuais permite-nos comprovar a grande quantidade de referências explícitas presentes no livro. De um lado, temos o repertório do apresentador, recheado de alusões a histórias em quadrinhos, programas de auditórios antigos, cinema, piadas, literatura, cultura atual, entre tantas. Em igualdade de condições, convivem o antigo e o novo, o erudito e o popular, o saber acadêmico e o de massa, todos nivelados mecanicamente. De outro, o mágico aproxima o leitor de informações históricas, filosóficas, artísticas e mitológicas. Sua fala recupera e atualiza o conhecimento milenar, presentificada pelos atos de magia, como, por exemplo, a visita à Biblioteca de Alexandria. As duas personagens, portanto, digladiam-se em cena, quer enquanto atores, quer enquanto linguagens.

Contudo, tais posições não são rígidas, isto é, não temos apenas um polo positivo e outro negativo. A figura do mágico denota também um toque exibicionista, enquanto a do animador se movimenta em direção da polêmica, através da crítica à escola, à política brasileira e à internacional, à destruição do planeta, ao autoritarismo, ao armamento, ao pragmatismo norte-americano, entre outros desmandos da vida contemporânea. Seu discurso é desestabilizador porque nasce dentro de um meio de comunicação de massa; constrói-se a partir

do esforço para quebrar a homogeneidade que ele mesmo representa. Através desses expedientes, avulta a presença de um autor implícito culto e exigente, que problematiza o real através da relativização de todos os comportamentos, como nesta experiência:

* Não. Essa pergunta eu posso responder. Não sou nem um demônio nem um diabo. Quis apenas lhe mostrar como eram os olhos de cobra – aliás, eles permitem uma outra e fascinante maneira de ver. Vou voltar à cor de hoje dos meus olhos para não assustá-lo mais. Pronto. Não posso dizer como faço isso mas posso explicar por que faço, nesse caso por que altero a cor e a estrutura dos olhos. A resposta é: para nunca ter a mesma perspectiva do mundo e das pessoas. Os cientistas ainda não descobriram isso, mas posso garantir que a cor dos olhos altera a percepção do sujeito. A estrutura interna, nem se fala: descobre-se muita coisa olhando-se o mundo com olhos de cobra, de gato ou de mosca. (ibidem, p.51-52)

A reflexão sobre as relações do homem com o sobrenatural são atemporais e interessam a todas as idades. O que importa é a forma de apresentá-las para os jovens leitores. Em *O mágico de verdade*, Gustavo Bernardo vale-se do processo de adequação para aproximar-se dos mesmos, e a atenção aos mecanismos de composição da narrativa pode contribuir para a conceituação da literatura juvenil. Identificamos no processo criativo do autor dois movimentos: da vivência da juventude ao texto e do texto ao mundo dos jovens. No primeiro, Bernardo traz essa realidade para dentro da obra, em termos de temas e situações cotidianas, oralidade da linguagem e fragmentação do discurso; no segundo, leva o texto aos leitores, através de explicações sobre conteúdos científicos e culturais e de retomadas, em cada início de capítulo, dos eventos ocorridos no anterior. Encontram-se, portanto, elementos facilitadores da leitura juvenil, mas não, necessariamente, pedagógicos. O caráter diretivo da literatura para crianças e jovens, que marca o aparecimento do gênero, pode, como o faz Gustavo Bernardo, ser descartado, quando trazemos para o centro do palco um tema de interesse humano permanente – o mistério. A permanência

do mágico significa que o inexplicável é possível, que podemos recuperar a utopia. Essa é a resposta à epígrafe, de José Saramago. A literatura juvenil, portanto, além de adequar-se aos leitores quanto à temática, ao discurso e à estrutura, deve manter o encantamento diante dos segredos da existência, intensificando os sentimentos que a curiosidade desperta. Só assim ela vai cumprir com a função humanizadora da literatura e da arte.

Referências bibliográficas

- BERNARDO, Gustavo. *O mágico de verdade*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- CORSO, Mário. Admirável mundo *teen*. In: O ADOLESCENTE E A MODERNIDADE. *Anais do Congresso Internacional de Psicanálise e suas conexões*. Rio de Janeiro, 1999.
- GROPPO, Luís Antonio. *Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas*. Rio de Janeiro: Diefel, 2000.
- MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- MORIN, Edgar. Juventude. In: _____. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. V.1.
- OBIOLS, Guillermo A. Modernidad y posmodernidad: elementos para entender un debate. In: OBIOLS, Guillermo A; OBIOLS, Sílvia de S. *Adolescencia, posmodernidad y escuela secundaria: las crisis de la enseñanza media*. Buenos Aires: Kapelusz, [s. d.].
- SARAMAGO, José. Centauro. In: _____. *Objecto quase*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

SER JOVEM EM DOIS TEMPOS

Benedito Antunes¹

A literatura quando jovem

Para quem viveu ou acompanhou a virada sociocultural pós-68, um livro ambientado nos anos 1960-70 e que trate de jovens, amor e música evocará muito provavelmente o clichê “sexo, drogas e *rock’n’roll*”. Isso talvez já não ocorrerá se o hipotético leitor souber de antemão que o livro é catalogado como “literatura infantojuvenil”. E se ocorrer, a referida evocação tenderá a ser de outra ordem, principalmente se esse leitor estiver familiarizado com as condicionantes da classificação etária sugerida. Quanto aos leitores mais jovens, para os quais o clichê, quando conhecido, não passará de uma referência, é possível que o livro gere expectativas bem diferentes, mais próximas do significado contemporâneo da temática. Sem avançar nessas especulações de natureza menos literária do que sociológica, é possível observar aqui a configuração de um problema: quais as implicações da classificação etária na concepção e circulação de uma obra literária? É dessa perspectiva que se vai analisar *Lenora* (2008), de Heloisa Prieto (1954-), que integra a coleção “Para morrer de medo”, do selo “Rocco – jovens leitores”.

1 Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, câmpus de Assis.

Como as indicações do paratexto deixam claro, o livro destina-se ao público juvenil e trata de temas relacionados a um momento marcante da história recente da cultura jovem, como se nota pelo agradecimento da autora “a Lucia do Valle por compartilhar suas experiências como cantora de rock nos loucos anos 70”. Por isso os protagonistas da história, embora vivam em épocas diferentes, são focalizados principalmente no calor de sua juventude. Por outro lado, Heloísa Prieto, que já publicou cerca de 50 títulos, muitos dos quais dedicados aos jovens, escreveu *Lenora* por volta dos 54 anos de idade. Esse quadro amplia, de algum modo, o problema apresentado anteriormente, sob a forma de outras questões que se relacionam entre si: quem é o sujeito da escrita? para quem escreve? sobre o que escreve? Quando se trata da literatura “adulta”, ou sem adjetivos classificatórios, esses pontos não merecem atenção especial. Normalmente, o autor se expressa por um narrador próximo de sua personalidade artística; o público-alvo, por sua vez, supondo que ele seja pensado previamente, estará igualmente próximo de seu universo, seja ele da cultura erudita, da cultura popular ou da cultura de massa; quanto ao universo representado, é sempre o mais amplo possível. A produção literária ou artística exige uma reflexão particular sobre os elementos envolvidos no processo de comunicação quando nele se verifica alguma assimetria, geralmente sinalizada por um qualificativo que se acrescenta à literatura: sertaneja, regionalista, negra, feminista, infantil, juvenil. Por esta razão, antes da abordagem propriamente dita do livro de Heloísa Prieto, impõem-se algumas considerações a respeito de subgêneros literários que se caracterizam principalmente pela definição de seu público-alvo.

Tome-se o primeiro dos casos mencionados acima, em que normalmente um autor erudito procura dar voz a um sertanejo que não domina nem a língua culta nem a capacidade de efabular no plano erudito. Se a solução formal não superar a distância cultural entre o universo do autor e o de sua personagem, hipótese em que o qualificativo parece mais justificar-se, a fissura inevitavelmente surgirá na forma de algum descompasso, que pode ir do mero arti-

ficialismo linguístico ao mais acabado preconceito. É o que sucede, no entender de Antonio Candido, com Coelho Neto quando insiste em distinguir o narrador culto da personagem sertaneja por meio da “injustificável dualidade de notação da fala” (Candido, 2002, p.89). Com isso, ao contrário do propósito do autor, que era o de recuperar o homem marginalizado, observa-se um regionalismo de “sentido reificador”, que “pode funcionar [...] como representação desumanizada do homem das culturas rurais” (ibidem, p.90). Por outro lado, ainda conforme Antonio Candido, o regionalismo pode ter um sentido humanizador quando o autor encontra uma “solução linguística adequada” (ibidem, p.90), por meio da qual “o universo do homem rústico é trazido para a esfera do civilizado” (ibidem, p.92). No seu exemplo, isso é conseguido por Simões Lopes Neto, que “começa por assegurar uma identificação máxima com o universo da cultura rústica, adotando como enfoque narrativo a primeira pessoa de um narrador rústico” (ibidem, p.90), o que lhe permite utilizar “um estilo castiço registrado segundo as convenções da norma culta”, mas sabiamente adaptado, de modo a conseguir um nível eficiente de estilização (ibidem, p.92).

O mesmo vale para autores inicialmente considerados regionalistas, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, que adotam recursos similares aos apontados por Antonio Candido a propósito de Simões Lopes Neto para representar universos sociais e culturais distantes dos seus. Logram, com isso, criar personagens rústicas sem cair na armadilha da assimetria mencionada anteriormente, atingindo um nível de elaboração formal que tende a dispensar o adjetivo particularizador. Recorde-se, a este propósito, o funcionamento do narrador de *Vidas secas*, examinado por Alfredo Bosi (1988) em estudo sobre os dois autores. Ainda que o narrador de Graciliano mantenha uma nítida distância ideológica em relação às personagens, caracterizada por uma consciência crítica, de historiador, que não se ilude com perspectivas idealistas sobre o andamento da história, consegue, graças ao recurso estilístico, aproximar-se delas, manifestando simpatia pelas suas causas e se solidarizando com seus dramas. Assim, a possível motivação regionalista de sua obra

torna-se elemento secundário e não impede que ela seja compreendida universalmente, por leitores de diferentes tempos e lugares.

Deslocando-se o foco dessa discussão para outros campos da produção literária em que a adjetivação parece inerente ao subgênero, é possível observar que, depois de certa permanência histórica, determinadas obras quase dispensam o adjetivo de origem. Que se pense nos clássicos *Alice*, de Lewis Carroll, *Pinóquio*, de Carlo Collodi, *Peter and Wendy*, de James Matthew Barrie. No Brasil, se não há ainda obras da chamada literatura infantojuvenil que atingiram esse patamar de universalização, podem-se observar diversos autores que adquiriram relativa autonomia em relação ao seu nicho original de produção: Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Lygia Bojunga Nunes. Essa constatação, no entanto, não elimina a questão da literatura adjetivada quando se considera o público infantil ou juvenil. No caso desta, em particular, sabe-se que a designação é usada regularmente pelo mercado editorial, por escritores, pela escola, pelas bibliotecas, pelos leitores, pelos “guias de leitura” e por instituições que premiam obras desse subgênero literário (Aguiar, s.d., p.10).

Constatado o fenômeno, resta a questão teórica de se caracterizar o “específico juvenil” no campo da literatura, seja para responder a uma necessidade didática, seja para situar essa produção no sistema literário brasileiro. A título de ensaio, com vistas a mapear possíveis caminhos na busca desse conceito, vai-se procurar na análise do livro de Heloísa Prieto inverter a perspectiva usual no tratamento da questão, de modo a escapar das codificações cristalizadas. Como a discussão normalmente privilegia a faixa etária, quando se tenta valorizar esteticamente a literatura juvenil é comum colocar em segundo plano o adjetivo “juvenil”, buscando-se um específico que se caracterize mais por suas qualidades intrínsecas do que pelo contexto de recepção. Por que não adotar procedimento inverso, isolando-se o elemento qualificador, de forma a colocar em ausência o elemento principal, ou seja, a própria literatura como instituição? Essa estratégia talvez se revele mais produtiva ao proporcionar um olhar mais livre sobre o fenômeno, capaz de chegar à sua compreensão independentemente de um modelo estético previamente determinado.

Retomando-se os termos iniciais em que foi colocada a relação de assimetria da autora com o público-alvo, é possível, com a nova perspectiva, deslocar para um segundo plano elementos narrativos digamos de circunstância – os fatos, as personagens, os mistérios, os narradores, as referências literárias e culturais presentes no livro – e acompanhar a voz narrativa que se coloca acima desses elementos, procurando estabelecer uma mediação entre o material ficcional e a personalidade literária da autora, considerada ente narrativo, autor implícito ou simplesmente focalização. Acredita-se que a compreensão dessa instância conduza à apreensão de uma voz menos marcada pelos artifícios gerados pela assimetria e mais próxima de valores universalizantes, próprios dos jovens ou não.

Letra e música

Como se depreende da primeira orelha do livro, *Lenora* é a história de um nome que acompanha duas personagens em duas épocas diferentes: uma é a integrante da banda de rock Triaprima, que fez sucesso nos anos 1970, e outra é a filha de fãs da banda que vive neste século. O livro, de 110 páginas, é dividido em um prólogo e 19 capítulos, todos breves, e traz como epígrafe o poema de Edgar Allan Poe do qual empresta o título – “Lenora”. A arte de capa e as ilustrações são assinadas por Ricardo Cunha Lima.

As ilustrações consistem na imagem da capa e na vinheta que encima os títulos de cada capítulo e é repetida na quarta capa. A capa apresenta em primeiro plano um rosto feminino, numa imagem que fica entre a fotografia e o desenho, por combinar a representação rigorosamente realista dos traços com uma cor de tonalidade azulada na pele e outra avermelhada na madeixa que pende do lado esquerdo. Dos dois lados, mas distantes da face, há gotas azuladas em revelado cromado que representam lágrimas que caem. O título, também em letras vermelhas, vem abaixo, ladeado pelas gotas de lágrimas.

A vinheta que abre os capítulos e comparece na quarta capa em tamanho maior é a imagem de um *long-play* (LP) partido ao meio.

Além de maior, o disco da quarta capa é colorido, também em relevo cromado. Mesmo quebrado, deixa ler no rótulo azul claro o título *Lenora* e o nome da banda, Triapríma, em letras brancas. O efeito do vinil colorido é de grande realismo, contrastando com a ilustração da capa, de sugestão quase fantasmagórica. Essa composição, em que se destacam, sobre o fundo escuro da capa e da quarta capa, o rosto feminino e a parte do disco, sugere um clima de melancolia, ambiguidade e mistério no âmbito do rock, reforçado pelo texto da quarta capa, disposto logo abaixo da ilustração:

Até agora, permanece a sensação frustrante de que nada que possa ser dito ou escrito jamais será capaz de descrever todos os lugares imaginários, todos os pontos do corpo, todos os caminhos do espírito, conduzidos por aquelas vozes no primeiro amanhecer do ano de 1970.

A história começa em Florianópolis, onde um grupo de amigos passa o réveillon de 1969. Enquanto Peninha, o mais desenvolvido e galante dos jovens, caminhava pelas dunas da praia de Moçambique, rodeado de garotas “completamente encantadas” pela sua voz e pelas frases de teor filosófico que proferia, Ian e Duda, ao se sentirem abandonados, retornam à casa e aguardam os amigos para a ceia, que fora preparada ao longo do dia. Perto da meia-noite, o fornecimento de energia elétrica é interrompido e Ian, à luz de velas, começa a tocar no violão uma canção medieval. Diante do interesse do amigo (“– Nossa, essa música é poderosa... você devia tocar para as meninas.”), Ian explica que a música não é para todos: “– Ela foi composta como uma invocação de entidades, ela pertence a um ritual mágico. [...] Um ritual para evocar as criaturas do mar da Irlanda” (p.19). A conversa prossegue até que dá meia-noite. Na troca de cumprimentos, Ian declara ter certeza de que 1970 mudará suas vidas, porque as criaturas os estão ouvindo. Duda fica assustado com essa invocação, mas Ian continua sua explicação, afirmando que o Ano-novo é “uma noite de grande poder sobrenatural”, quando os pedidos têm grande chance de ser atendidos. As ideias de Ian e a estranha melodia que

tocava criam um clima de sonho, de encantamento, em meio ao qual Duda faz o seu pedido: “– Eu desejo a fama, muitas mulheres, muito dinheiro” (p.22). Ian, por sua vez, diz só desejar “paz e o maior amor do mundo” e acrescenta: “– Eu quero a perdição! Eu quero esquecer o meu nome, tudo o que eu tenho, eu quero encontrar uma pessoa que me faça morrer. [...] Porque só assim eu farei a música mais poderosa do universo” (p.23).

Nesta cena está resumido, premonitoriamente, todo o enredo do livro, como se ficassem desde já traçados os destinos das duas personagens. Com efeito, Peninha chega logo em seguida, acompanhada das meninas, e dá início à transformação. Como ele começasse a tomar conta do ambiente, Duda dirige-se à cozinha e, para sua surpresa, o desejo manifestado pouco antes começa a se realizar: uma a uma, as garotas vão ter com ele. Ao mesmo tempo, ouvindo a música de Ian, ele começa uma “percussão maluca”, produzindo “um som totalmente diferente de tudo que [...] já ouvira antes” (p.25). Diz ele ao recordar a cena anos mais tarde: “Foi como se, repentinamente, eu tivesse descoberto todos os sons que se ocultam nos lugares mais inesperados e minhas mãos soubessem exatamente como extraí-los” (p.26). No ponto máximo desse “estado de êxtase profundo”, a luz volta e entra na sala um “bando de jovens” dizendo que também queria dançar. O mais inusitado, porém, foi que nesse momento Duda sentiu novamente o mesmo “arrepio na espinha”, “a sensação forte de uma presença invisível”, que experimentara pouco antes quando conversava com Ian. Foi fechar a porta e, numa espécie de *aparição*, percebe a presença de Lenora, que pede para entrar. Era ruiva, miúda, com cabelos crespos pelas costas e “se movia em cadência melodiosa”, como se o corpo produzisse sons, “como se uma canção se escondesse entre os fios de cabelos cor de cobre” (p.27). A música logo se impõe entre Duda, Lenora e Ian, que diz:

– Lenora é o nome de meu poema preferido. [...] Eu criei uma melodia especial para acompanhá-lo. Mas nunca toquei essa canção para ninguém. Foi como se ela fosse meu mantra secreto. Mas agora é diferente. Você chegou. (p.28)

Do que se viu até aqui, alguns pontos já podem ser destacados. O primeiro deles é a densidade da narrativa. Para sumariar os dois capítulos iniciais gastou-se muito mais espaço do que o habitual em tais casos. De um lado, porque há neles uma espécie de síntese de todo o livro: a condição das personagens, a circunstância de seu encontro, o papel da música nesse momento e nas sugestões futuras. De outro lado, porque se observa uma série de coincidências que, do ponto de vista narrativo, soam até artificiais, por não serem engendradas com base na situação objetiva das personagens. Explicando melhor: os sonhos e desejos manifestados por Ian e Duda na passagem de ano seriam corriqueiros se permanecessem como tais, mas o início de sua concretização logo após a meia-noite, com o interesse das garotas por Duda, o êxtase musical deste e principalmente o encontro de Lenora com Ian criam um quadro em que interessam menos os movimentos temporais do que os elementos que se combinam segundo outros princípios, pouco sujeitos aos desígnios das personagens. Sobrenaturais, mágicos ou frutos de mera coincidência, esses elementos passam a funcionar de modo a adquirirem sentido muito mais por sua simultaneidade do que pela sequência temporal. Dessa perspectiva, Lenora não é apenas a aparição ruiva que encanta os presentes; é o poema de Poe que encontra sua alma gêmea na música de Ian. Em outras palavras: a sequência inicial do livro, como todo o restante, apresenta-se fundamentalmente como objeto lírico ou algo semelhante, em que a estruturação de ideias, sentimentos e lembranças, sempre sustentada pela música, pela literatura e pelo pensamento filosófico, responde aos impulsos de um “eu”, de uma subjetividade plena de inquietações. E a estrutura que se vai formando, apesar da clareza e objetividade no plano da representação, carece de realismo no plano do conteúdo.² Logo, sua compreensão deve ser de outra natureza, coerente, portanto, com

2 Utilizo aqui a distinção estabelecida por C. S. Lewis (2009) entre realismo de representação e realismo de conteúdo. O primeiro é “a arte de tornar algo mais próximo de nós, tornando-o palpável e vívido, por meio de detalhes precisamente observados ou nitidamente imaginados” (p.53), enquanto o realismo de conteúdo apresenta uma ficção “provável” ou “fiel à realidade” (p.55).

os dois parágrafos que encerram a sequência. O primeiro consiste na pergunta: “Como encontrar palavras para descrever o poder encantatório, hipnótico, o domínio que a música pode exercer sobre alguém?” O último é exatamente o texto da quarta capa, cujo teor acena com a impossibilidade de expressar com palavras todos os mistérios do “primeiro amanhecer do ano de 1970” (p.30).

Outro ponto a ser destacado é a dinâmica do discurso narrativo. Apesar de sua natureza lírica, os acontecimentos dessa sequência são apresentados por um narrador. Tudo é reportado em primeira pessoa pela personagem Duda. Mais precisamente, trata-se de um narrador homodiegético, para usar a classificação já consagrada de Genette. A personagem, além de testemunhar todos os acontecimentos, fala de sua participação neles e expressa inquietação em relação aos seus desdobramentos. É nessa condição que relata, a partir do encontro inicial, a criação da banda Triaprima, integrada por ele, Ian e Lenora, e empresariada por Peninha. E mais, dando grande salto temporal, informa, no quarto capítulo, do “sucesso estrondoso” da banda e de seu fim, com a morte trágica dos dois amigos. Conclui essa parte explicando que decidiu escrever para “compreender” tudo o que aconteceu a eles.

Na parte seguinte, além do salto temporal para 2006, há uma mudança de foco narrativo. A história é contada agora por um narrador em terceira pessoa, ou heterodiegético, nos termos de Genette. A rigor, a mudança será apenas aparente, como se verá depois. Aqui, uma outra Lenora faz compras com uma amiga em São Paulo, quando ouve uma banda tocando um *cover* de “Lenora”, a famosa canção da banda Triaprima. Surge um diálogo sobre a origem de seu nome, que fora inspirado na musa da banda, e sobre o diário de Duda – remanescente do grupo musical –, que está sendo publicado no site oficial da banda. A deixa para essa conversa já aparecera no início do capítulo, cujo título é “Fantasma”, quando a amiga de Lenora repete a pergunta que abre o “Prólogo” do livro: “Qual foi a mais estranha, horrível e desastrosa de todas as decisões que você já tomou na vida?” (p.37). Assim, além do nome da nova personagem que remete à banda, a ligação com o passado se dá também por meio

do diário de Duda. Aliás, contrariamente à sua intenção de escrever apenas para compreender – “Quero escrever essa história, separar as páginas e, simplesmente, queimá-las numa fogueira, à noite, nas dunas, tendo o mar como única testemunha.” (p.36) –, começa a divulgar seu diário na internet, levantando inclusive dúvidas sobre sua autoria, na medida em que ninguém tinha mais notícia dele.

A aproximação das duas personagens ocorre num nível que vai muito além do nome: a segunda manifesta sentimentos que a tornam dependente da figura da outra, como o grande medo do mar e o sonho frequente com um fantasma irlandês que se parece com o Ian da Triaprima. Mais do que isso, sofre inexplicáveis transformações faciais e de comportamento desde criança, como se recebesse “uma máscara diáfana e transparente capaz de lhe conferir um ar ancestral” (p.41), o que sugere uma espécie de sobreposição das personagens. Essa identificação justifica, formalmente, a intercalação, a partir desse momento, dos dois tempos da narrativa, numa ida e vinda constante entre o presente da segunda Lenora e o passado da banda Triaprima. Com a diferença de que, após essa primeira incursão pelo presente de 2006, toda a história da banda torna-se também matéria do mesmo presente, graças ao diário de Duda que começa a ser divulgado em capítulos pela internet. Em suma, tudo, inclusive a parte inicial da história, torna-se um só presente, o que contribui para atenuar a dimensão temporal do passado, inserindo todos os fatos numa espécie de tempo mítico. É dessa forma que o leitor continua a tomar conhecimento dos detalhes do sucesso da banda Triaprima, até o desfecho fatal, ao mesmo tempo em que acompanha o percurso da jovem Lenora em busca de uma explicação para seu destino, busca que culmina no encontro com Duda no mesmo local em que havia surgido, 26 anos antes, a primeira Lenora.

A magia da música

Heloísa Prieto escreve para faixas etárias variadas, mas não gosta de classificar sua produção por idade. No seu entender, isso inte-

ressa apenas ao mercado livreiro. Ela prefere a classificação por gênero. E *Lenora*, segundo suas palavras, não é para criança ou jovem; é um gótico (D'Ambrósio, 2008). Narrativas góticas, conforme se lê numa das orelhas do volume, têm sido seu objeto de escrita e de pesquisa. Essa informação pode dar algumas pistas para uma leitura aprofundada do livro.

Surgida no século XVIII, na Inglaterra, a literatura gótica clássica caracteriza-se pelos cenários medievais, como castelos, igrejas, florestas, ruínas, pelas personagens melodramáticas, como donzelas, cavaleiros, vilões e por temas vinculados a segredos, profecias, maldições. A escritora, porém, utiliza uma concepção mais moderna do gênero, na linha cultivada por Edgar Allan Poe, em que prevalecem, além de mistérios e maldições, elementos do terror, como o medo e a loucura, e do sobrenatural, como fantasmas e espectros.³ Isso explica o andamento narrativo que combina aspectos tomados à realidade com acontecimentos fantásticos. Ela própria admite pesquisa e utilização de dados da experiência para a criação da história. Conta que se serviu de algumas conversas com Raul Seixas, incorporando inclusive sugestões de suas letras de música e do entorno musical da década de 1970 para compor a história (D'Ambrósio, 2008). A personagem é inspirada na figura de uma amiga que cantava em uma banda de rock, lembrando a Rita Lee dos Mutantes. Aliás, a própria banda Triaprima remete à famosa banda dos anos 1970.

Tanto a formação da Triaprima como o seu fim estão fortemente marcados pela música. A história da banda, com o sucesso da canção-título, por si só, já justificaria essa afirmação. Mas há, além disso, a exploração da música num nível mais profundo, graças ao seu poder quase mágico de encantamento. Dessa forma, o recurso

3 Segundo Márcia Morales Klee, “o romance gótico é uma narrativa na qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece, visitando exatamente aquelas experiências e sensações banidas pela tentativa iluminista de tornar o mundo um objeto completamente cognoscível”. Por isso, conforme palavras de Ellen Moers, citadas pela autora, na escrita gótica “a fantasia predomina sobre a realidade, o estranho sobre o lugar comum, e o sobrenatural sobre o natural, com a intenção autoral concreta de assustar” (2008, p.19).

ao gótico, sem prejuízo daquilo que ele possa proporcionar em termos de mistério, aflição e terror, parece prestar-se principalmente para liberar a história da lógica realista e permitir que o percurso das personagens se dê num plano independente, mais adequado a uma espécie de expansão lírica do narrador. Dessa perspectiva, tornam-se mais plausíveis as inúmeras referências a elementos culturais do período em que se desenrola a história. Embora nem todas se justifiquem na economia da narrativa, são plenamente aceitáveis quando vistas sob a ótica de um ente narrativo que se coloca acima dos narradores explicitados.

Retornando ao que foi visto anteriormente a propósito da estrutura narrativa, observa-se que, num primeiro momento, havia nela uma aparente dualidade: de um lado, a história da Triaprima, contada por Duda; de outro, a história da Lenora que recebera o mesmo nome da musa da banda, narrada em terceira pessoa. Numa leitura mais atenta, porém, percebe-se que, a partir do momento em que entram em cena as personagens do segundo tempo e se toma conhecimento do retorno de Duda, há uma sensível alteração no sentido do primeiro tempo. Este passa a ser considerado parte do diário de Duda, que já vem sendo acompanhado no segundo tempo narrativo. Assim, o que era dualidade temporal e formal – duas épocas e duas formas de narrar – unifica-se no tempo presente, o da segunda Lenora, que acompanha a história da banda por intermédio do diário de um de seus integrantes, em busca de sua própria identidade. Nesse sentido, a intercalação dos dois tempos que ocorre daí em diante, do ponto de vista da estrutura narrativa, vai preenchendo o lapso histórico entre a formação da banda e seu fim, ao mesmo tempo em que vai explicando os mistérios vividos no presente por Lenora, enquanto que, de um ponto de vista mais amplo, vai-se criando uma rede de referências e reflexões que sustenta a busca de sentido da experiência passada por parte de um outro sujeito. Esta busca, naturalmente, é conduzida pela segunda Lenora no nível do trecho, mas, considerando-se a natureza poética da primeira – combinação do poema de Poe com a música de Ian –, ela torna-se logo simbólica, isto é, representa a busca de um sentido existencial em que a personagem é apenas o supor-

te da memória. Em outras palavras: o narrador heterodiegético, na verdade, dá suporte à expansão de um “eu” que só aparentemente é objetivo, pois se projeta na personagem, criando uma espécie de focalização em primeira pessoa, com base na qual procura compreender sua própria experiência.

Com essa formulação, é possível explicar não apenas o que pode soar, num primeiro momento, artificial, mas principalmente o olhar especial que é lançado sobre os anos 70, marcado menos pela preocupação documental – que sem dúvida está presente no plano da representação – do que pela resignificação da experiência de juventude. É nesse contexto que prevalece a magia da música, inclusive preenchendo outros campos temáticos do contexto evocado que, embora associados, ficam assim esmaecidos, como o amor livre e o culto às drogas.

Desde o início, a música é tratada como “um encantamento hipnótico” (p.21). Quando Ian, na noite do réveillon, toca a canção medievall, Duda sente-se hipnotizado e experimenta “uma espécie de delírio” (p.21). Logo adiante, Peninha, ou ouvir Ian tocando, também faz considerações sobre o poder da música: “– Música é pura magia. Música, o domínio de Netuno, deus dos estados alterados, da viagem astral, dono das chaves de todas as portas da percepção...” (p.24). Além dessas atribuições que vão permeando a conversa dos jovens, a música, como se viu, passa a conduzir a própria evolução da narrativa. O desejo de Ian era “encontrar uma pessoa que [o fizesse] morrer. [...] Porque só assim [ele faria] a música mais poderosa do universo” (p.23). E seu desejo começa a se realizar com a inesperada chegada de Lenora, que é narrada por Duda em compasso musical:

Ian estendeu a mão para levá-la até a sala. Ela se movia em cadência melodiosa. Eu observava os movimentos dela e era como se aquele corpo produzisse sons, como se uma canção se escondesse entre os fios de cabelos cor de cobre. (p.27)

Em seguida, Lenora é apresentada a Ian, naquela espécie de encontro do poema com a canção, como já foi observado anteriormen-

te. Um aspecto relevante desse encontro musical é que se estabelece logo uma espécie de triângulo amoroso musical. Embora Duda tenha uma iniciação musical marcada pela “atmosfera fantasmagórica” (p.25) da música de Ian, sua sensibilidade o encaminha para o ritmo harmonioso sugerido pela chegada de Lenora. Esta, por sua vez, está predestinada à canção de Ian. É nesse quadro que se forma a banda Triaprima que, como o nome sugere, comportará encontros e desencontros, tanto no plano musical como no amoroso.

O nome Triaprima foi escolhido pelo empresário Peninha, que assim o justifica:

– Triaprima é um termo da antiga ciência da alquimia. Significa o momento em que forças espirituais criam um estado de intensa criatividade. A união dos três grandes elementos mágicos: a arte, o amor e a palavra. (p.32)

Ainda conforme a explicação de Peninha, cada integrante da banda correspondia a um elemento: Ian, à música; Lenora, ao amor; Duda, à palavra. Constituída a banda, Lenora fica com Ian, em coerência com o encontro dos dois, marcado pela simbologia do poema de Poe que encontra sua canção. Duda, por sua vez, logo compõe a letra de “Dunas”, num momento em que Ian tocava melodias breves, de improviso, e Lenora cantarolava. Compõe a canção como se “ouvisse o canto do mar, o ruído da metamorfose constante das dunas em movimento e a melodia melancólica do sol que se punha” (p.33-4). As palavras foram-se combinando com o toque de Ian e a voz de Lenora e, nessa harmonia da “criação conjunta”, Duda se descobre “irremediavelmente apaixonado pela cantora, ao mesmo tempo em que percebe “a expressão de dor e ódio” que o ciúme provocava no rosto do outro parceiro. Aprofundar o desenvolvimento desse quadro de harmonia e desarmonia torna-se desnecessário, pois, como vem sendo sugerido, esse é o traço distintivo do livro, em que a história cede lugar para configurações de natureza poética. Acompanhando-se, assim, a linha central dessa evolução, chega-se a duas formulações “musicais” que representam, no plano simbó-

lico, o desenvolvimento do triângulo amoroso, com implicações de ordem mais geral. A primeira refere-se à “música das esferas”, que destaca o lado harmonioso dessa arte; a segunda, à “canção de poder”, que aviva seu lado destruidor.

A “música das esferas” surgiu num momento de tranquilidade do grupo, logo após um surto agressivo de Ian que o leva a destruir instrumentos musicais no estúdio, “como se estivesse tomado por alguma força diabólica” (p.67). Para acalmar os amigos, Peninha recorda o projeto de criar a música das esferas e explica em que ela consistia:

[...] é um conceito expresso na teoria de Pitágoras. [...] Segundo o pensamento dele, tudo que existe tem uma voz. Quando a pessoa consegue liberar-se dos vínculos com o mundo e toda a limitação que ele confere, a música das esferas se torna audível. Quando uma alma entra em harmonia como o cosmo, a própria harmonia universal entoia seu canto celestial. [...] Cada elemento da natureza tem sua própria frequência musical e o mesmo acontece com cada pessoa... (p.67).

Na prática, a música das esferas será desenvolvida por Duda e Lenora, enquanto que seu “caminho inverso”, a frequência capaz de destruir, vai ser percorrido por Ian e Lívia, a parceira que, como facilmente se pode imaginar, encarnará a rival de Lenora. Assim, enquanto Duda se aproxima de sua musa e cria melodias e canções de inspiração amorosa, Ian e Lívia produzem a “canção de poder”, explicada pelo músico antes de sua primeira apresentação da seguinte maneira:

– O flautista de Hamelin lançou uma multidão de ratos ao mar, encantando-os com o som de sua flauta. Sempre admirei o seu poder. Sempre quis criar um som que dominasse os ratos. Que os matasse imediatamente. Foi por isso que compus essa canção, que chamei de “Os ratos de Hamelin”. Todos nós somos ratos, afinal. Só se torna humano quem for capaz de romper com os grilhões do mundo material. Antes da vida, é preciso a morte. Eu compus essa canção de poder,

inspirado por minha verdadeira musa, Lívia, estreando aqui com vocês... (p.74-5)

O confronto apoteótico dessas duas tendências de música e de sua correspondente oposição dos pares amorosos ocorre no último show da banda, em 1972, no Balneário Camboriú. O show começa com a apresentação de “Os ratos de Hamelin”, levando a plateia à loucura, “como se aquela nova música fosse capaz de arrancar a fúria do fundo do coração mais doce e pacífico” (p.94). Em seguida, Duda e Lenora acalmam a plateia com a “música das esferas”. A cantora “foi uma espécie de encantadora de serpentes, cuja voz delicada e cristalina transmutou a insanidade daquela mesma plateia em pura harmonia e paz” (p.101). Mas Ian entra em cena novamente e tumultua o público, como se o transformasse “num bando de ratos enlouquecidos” que se lança ao mar, levando consigo Lenora e o próprio Ian. Com isso, retira a musa do plano harmonioso da música e a conduz à música da morte. O fim de Lenora, portanto, é marcado por essa dualidade, que terá implicações fortes na outra personagem de mesmo nome.

Ouvindo a própria harmonia

Ao buscar compreender a si própria, pesquisando sua identidade, a segunda Lenora descobre que tem muito mais coisa em comum com a musa inspiradora de seus pais do que o nome: herdara o destino da cantora que a levava a ter medo do mar, o desencontro no amor, terreno em que também aparece uma rival semelhante à outra, e a estranha transformação física sempre que lhe vinha o receio de uma possível “maldição” do nome. Seja como for, a herança trágica parece levá-la a seguir o caminho inverso da musa. Ao acompanhar o diário de Duda, volta-se para a “música das esferas”, passando a estudar poesia e canto, o que a conduz ao encontro com o cantor, no mesmo lugar em que havia surgido, 37 anos antes, a banda Triaprima.

O desfecho parece encerrar um duplo percurso: no plano narrativo, o de Lenora que se encontra com o remanescente da Triaprima que, por sua vez, recupera a amada na figura da jovem; no plano do discurso, o do narrador que completa o processo de compreensão de um passado. Apenas aparentemente se trata de percurso duplo, pois na verdade os dois se complementam e formam talvez o sentido mais geral do livro. Tudo ocorre de forma harmoniosa, obedecendo a uma partitura previamente elaborada. Acompanhar alguns passos desse processo pode reforçar o que vimos sugerindo na leitura do livro.

Inicialmente, cabe recordar a estrutura narrativa e suas implicações nesse processo. Embora, do ponto de vista da fábula, o livro narre a história da ascensão e queda de uma banda e o encontro, três décadas mais tarde, do sobrevivente da banda com a filha de seus fãs, do ponto de vista do enredo, a questão é mais complexa. Em primeiro lugar, há uma multiplicidade de vozes narrativas: no Prólogo, observa-se uma narração em primeira pessoa, que se descobre tratar-se de Duda, o integrante remanescente da Triaprima; em seguida, surge uma narração mais objetiva, mas também em primeira pessoa, igualmente de Duda, só que em tempo diferente; e, por último, uma narração em terceira pessoa, que acompanha o tempo mais recente da narrativa. Este tempo mais recente revela-se presente quando se percebe que a narração do passado está sendo feita por Duda no *site* da banda, como forma de compreender sua história. Além disso, a frase inicial do livro, dita por Duda – “Qual foi a mais estranha, horrível e desastrosa de todas as decisões que você já tomou na vida?” –, funciona como um *leitmotiv* que costura as diversas vozes narrativas, pois é a mesma que introduz a narrativa do tempo presente, quando a amiga da segunda Lenora a menciona, numa espécie de mote para lembrar-lhe que a história da banda está sendo divulgada na internet, e é repetida pela própria Lenora quando se vê, em Ubatuba, diante do mar que tanto a assustava e se pergunta: “como foi que eu vim parar aqui?” (p.47). E, claro, confirmando sua condição de senha ou código, a frase volta a ser pronunciada por Lenora, na forma de pergunta dirigida ao autor da frase, fechando-se, portanto, o círculo entre as personagens.

Esse efeito circular, sustentado não apenas pela frase enigmática como também por tantas outras coincidências, remete o foco narrativo para outra instância, mais geral, que se torna, assim, a responsável pela ordenação do material ficcional. Essa voz narrativa pode ser entendida como a que seleciona a epígrafe de Edgar Allan Poe, de onde retira o nome das personagens do livro, estabelece os cortes temporais que permitem a interação entre as personagens das duas épocas e cria uma perspectiva para a abordagem de todo o arco temporal. Dessa forma, ainda que se trate de uma narrativa, o clima que se experimenta no livro é algo próximo da música e da poesia, com suas imagens recorrentes e submetidas a variadas combinações. O encanto e mesmo o êxtase em que se dá a integração das personagens são recuperados pelo discurso narrativo, criando-se um universo em que prevalece o elemento onírico, mais do que a possível representação de uma época. É como se a poesia e a música, graças a esse efeito onírico, proporcionassem uma nova perspectiva para a compreensão de uma experiência intelectual e afetiva. Nesse sentido, *Lenora* é mais sentimento do que razão, é mais poesia do que história. É o olhar do presente compreendendo a experiência marcante do passado.

“Eu acredito que a realidade se impõe enquanto a ilusão precisa de proteção” (p.33). Com esta frase, dita em meio a conjecturas astrológicas sobre a vida, *Lenora*, a protagonista e musa da *Triaprimeira*, parece resumir sua história e a de todas as demais personagens do livro, alcançando, nos termos apontados anteriormente, a própria voz narrativa geral. Diante dos fatos inexoráveis da chamada realidade objetiva, é preciso agir para criar novas possibilidades existenciais ou, pelo menos, explicações não convencionais para a experiência vivenciada. Em outros termos: se a realidade se impõe enquanto rotina e destino, é preciso cuidar da imaginação para que se abram novas possibilidades de vida. Estaria aqui apontada uma das potencialidades da arte, especialmente das que mais exploram a imagem e a imaginação. Aplicam-se claramente a uma narrativa em que predominam elementos mágicos, fantásticos e mesmo sobrenaturais, nem sempre justificados no plano puramente racional. Sob o olhar do presente,

porém, a vertente de mistérios e coincidências parece compor um vivo rearranjo do passado, mais precisamente da fantasia e do entusiasmo da juventude. Em outras palavras, é como se, por intermédio da Lenora do presente, se buscassem as raízes da experiência dos anos 70, a fim de se descobrir, na simbologia de um nome, repleto de significações, o sentido da juventude, ou de se proporcionar uma espécie de reencontro do adulto com sua juventude. Ou ainda, em termos mais amplos, é como se o adulto adotasse a perspectiva do jovem de hoje e contemplasse o passado para entendê-lo e superá-lo. É o que se observa quando Kami, a amiga da mãe de Lenora, insinua que esta gostava de se ocultar e de tudo o que era oculto, e ela tem uma reação emblemática: “Lenora riu e assentiu com a cabeça, tomada por uma sensação súbita e reconfortante de que aquela volta ao passado modificaria bastante seus dias futuros...” (p.89). Essa perspectiva talvez explique por que a integração das duas épocas se dê principalmente pela música, sendo as drogas e o sexo – que marcam a grande mudança comportamental da época – deslocados para outra dimensão.

Em favor dessa interpretação, recorde-se que, dos “loucos anos 70”, é a música harmônica, “das esferas”, que vai marcar o encontro, ou reencontro, de Lenora com o ídolo, ou destino. Nesta oportunidade, Lenora toca a canção mais famosa da Triaprima, logrando com isso atrair para si o ícone da banda. Duda, nesse momento, convence-se de “que sua vida não fora em vão, que a música produzida pelo Triaprima podia, em alguns casos, atingir a alma de um jovem de tal modo que era como se ele fosse transportado a uma outra dimensão de sensibilidade” (p.108). Um detalhe importante nesse encontro é a maneira como Duda vê a jovem Lenora, desfazendo de certa forma a distância temporal. Antes de começar a conversa com a garota, que se manifesta preocupada com sua exposição excessiva ao sol, ele a contempla:

Sem palavras, emocionado com aquele gesto atencioso e inesperado, Duda fitou o rosto da menina e reparou no contraste entre a juventude daquele semblante e a velhice estampada nos olhos. (p.107-8)

O encontro, caracterizado por essas nuances, parece esmaecer o que de dramático houve no passado, iluminando um plano em que se sobressai uma visão harmoniosa, sem conflitos e, portanto, de tranquilidade. Ao mesmo tempo, as marcas do passado estão presentes nos olhos de Lenora, o que remete o encontro para outro plano, de certa superação temporal que só a memória admite. Mais do que o encontro da jovem Lenora com o músico, é como se houvesse o encontro do narrador, do sujeito lírico portanto, com o seu passado pela perspectiva da jovem, numa espécie de rito de passagem às avessas, em que a própria juventude é relida na maturidade.⁴ Ficaria, assim, superada a possível assimetria de um livro voltado para jovens na medida em que, no plano diegético, a história poderia tratar de jovens e falar de jovens, enquanto, no plano da enunciação ou do sujeito do discurso, a voz adulta reorganiza liricamente a experiência de juventude.

De dunas a Vênus

É essa perspectiva que justifica o tratamento dado às drogas e ao sexo no livro. Ou, talvez, é esse tratamento que contribui para criar o efeito esmaecido daqueles elementos no plano da memória. É como se, no tempo presente, nem as drogas nem o sexo configurassem a bandeira emancipatória dos anos 1970, sendo recordados, portanto, como coadjuvantes implícitos da música, esta, sim, destacada formal e tematicamente, ainda assim por aquilo que traduz harmonia, compreensão, superação. Nesse sentido, percebe-se que as drogas e o sexo, embora presentes no contexto do livro, encontram-se sublimados.⁵ Assim, o êxtase da música parece cumprir o papel das

4 Essa possibilidade é reforçada pela ideia de compressão de tempo e espaço que se experimenta na contemporaneidade, “com a aceleração do tempo e a derrubada das fronteiras geográficas e psicossociais” (Justo, 2005, p.70).

5 Em livro dedicado ao tema, J. Laplanche reproduz a definição de *sublimação* proposta por ele e Pontalis no *Vocabulário da psicanálise*: “Processo postulado por Freud para explicar atividades humanas aparentemente sem relação com a sexualidade mas que encontrariam sua origem na força da pulsão sexual. Freud

drogas que permeavam os ambientes jovens da época, e não como vício, mas principalmente como bandeira de libertação. Nesse papel é auxiliada pela poesia e pela filosofia. Recorde-se a conversa de Duda com o músico Raul (Seixas?), na qual este defende que “a natureza espiritual do homem pertence ao lado esquerdo, ao mundo oculto, ao espaço que lhe é desconhecido, o lado onde fica seu coração...” (p.57). Sob sua ótica, “o desconhecido é justamente o que te deixa humano”, como diz Raul a Duda. “Tudo que é familiar e rotineiro pode embrutecer e ocultar a sutileza da sensibilidade” (p.58). Essa passagem, de clara inspiração gótica, estabelece uma relação, no plano filosófico, entre o pensamento submetido ao emocional e a percepção musical como vazão do inconsciente. A esse propósito, observe-se que a entrada de Duda no mundo da música é descrita como a iniciação em algum tipo de alucinógeno:

[...] à medida que eu batia com a colher de pau na panela de macarrão, assoprava as garrafas gerando estranhos sons, minha alma era tomada de uma energia louca [...] porque naquela noite eu entrei em transe, o corpo vibrando com a energia de alguma criatura, estratosférica, uma musa, uma música, uma sabedoria instintiva, que me deixava num estado de êxtase profundo. (p.26)

De outro lado, o narrador minimiza a possível presença de drogas naquele ambiente. Na voz de Duda, afirma, por exemplo, que “sabia [...] que Ian nunca bebia ou usava qualquer tipo de drogas” (p.43). Até ao contrário, manifesta certo repúdio a elas, quando a vincula ao assédio dos fãs, aqueles “vampiros de energia, toda aquela gente desconhecida que precisava nos tocar, nos aprisionar, fosse qual fosse o grilhão: a droga, o sexo, a fuga da solidão” (p.35). E quando menciona diretamente o uso de drogas na época, deixa dúvida no tocante a Ian, como que dizendo que isso não faria grande diferença:

descreveu como atividade de sublimação principalmente a atividade artística e a investigação intelectual. Diz-se que a pulsão foi sublimada na medida em que ela é desviada para uma nova meta não sexual e visa a objetos socialmente valorizados” (1989, p.11).

Até hoje, tantos anos depois, não posso afirmar, com certeza, se Ian estivera envolvido com drogas pesadas, conforme afirmaram os tablóides após aquela noite. (p.81)

Da mesma forma, a prática sexual livre – já colocada ao lado do consumo de drogas como um “grilhão” – é sempre sugerida, nunca descrita. E também ela está invariavelmente associada à energia da música. Por exemplo: após tecer considerações sobre os diversos tipos de amor, Peninha conclui: “Mas temos, sobretudo, o amor à arte. A paixão pela música. Este é o grande elo: a criação conjunta!” (p.32). Em seguida, quando Duda ouve Lenora cantar suas palavras, ele teve “a dolorosa certeza de que nunca mais voltaria a viver uma emoção tão doce”, e conclui: “Lembrei da teoria de Peninha, toda aquela história do amor que nasce da criação conjunta” (p.34).

Em suma, a prática sexual está presente, mas quando não é rechaçada como grilhão, aparece discreta e naturalmente na sugestão da convivência dos casais ou de forma velada, como quando, no tempo presente, se usa o termo “ficar” para se referir a ela.⁶ Dinho fora “não só o primeiro amigo, o detentor de todos os segredos, como também o primeiro garoto com quem ela ficara” (p.51). Mesmo assim, o grande encontro de Lenora com Duda, que simbolicamente representa seu encontro com o passado, é marcado por uma interação plena, em que a sugestão amorosa é discreta mas está presente. Ou seja, é sublimada, como que para distinguir-se da prática sexual afirmativa, nos moldes talvez da música violenta de Ian, e se identificar com o universo de uma harmonia musical. Veja-se, nesse sentido, o último parágrafo do livro, na voz do narrador em terceira pessoa, mas cuja focalização corresponderia ao sujeito lírico, em que se narra o encontro, em 2006, de Duda com Lenora, quando esta o convida para jantar em sua casa:

6 “Embora a palavra ‘ficar’ tenha o sentido genérico de parada e permanência, sugerindo uma certa fixação em algum lugar, seu uso pelos adolescentes, ao contrário, designa um relacionamento episódico e ocasional, na maioria das vezes com a duração de apenas algumas horas ao longo de uma noite de festa e diversão. A prática mais comum envolve beijos, abraços e carinhos” (Justo, 2005, p.71).

Duda segurou a mão que ela lhe estendeu para ajudá-lo a levantar-se. Anoitecia, mas o cair da noite não o deixou melancólico, como sempre acontecia. A garota era tão diferente, decidida. Duda se levantou e a acompanhou pela trilha que se abria logo após as dunas, ajudando-a a carregar a esteira. Ele a seguiu sem se importar para onde ela o levava. (Prieto, 2008, p.110)

Aparentemente, trata-se de um ingênuo convite para jantar, enquanto que, considerado o momento em que ocorre, o leitor podia esperar um encontro sexual da fã com o ídolo. Em todo o caso, o encontro nada tem de ingênuo e muito menos configura anticlímax. Assume, na verdade, um tom algo sustentado, quase apoteótico, não fosse a contenção e a delicadeza da cena, muito mais um convite à vida equilibrada do que a exuberâncias. Tanto que as últimas frases expressam esse sentido: “‘Não há caminho fora da vida...’, seriam sábias as palavras do velho Peninha?” (ibidem, p.110). O encontro tem, de fato, muito de mítico, espiritual, amor elevado. Mas todo o parágrafo pode ser lido também como deslocamento e sublimação, o que torna o final do livro mais sugestivo. Afinal, a passagem está permeada de imagens que evocam o encontro amoroso. Recorde-se que, pouco antes, no início do encontro entre os dois, Lenora usara a famosa chave, na forma de pergunta que dirige a ele: “qual foi a mais estranha, horrível e desastrosa de todas as decisões que você já tomou na vida?” (ibidem, p.109). Aqui, a frase está livre da carga dramática da primeira vez que Duda a enuncia e assume o tom distanciado e leve das vezes em que é referida por Lenora. Tanto que a reação dele é uma gargalhada. Daí surge o convite para o jantar: “[...] eu estou com fome, nossa casa está aqui ao lado” (ibidem, p.109). Da praia onde estavam em direção a casa, faz-se o percurso inverso ao de Ian e Lenora, levados à morte no mar. Neste final, vai-se em direção às dunas: “As dunas são a melhor metáfora para traduzir o conceito de transmutação” (ibidem, p.97), havia escrito Duda páginas atrás. Ou: “[...] existem muitos lugares secretos, espaços de força oculta, como as dunas dessa praia...” (ibidem, p.21), conforme teoriza Ian na cena inicial do livro. Com efeito, aqui as

dunas assumem essa condição, fornecendo inclusive a imagem para a união física entre eles: “Duda se levantou e a acompanhou pela trilha que se abria após as dunas”. Tanto pelo formato e dinâmica das dunas quanto pelas inúmeras referências ao longo do livro, elas já poderiam ser lidas aqui em chave sensual. Além disso, a imagem de uma trilha que se abre após as dunas, para além de representar o caminho que conduz o casal para o entendimento amoroso, sugere fortemente o percurso que vai da sedução visual ao encontro efetivo. Reforça essa imagem a atitude de Duda que, “ajudando-a a carregar a esteira”, segue-a “sem se importar para onde ela o levava”.

À vista da análise empreendida aqui, conclui-se que *Lenora* é antes de tudo um livro escrito por uma autora adulta que não se finge simplesmente de jovem, mas recria o jovem que nela existiu ou existe ao revisitar a época de sua formação. O clima contestatório e de liberação de então é atenuado, ou atualizado, pela sublimação da prática livre de sexo e do consumo ostensivo de drogas e pela ênfase no poder mágico da música. Como diz Duda, os músicos do Triaprima não seriam lembrados apenas como ícone da morte, “mas como verdadeiros portais da musicalidade secreta, sutil, inexplicável, que a vida cotidiana nos impede de perceber” (ibidem, p.109). Nesse sentido, *Lenora*, unindo dois tempos, é, na verdade, uma espécie de reconciliação com o passado, um rito de passagem para a idade mais madura, em que a própria maturidade é vista positivamente, com jovialidade. É o que sugere, num entrecruzar de perspectivas, o encanto manifestado pela jovem *Lenora* em relação à amiga da mãe, *Kami*, que trazia para o presente traços da antiga vida hippie, mas adequados ao tempo: “*Kami* parecia uma sábia criança, cujo rosto apresentava uma tranquilidade deliciosa, acima das confusões sem sentido do mundo de todo os dias” (ibidem, p.87). Assim, o livro parece dizer também: “a realidade se impõe”, é preciso proteger a imaginação para buscar compreendê-la e não se deixar agrilhoar por seus limites.

Com isso, vai para um segundo plano uma possível função inicial da sublimação verificada no livro, ou seja, a de adequação ao público jovem de hoje, suposto leitor privilegiado do livro, ou a de uma suposta representação da própria dimensão de vida desse jovem. Avul-

ta, em seu lugar, a representação do amadurecimento da juventude ao longo desses quase 40 anos, em que o emblema “sexo, drogas e rock-and-roll” se tornou apenas objeto de citação, e seus elementos constitutivos, como prática, cumprem outras funções sociais.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Vera Teixeira de Aguiar et al. *Interstícios: literatura juvenil e formação do leitor: arte e indústria cultural*. Projeto PROCAD – CAPES, s.d., 19p.
- BOSI, Alfredo. Céu, inferno. In: _____. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p.10-32.
- CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: _____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p.77-92.
- D’MBRÓSIO, Oscar. Heloísa Prieto. Rádio Unesp, Perfil Literário, n.23, 1º dez. 2008. Entrevista. Disponível em: <http://aci.reitoria.unesp.br/radio/perfil_literario>. Acesso em: 8 jun. 2010.
- JUSTO, José Sterza. O “ficar” na adolescência e paradigmas de relacionamento amoroso da contemporaneidade. *Revista do Departamento de Psicologia*, Rio de Janeiro, UFF, v.17, n.1, p.61-77, jan./jun. 2005.
- KLEE, Márcia Morales. *Fantasmas da paisagem gótica feminina: a tradição dialoga em Changing Heaven*, de Jane Urquhart. Dissertação (Mestrado em História da Literatura) – Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2008.
- LAPLANCHE, Jean. *Problemáticas III: a sublimação*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LEWIS, C. S. *Um experimento na crítica literária*. Tradução de João Luís Ceccantini. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- PRIETO, Heloísa. *Lenora*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008. (Para morrer de medo).

A REINVENÇÃO DA ADOLESCÊNCIA EM SETE MICOS

*Sissa Jacoby*¹

Entre as questões que se colocam quanto à especificidade de uma literatura dita “juvenil”, uma das mais evidentes diz respeito a esse lugar intermediário, verdadeira zona de transição, em que se encontra o seu destinatário: território que já não é mais o da infância, mas que também ainda não é o do adulto. Por mais que reconheçamos a importância da infância e da adolescência “como etapas decisivas no processo de vida, plenas de significado e valor”, como bem observa Alice Martha (2008), posto que as vivências dessas fases constituem-se como espaços-chave para o desenvolvimento da personalidade do futuro adulto, nunca é demais lembrar que esse entrelugar apresenta-se repleto de conflitos e expectativas próprios da sua especificidade etária. Daí a relevância do campo temático, no que diz respeito ao foco da produção destinada ao jovem:

Unos temas que, tanto desde la óptica editorial como desde la intención asumida voluntariamente por algunos creadores, se consideran como reflejos de las preocupaciones o intereses de los jóvenes actuales: relaciones familiares más o menos conflictivas, descubrimiento del amor y de las relaciones sexuales,

1 Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS.

problemas con la droga, fracasos escolares, inserción en la vida social... (García Padrino, 2001, p.220-221)

Intencionalmente escrita para essa ambígua *faixa etária e psicológica da adolescência-juventude*, a produção literária juvenil brasileira das últimas décadas vem dividindo espaço e público com as tradicionais adaptações dos clássicos universais – revitalizadas constantemente pelas editoras – e, ao mesmo tempo, com os clássicos nacionais, geralmente estigmatizados como “leituras obrigatórias para os concursos vestibulares”.

Balizado por essas duas vertentes, esse segmento do mercado editorial apresenta um significativo aumento da produção para crianças e jovens, tanto em número de títulos quanto de tiragens dos últimos quarenta anos (Martha, 2008, p.9), e tem revelado novos autores nesta primeira década do século XXI, como é o caso, por exemplo, de Fernando Bonassi, Adriana Falcão e Angélica Lopes, para citar apenas alguns.

Pode-se dizer que a produção literária juvenil vive o auge de edições que procuram se adaptar a uma determinada imagem da juventude atual, cujas transformações acompanharam aquelas ocorridas no âmbito da cultura e da sociedade, de modo geral, nos últimos trinta anos. Nesse sentido, um aumento dessa produção integra juntamente com outras manifestações artísticas tais como o cinema ou a música – e, também, a indústria do lazer –, um processo de caráter comercial, sintomático de modificações socioeconômicas nas quais o público jovem tem lugar central. A referência a essa contextualização da produção brasileira juvenil, entretanto, não significa reduzi-la a mero produto do mercado editorial de consumo, mas situá-la em um cenário pleno de mudanças e novos apelos.

Entre a geração de escritores cuja produção aparece já no século XXI, Angélica Lopes, acima citada, se mostra em dia com o contexto midiático, familiar ao jovem a que se destina. A experiência da autora com esse tipo de público vem do trabalho de jornalista, com

passagem pela revista *Capricho*, e de roteirista² de programas infantotjuvenis para a televisão, como o Canal Futura. Com exceção de *Sr. Avesso* (2007) e do recente *Coração de bicho: fábulas modernas* (2010), que se destinam ao público infantil, os demais títulos de sua produção literária: *Plano B: missão namoro* (2003), *Fotos secretas: missão viagem* (2003), *Conspiração astral: missão amizade* (2005), *Vida de modelo* (2007) e *Micos de Micaela* (2008) integram a coleção Rosa-choque, do segmento Jovens Leitores, da Editora Rocco.

Na página pessoal,³ meio em que divulga suas publicações, Angélica se apresenta, explicando a transição jornalismo/literatura, depois de muito correr atrás da notícia: “Ai, ai. Cansei. Foi aí que tive a brilhante ideia de partir para ficção. Troquei essa vida de correr atrás de histórias reais pela vida de inventar minhas próprias histórias. Nos livros, teatro, TV e cinema”.

Desde o primeiro *Plano B: missão namoro*, que já foi levado ao teatro em 2008, até o mais recente *Micos de Micaela*, a escritora carioca tem-se voltado especialmente para a leitora adolescente. Suas narrativas privilegiam o universo feminino, com temas que focalizam o namoro, a moda, a amizade, o comportamento em geral, dessa fase conflitada, mas ao mesmo tempo divertida, que é o período da adolescência, na busca da autoafirmação, da identidade e da difícil adequação aos parâmetros do mundo adulto que se avizinha.

Nesse sentido, *Micos de Micaela*, objeto deste ensaio, é um livro curioso desde a capa, que se apresenta com foto em policromia, estampando por inteiro o rosto travesso de uma menina com a língua de fora, segurando as abas de um chapéu cor-de-rosa, em tom suave, enterrado até o nariz. A impressão inicial é de uma cena bem-humorada, pois o título, com letras grandes em azul escuro, se destaca no alto da capa sobre a aba do chapéu onde a menina se esconde como se

2 Angélica Lopes também trabalhou como roteirista de novelas (*Tocaia Grande* e *Mandacaru*) na extinta TV Manchete. Em 1998 recebeu o Prêmio Coca-cola de Teatro Jovem de 1998, pela adaptação de *O guarani*.

3 A página pessoal da escritora (<<http://www.angelicalopes.com.br/extras.htm#>>) segue o estilo de suas obras, no direcionamento ao público jovem, tanto em termos de leiaute quanto da linguagem utilizada.

tivesse sido flagrada numa situação embaraçosa. As vinhetas vazadas em branco, simulando inscrições primitivas – dentre as quais figura um pequeno mico –, sobrepostas à copa do chapéu, reenviam para o significado do título. O alto padrão do projeto gráfico, moderno e de bom gosto, de Susan Johnson, sobressai relativamente aos quatro primeiros livros da escritora, os quais não apresentam o mesmo cuidado. O interior do volume dá continuidade ao projeto, com aberturas de página inteira, reticuladas em cinza, também vazadas em branco, repetindo os motivos da capa e sinalizando a divisão em sete capítulos: os sete micos vividos pelas personagens.

O apelo atrativo da capa estende-se ao enredo, à linguagem ágil de comédia adolescente, e à temática que focaliza conflitos e “micos” da garotada dos shoppings, da internet, do MSN, mas também das festas populares e dos movimentos ecológicos, em seu cotidiano social especialmente contextualizado na vida escolar. Ainda que o direcionamento ao público feminino seja explícito,⁴ em *Micos de Micaela*, a interlocução com a voz masculina não está ausente e extrapola o âmbito usual dos diálogos para ganhar espaço próprio dentro da estrutura narrativa, que será abordada adiante.

Micaela é uma menina de 15 anos, aluna da oitava série, e cujo maior drama constitui abandonar o colégio e a turma de amigos na capital onde mora para “recomeçar do zero”, quando seu pai perde o emprego e vai assumir um novo trabalho numa cidadezinha do interior do Rio de Janeiro, chamada Monterey do Lajedo.

Esgotadas todas as estratégias para não abandonar o Rio – uma delas seria ficar morando com a avó –, Micaela chega à nova cidade com um plano de não adesão a qualquer possibilidade de estabelecer laços com seus futuros pares. A aposta na inadequação ao novo “habitat” é sua esperança de conseguir o consentimento dos pais para retornar à capital o mais rápido possível. Mas as

4 A esse respeito é interessante o comentário postado por um menino (identificado com nome e foto), no site Bússola de Livros – Guia de obras infantojuvenis, datado de 27 de janeiro de 2010: “Que capa simpática. De cara parece meio ‘livro de menina’, mas acho que o bom humor tira um pouco disso. Como tantos outros, entra pra fila de leitura.” (Disponível em: <<http://bussoladelivros.wordpress.com/2010/01/27/micos-de-micaela/>>. Acesso em: 20 maio 2010.

intervenções dos novos colegas e uma sucessão de micos, que a envolvem nesse novo mundo, acabam malogrando seus planos e redesenhando seus objetivos.

O tom de comicidade que permeia a narrativa do começo ao fim suaviza a problemática dessa fase de transição tão característica e que, no caso da narrativa de Angélica Lopes, contempla as relações com o próprio corpo, os preconceitos com o Outro – representado aqui pelos jovens interioranos –, a indecisão diante de pretendentes a namoro, a separação do grupo de amigas, a adaptação a um novo meio.

A exemplo de *Plano B*: missão namoro, cujo capítulo final, “Leis da conquista”, exhibe o que se poderia chamar de um “manual de procedimentos para a conquista amorosa”, *Micos de Micaela* também exhibe, na última página, uma proposta interativa: “Como superar um mico traumático”, abrindo espaço para o leitor/leitora relativizar e elaborar a experiência embaraçosa através da escrita reflexiva, direcionada por quatro tópicos. Independentemente do exercício interativo proposto, a novela de Angélica Lopes, é estruturada como um “guia explicativo” de possíveis “micos”. O intertexto com o subgênero da autoajuda ou dos manuais de “como fazer” também é mais um dos recursos humorísticos de que se vale a escritora para imprimir à narrativa um tom de comédia em sete “mico” – capítulos – e o número bíblico não está aí por acaso.

Declaradamente inspirado nas vivências da autora,⁵ o livro apresenta, nas epígrafes e na dedicatória, a confessada implicação da experiência pessoal com o tema da obra. Três ditados contextualizados e atribuídos ao pai, a uma amiga e ao irmão, na adolescência, encimam a dedicatória: “Este livro é dedicado a esses três sábios e a tantos outros mais, que nos últimos 35 anos vêm me ajudando a desmistificar a importância da opinião dos outros sobre mim”.

O paratexto seguinte, a modo de prefácio ou nota, já ensaia a metadiscursividade que irá percorrer a narrativa, ao especular sobre o possível destino do volume (“este mesmo seu exemplar que você

5 Conforme entrevista ao *JB Online*, em 2007: “Micos de Micaela [...] é inspirado em todas as minhas amigas e em mim...” Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2007/05/18/e18059631.html>>. Acesso em: 22 jan. 2010.

terá guardado com o maior carinho”) daqui a um milhão de anos, quando poderá constituir um enigma para a ciência (“O que, afinal de contas, o mico tem a ver com história?”), referindo-se ao significado figurado presente no título. Um breve parágrafo explica e, ao mesmo tempo, critica a relação motivada entre a designação de um tipo de primata (mico) e o significado humano atribuído ao termo (“situação embaraçosa”).

O recurso à metalinguagem, sempre utilizado criativamente e com humor crítico, caracteriza também a divisão estrutural da narrativa, ilustrando visualmente a obra e ressignificando o tema em diferentes níveis. Esse procedimento coloca em diálogo os discursos da ciência, da antropologia, dos movimentos ecológicos, sempre relacionados com aspectos do cotidiano, que motivam o enredo, seja pelas atividades escolares que ocupam o novo grupo formado por Micaela, Giba, Ed e Jéssica – um trabalho de biologia sobre a evolução do homem – seja pelo questionamento acerca da identidade, dos conflitos e dos desejos que orientam os interesses afetivos entre meninos e meninas. No plano visual, um quadrinho esquemático, no alto da primeira página, ilustra cada uma das apresentações dos narradores, situando-os cientificamente, tais como “Classe: Mamífero; Ordem: Primata; Espécie: *Homo sapiens sapiens*”.

Cada capítulo divide-se em duas partes que correspondem a dois tipos de narrador em primeira pessoa: uma narração breve, na voz de uma personagem que se apresenta e retoma, do seu ponto de vista, a relação com Micaela – que é a primeira nessa série a apresentar-se ao leitor –, desde os acontecimentos em torno de sua chegada à cidade e à escola; uma narração mais longa, sempre na voz de Micaela, responsável pelo desenvolvimento da história, principal narradora, que centraliza as ações a sua volta. Essa divisão serve ao propósito que organiza a narrativa, ou seja, o enredo se desenvolve paralelamente à sucessão de micos vividos pela protagonista ou por outra personagem, além de trazer a voz do Outro, como alteridade e visão crítica do viver em geral e dos acontecimentos narrados por Micaela.

O primeiro mico que dá início à narrativa, denominado “Estilo: Videocassetada”, ocorre exatamente na chegada à nova escola,

quando ela escorrega no piso molhado e leva por diante balde, esfregão e o funcionário da limpeza, numa “cambalhota mortal pelo ar”, que a deixa desacordada. A queda terá consequências insuspeitadas, pois é a partir dela que se inicia a forçada integração de Micaela com os indesejados novos colegas. Aos tropeços, literal e metaforicamente, ela vê seus planos iniciais virarem do avesso, ao ter de relativizar suas decisões e tomadas de posição com respeito a muitos aspectos de sua vida. Os sete micos,⁶ que nomeiam cada capítulo, são apresentados, um a um, nas páginas de abertura, sinalizados por um nome conforme o *estilo* que caracteriza a “situação embaraçosa” que lhe deu origem; uma *descrição* explicativa da situação vivida; e um *agravante*, que situa a cena conforme a repercussão no contexto em que ela ocorre.

Dentre as vozes das narrações breves, além da própria Micaela, manifestam-se os novos colegas Giba, Gilsastre, Gilberto-sai-de-perto ou Gil Banana, o menino introspectivo, discriminado nos apelidos que recebe conforme as vivências no meio escolar; Ed (Edwilson Laranjeira), “aquele cara que todo mundo acha o máximo”, inclusive Micaela, que acaba se apaixonando por ele; e Jéssica ou Jeje Perturbada, a menina prestativa e tagarela considerada a “mala” da turma; a antiga amiga, Kelly Cristina, que visita Monterey e vai mudar seu modo de ver a cidade, e o pai de Micaela, Waldyr, que reflete sobre as relações entre pais e filhos e as transformações que elas operam na construção de novos seres e seus destinos. Cada uma dessas vozes, em primeira pessoa, se constrói na alteridade com Micaela e com outras personagens da história, mas também a constrói para o leitor, que, por outro lado, também pode se ver espelhado nessas construções.

O detalhe curioso, do ponto de vista das vozes narrativas, cabe ao último narrador, o defunto-avô de Ed, pesquisador e cientista, Felisberto Laranjeira. Suas cinzas foram jogadas no parque de pre-

6 Conforme o estilo, os sete micos são: Videocassetada; Argh-Eca; Flagrante da Playboy; Por que não fiquei de boca fechada – Modalidade um: Mancada; Por que não fiquei de boca fechada – Modalidade dois: Comentário cretino; Papel ridículo; Exibicionismo.

servação ambiental, delimitado por ele, perto de sua maior descoberta, a Sapucaia Anciã, árvore que desempenha papel importante no desfecho da história. O discurso do “Ex-Mamífero, Ex-Primata, Ex-*Homo sapiens sapiens*”, que dá nome ao parque⁷ onde Micaela pagará um de seus maiores micos, tem a função de refletir sobre sua trajetória que se confunde com o círculo evolutivo da espécie e o acaso que unirá a protagonista e seu neto:

Que ninguém se atreva a me chamar de fantasma. Mais respeito, por favor! Do pó ao pó, do átomo ao átomo. Ou alguém ainda não percebeu que somos todos moléculas? Também sou parte dessa história. Parte, não. Partes. Muitas partes. [...] Um organismo em constante mutação que, a cada milésimo de segundo, se transformava em algo completamente diferente. [...] Afinal, qual era a probabilidade das partículas que formam a Micaela encontrarem as partículas do Edwilson? (Lopes, 2008, p.111-112)

A consolidação do namoro de Micaela e Ed, ao final, é apenas a consequência de uma “sucessão infinita e fascinante” de acasos, a que o ser humano, “organismo em constante mutação” está sujeito em sua trajetória como parte do Universo, segundo Felisberto.

Assim, o “drama” de Micaela, “sinalizado” pela engasgada de William Bonner, ao anunciar, no telejornal, a crise econômica iminente – e que ela não havia entendido até a mudança de cidade, provocada pela perda do emprego do pai – vai se transformar em “final feliz” na micareta que toma conta da pequena Monterey do Lajedo, durante o Festival da Sapucaia Anciã. Invasa por visitantes do país inteiro, a cidade interiorana acaba encantando até mesmo as antigas amigas, que caem na festa, esquecidas dos preconceitos.

A micareta, “nome que se dá a um Carnaval fora de época”, além de promover a integração entre os adolescentes da capital e do

7 Além do parque, também a praça, a escola e o hospital levam o nome de Felisberto Laranjeira, o que compõe a caricatura da cidade pequena, na qual uma figura proeminente nomeia quase todos os monumentos ou lugares importantes.

interior, é motivo também para explicações acerca das origens francesas do nome da festa – inventada em Feira de Santana, na Bahia –, bem como para a relação que Micaela estabelece entre os significados de seu próprio nome e a nova vida:

Interessante esse negócio de nomes, né? O meu, por exemplo: Micaela. Variação de Michele, Miguelina, feminino de Miguel, de Michael. Um de seus significados é: “Pessoa que se preocupa e se sacrifica pelos outros.” Bem apropriado, já que sacrifiquei tudo vindo para cá, pensando apenas no que era melhor para os meus pais e olhem só onde estou! Em cima deste trio elétrico, segurando a mão do garoto mais lindo que já conheci, numa prova definitiva de que o sacrifício realmente compensa. (ibidem, p.113)

A avaliação bem-humorada do que antes se anunciara, dentro da “tragicidade” própria da adolescência, como um grande drama, encaminha a solução criativa de Micaela, ainda que seja pagando o sétimo mico, no alto de um trio elétrico, que percorre Monterey do Lajedo:

O Dono da Mão [sic] que segura a minha agora busca um beijo. Um beijo que será testemunhado por centenas de pessoas, o que, tecnicamente, pode ser considerado um grande mico.

Não importa.

Se Deus criou o mundo em sete dias, eu posso reinventar minha nova vida em sete micos. (ibidem, p.115-116)

As proporções assumidas pelo vivido nessa fase da existência são abordadas por Angélica Lopes na obra *Plano B*: missão namoro. Ao refletir sobre o problema da protagonista Camila,⁸ que não

8 Camila, Tati e Lúcia são amigas inseparáveis que irão viver novas aventuras nos outros dois livros que formam a trilogia Série Melhores Amigas: *Fotos secretas*: missão viagem (2003) que tematiza a gravidez precoce, o problema econômico familiar, a separação; *Conspiração astral*: missão amizade (2005) que trata do envolvimento das três amigas em um grande mico, quando fotos comprometedoras de uma viagem com seus “ficantes” vão parar na internet. Aqui já se percebe o germe de *Micos de Micaela*.

consegue olhar para o garoto desejado, a narradora onisciente apresenta uma “Taxiologia dos Dramas da Vida”. Inicia pelo topo da pirâmide, listando os grandes problemas mundiais, as tragédias de grandes proporções que podem afetar o ser humano, e vai descendo até a base, onde localiza o que chama de “draminhas”: “o nascimento de uma espinha, um corte de cabelo que não deu certo, a dobradinha celulite & estria” (Lopes, 2003, p.13). Entretanto, logo a seguir, relativiza o que parecia um comentário irônico: “Esse tipo de problema, quando comparado à fome mundial e ao buraco na camada de ozônio, não parece grande coisa, mas no dia a dia é capaz de causar estragos monumentais”. É nessa mesma perspectiva que *Micos de Micaela* se encaixa, tematizando os pequenos-grandes conflitos característicos de uma etapa da vida – a adolescência – que podem ser decisivos para a vida adulta.

A questão da formação da personalidade e da identidade está diretamente ligada ao modo como o jovem vivencia e elabora suas pequenas tragédias pessoais, sejam elas de ordem econômica, de caráter afetivo, de desempenho pessoal ou de adaptação diante das adversidades. E, nelas, cabe todo tipo de problemas relacionados ao papel social, que será construído desde as relações familiares até as relações de amizade, quer na escola ou fora dela. O exercício da autoafirmação e da construção da autoimagem, dentro dos diferentes grupos que fazem parte da vida em sociedade, constitui um desafio diário e constante, no processo de toda uma vida, e assumem importância capital especialmente durante o período da juventude.

As personagens de *Micos de Micaela* vivem seu cotidiano adolescente em toda sua intensidade, seja no impulso de isolamento inicial de Micaela, arrancada de sua cidade e afastada das amigas, seja na revolta momentânea de Jéssica, ao se sentir desprestigiada pela nova colega a quem procurou agradar desde o primeiro momento. A dificuldade de integração e de aceitação do Outro aparece em diferentes níveis, não se mostrando apenas na relação cultural e geográfica capital/interior, mas também entre os nativos de Monterey do Lajedo. As diferenças entre Jéssica, Giba e Ed são ressaltadas por este, após descrever os membros do estranho grupo de

trabalho reunido por Micaela: “esse é o grupo que a carioca acabou formando. Sendo que ela mesma também é uma incógnita. Uma página em branco para lá de fascinante, que eu particularmente estou bem interessado em preencher. Com meu nome e sobrenome, claro” (Lopes, 2008, p.52).

O trabalho escolar em torno do qual se reúnem as personagens – a evolução humana – funciona como metáfora de sua própria condição não apenas como adolescentes, mas como seres complexos em constante busca de autoconhecimento e reconhecimento do/no Outro. Nesse sentido, a narrativa de Angélica Lopes encena o processo vital que extrapola faixas etárias, pois, como diz o defunto-narrador Felisberto, somos “um organismo em constante mutação que, a cada milésimo de segundo, se transforma em algo completamente diferente” (ibidem, p.111)

Ao encenar o cotidiano de uma garota adolescente que narra seus “micos” e se reinventa nessa narração, *Micos de Micaela* convida o leitor/leitora a reinventar-se também, encarando a vida de frente, buscando soluções para seus problemas, os quais podem se tornar pequenos micos, dependendo do modo como os vemos quando colocados na perspectiva do que podem ser: motivos para nos fazer repensar nosso estar no mundo.

O tom de comédia presente nos diálogos bem-humorados, na autoironia de algumas personagens diante das situações vividas torna a narrativa leve e divertida. Em dia com a linguagem, interesses, conflitos e desejos do público jovem, Angélica Lopes consegue fácil identificação e comunicação, pela temática, pela linguagem coloquial próxima da oralidade, pela verossimilhança dos motivos e personagens que coloca em cena. Por outro lado, a escritora também não dispensa os recursos extraliterários do universo digital e de suas ferramentas interativas para ampliar essa comunicação. Além da página pessoal, o *blog*, o *fotolog*, o *Orkut*, fazem parte da estratégia para receber retorno dos leitores e mantê-los informados sobre novas publicações, matérias, entrevistas e novos projetos literários.⁹

9 Disponível em: <<http://angelicalopes.blogspot.com/>>

Referências bibliográficas

- GARCÍA PADRINO, Jaime. Vuelve la polémica: ¿existe la Literatura... Juvenil...? In: _____. *Así pasaron muchos años...* (En torno a la Literatura infantil española). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- LOPES, Angélica. *Plano B: Missão Namoro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- _____. *Micos de Micaela*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado. A literatura infantil e juvenil: produção brasileira contemporânea. In: AGUIAR, Vera. (Org.) *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v.43, n.2, p.16, abr./jun. 2008.

DIÁRIOS DE JOVENS: CONFISSÕES E FICÇÃO

Alice Áurea Penteadó Martha¹

Literatura juvenil: fronteiras incertas

A literatura infantil e juvenil, desde a década de 1970, passa por debate extremamente produtivo no que se refere à sua inserção no sistema literário brasileiro. No que concerne à produção para crianças, podemos afirmar que quarenta anos de reflexão contínua contribuíram para o estabelecimento de um cânone diferenciado, com autores e obras que compõem, inclusive, uma história da literatura infantil e contam com crítica altamente especializada, cujos resultados podem ser avaliados em publicações de valor indiscutível.

Esses estudos mostraram-se importantes não só para a configuração do estatuto da literatura infantil, mas, sobretudo, para a compreensão do vazio que se abre em relação ao reconhecimento de um “específico juvenil”, cujos produtos se apresentam nos espaços entre aquela produção e a literatura para adultos. Editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, entre outros) e autores empenham-se no estabelecimento de distinções para a produção anteriormente designada de forma genérica como “infantojuvenil” e o mercado, ágil, procura chegar a esse público

1 Universidade Estadual de Maringá (PR) – UEM.

de modo diferenciado e com grande quantidade de publicações, configurando-se o que Bourdieu denomina campo literário autônomo, que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições” (Bourdieu, 1996, p.256). Em suas considerações sobre o funcionamento do campo literário, Bourdieu observa que é constituído por uma série de relações, com dinâmica interna, e goza de reconhecimento social, o que confere valor à obra artística. Assim, esse campo refere-se a grupos, institucionais ou não, automeados ou identificados pelo selo de uma publicação ou de uma instituição governamental, e, além de propiciar aos seus componentes o acesso ao capital simbólico, pode também transformar-se em capital econômico (ibidem).

O diálogo entre os elementos do campo literário desempenha papel fundamental no reconhecimento da produção literária dirigida aos jovens como subsistema de obras, ligadas por certos fatores comuns que permitem reconhecer seus traços dominantes, como as características internas (língua, temas, imagens) e alguns elementos de natureza social e psíquica que, ao se organizarem literariamente, manifestam-se historicamente e transformam a literatura, concedendo-lhe aspecto orgânico. Quando a atividade dos escritores de um determinado período se integra ao sistema, ocorre outro fator decisivo: a formação da continuidade literária, da tradição, ou seja, a transmissão de algo entre os homens, criando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento. Sem a tradição não há literatura como fenômeno da civilização (Candido, 1976), seja ela produzida para leitores adultos, crianças ou jovens.

O corpo de autores de obras destinadas à leitura de jovens ampliou-se a partir do final dos anos 70 do século passado, e, se o conjunto ainda não compõe uma tradição, caminha decididamente para isso, pois, além de narradores já consagrados no cenário da literatura infantil e juvenil como Lygia Bojunga, Ana Maria Machado, Stella Carr, Joel Rufino dos Santos, Marcos Rey, Sérgio Caparelli, Ricardo Azevedo, para citar apenas alguns, podemos apontar novos autores com produção de qualidade, direcionada a esse público. Nomes como Laura Bergallo, Fernando Bonassi, Luís Dill, Mário Teixeira,

Heloísa Prieto, Ivan Jaf, Menalton Braff, Gustavo Bernardo, Flávio Carneiro, Adriana Falcão, Caio Riter e Angélica Lopes – citações que não excluem outras referências – circulam pelos espaços do campo literário, com obras premiadas, e constam inclusive de catálogos de editoras, listas de prêmios, indicações de programas de leitura, trabalhos acadêmicos e da crítica especializada.

Embora as relações entre fatores que compõem o campo literário reportem-se à literatura “*lato sensu*”, uma das questões mais frequentes, discutidas nos meios acadêmicos, refere-se ao que designamos elementos de constituição do objeto artístico, especialmente, se podemos nomear “literatura” uma obra destinada a um público específico e se aspectos capazes de constituir uma forma literária podem ser encontrados em produções dirigidas aos jovens. A questão mais premente para os estudiosos é de reconhecimento da qualidade artística da literatura juvenil, que deve ser buscada na confluência dos elementos do campo literário que a constituem. Dessa forma, além da construção linguística, do modo de formar a narrativa ou o poema, outros fatores, externos à obra, devem ser considerados, como sua produção, circulação e consumo.

Ceccantini (2000), em *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil brasileira premiada (1978-1997)*, estudo pioneiro de fôlego sobre a questão, constata a carência de pesquisas sobre a produção juvenil, levanta e interpreta “obras de autores nacionais lançadas no mercado ao longo da década de 1980 e início da década de 1990 sob a rubrica *literatura juvenil*” (p.26), para concluir que houve significativa alteração no quadro da produção infantojuvenil, no período entre 1955 e 1975, analisado por Fúlvia Rosemberg (1985):²

[...] até onde se pôde pesquisar, para o caso exclusivo e específico do que se convencionou chamar *literatura juvenil*, a sondagem da esteticidade de um conjunto significativo de obras produzidas no período ainda não havia sido realizada de forma mais sistemática e rigorosa. Nesse caso particular da *literatu-*

2 ROSEMBERG, Fúlvia. *Literatura infantil e ideologia*. São Paulo: Global, 1985.

ra juvenil, somente depois de toda a análise realizada ao longo desta pesquisa parece ser possível afirmar com segurança que, se a literatura *juvenil* brasileira comungou duas décadas atrás do caráter pedagogizante que caracterizava o *corpus* “misto” analisado por Rosemberg, hoje existe um conjunto de obras significativo em que isso não ocorre, afirmando a autonomia do subgênero. (Ceccantini, 2000, p.433)

O reclamado caráter estético do subgênero juvenil é explicitamente afirmado pela pesquisa de Ceccantini:

Na análise dos vários tópicos que compõem o “balanço” foi possível perceber que, embora tenha ocorrido uma série de opções tanto no nível temático quanto formal, apontando para a predeterminação do público (juvenil) ao qual se “destinam” as obras e, conseqüentemente, buscando garantir condições mínimas de recepção junto a esse público virtual, isso, na grande maioria das vezes, não significou por parte do escritor abrir mão da esteticidade para apenas fazer concessões às leis do consumo e do mercado. (ibidem, p.434)

Na mesma direção, reconhecendo as especificidades do gênero, outra estudiosa da literatura juvenil, Becket (2003), em “Romans pour tous?”, designa as marcas formais do “romance para jovens”:

Os escritores contemporâneos para a juventude questionam as convenções, os códigos e as normas que têm regido tradicionalmente o gênero. Tratam de assuntos anteriormente intocáveis e utilizam, por vezes com mais audácia que os autores que se colocam ao lado dos adultos, de técnicas narrativas complexas (polifocalização, discursos metafictícios, mistura de gêneros, ausência de fecho, intertextualidade, ironia, paródia). (Becket, 2003, p.73, tradução nossa)³

3 Les écrivains pour la jeunesse contemporains mettent en questions les conventions, les codes et les normes qui ont régi traditionnellement le genre. Ils traitent des sujets auparavant tabous et ils utilisent, parfois avec plus d’audace que les auteurs qui restent du côté des adultes, des techniques narratives complexes

Em obra bastante instigante sobre a literatura para a juventude, *Le Roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception* (2006), Delbrassine, na conclusão da primeira parte, “Le roman pour adolescents: une réalité éditoriale et institutionnelle”, atesta a existência do gênero, notadamente em razão de sua inserção “no contexto de um campo da literatura de jovens [doravante] relativamente autônomo, polarizado e, portanto, alcançando a maturidade, onde o podemos observar como a organização da oferta editorial se baseia em função da idade dos leitores-alvos” (Delbrassine, 2006, p.107, tradução nossa).⁴

As considerações de Paiva sobre a facilidade da reivindicação do estatuto artístico para a literatura infantil podem ser estendidas à produção juvenil, em razão da ampliação das fronteiras da arte e suas conexões com a indústria cultural:

[...] hoje, as especificidades da literatura infantil são absorvidas com relativa tranquilidade, em seu diálogo com as demais linguagens de comunicação de massa (quadrinhos, desenho animado, imagens, etc.) bem como sua apresentação em projetos gráficos atraentes e bem cuidados. (Paiva, 2008, p.52)

No que se refere ao escamoteamento sofrido sistematicamente pela produção destinada aos jovens, parece-nos oportuno registrar a ausência da discussão, como observa Aguiar, sobre as oposições entre “literatura”/“literatura juvenil” ou “literatura juvenil”/“literatura infantil”:

Tem sido constante o escamoteamento sistemático da questão do “específico juvenil”. Se a oposição “literatura”/“literatura infantil” se faz presente na absoluta maioria dos textos

(polyfocalisation, discours métaphictif, mélange de genres, refus de cloture, intertextualité, ironie, parodie).

4 [...] dans le contexte d'un champ de la littérature de jeunesse désormais relativement autonome et polarisé et, donc, parvenu à maturité, où l'on peut observer combien l'organisation de l'offre éditoriale s'établit en fonction de l'âge des lecteurs-cibles.

que compõem a bibliografia teórica em língua portuguesa sobre o assunto (produzida em geral pela Academia), já as oposições “literatura”/“literatura juvenil” ou “literatura infantil”/“literatura juvenil” são quase que deixadas de lado pelos textos que se dispõem a tratar desse polêmico “subgênero” literário. Nem mesmo a bibliografia teórica estrangeira opera de maneira muito diferente. Sob a ambígua rubrica “literatura infantojuvenil”, utilizada, aliás, até agora sem maior questionamento, todos os problemas parecem estar resolvidos, ainda que depois se revelem contradições internas nas obras teóricas, ao acabarem – explícita ou implicitamente – trabalhando com a diferenciação de conceitos. E é bem provável que isso se dê, entre outras razões, porque o próprio conceito de *juventude* ou *adolescência* ocupa, na sociedade ocidental, um estatuto ainda muito precário, próprio de sua brevidade histórica, que aponta para uma zona de *indeterminação*, de *limbo*, de *entre-lugar*, uma fase de passagem, a mais transitória da vida humana. (Aguiar, 2009, s.n.)

A existência do gênero é questionada por Cadermatori, com a objeção que um leitor jovem pode interessar-se por um texto que não o previa como destinatário; a pesquisadora acredita que, com o acesso facilitado a informações e narrativas pelos meios eletrônicos, o adolescente escolhe o que lhe agrada e, diante da imensidão de possibilidades que lhe são ofertadas, como pode subsistir “algo tão restrito denominado literatura juvenil? Trata-se mesmo de um gênero?” (Cadermatori, 2009, p.60). E responde:

Na verdade, quando falamos em literatura juvenil, não pensamos propriamente em gênero literário, nem em indivíduo e, muito menos, em um sujeito a que tal literatura se destine. Em geral, a ideia que temos é de um tipo de texto aceito e promovido por determinada instituição. É a partir da escola que se pensa e conceitua o que seja literatura juvenil, e isso, por si só, revela o caráter instrumental que lhe é atribuído. (ibidem, p.61)

A instituição escolar é sem dúvida um dos elementos que compõem o campo literário do que podemos denominar literatura juve-

nil, e tem sido também responsável pela disseminação da má leitura de obras cuja produção não se vincula a ela, “não juvenis”, portanto. A solução ao problema parece ser sempre, conforme ainda Cadermatori, a introdução de obras variadas no ambiente escolar, “com alto poder simbólico, de modo a corresponder ao anseio de outras respostas possíveis, ainda que efêmeras, a questões diversas sobre si e sobre o mundo, que convocam o entendimento e o sentimento de um sujeito em formação” (ibidem, p.65). Acreditamos que grande parte da produção contemporânea destinada aos jovens também pode cumprir a contento essa tarefa.

Humières (2008), em “À travers la littérature de jeunesse hispanique: découverte, apprentissage et pédagogie“, considera a infância e a adolescência dois períodos da vida orientados para a aquisição de capacidade e saberes, bagagem indispensável para a vida adulta em sociedade, mas, segundo a pesquisadora, justamente essa noção de aprendizagem tem orientado os trabalhos da Universidade de Toulouse-Mirail, consagrados ao estudo da literatura juvenil, sob duas óticas:

[...] o da instituição escolar, espaço de poder e de modelagem, que se apropria da literatura com fins pedagógicos, mas igualmente, aquele mais amplo, de aprendizagem da vida como percurso de iniciação que guiará a criança da ingenuidade da juventude à tomada de consciência das realidades cotidianas. (Humières, 2008, s.n., tradução nossa)⁵

A complexidade do assunto amplia-se quando dirigimos o foco à significação do termo “juventude”, uma vez que o conceito é construído a partir de múltiplos olhares, notadamente das ciências médicas e humanas – história, sociologia, psicologia, educação, biologia. De que jovem falamos?

Sob a perspectiva histórica de Hobsbawm (1995, p.317-323), a juventude, tal como a concebemos hoje, tem sua gênese na era dos

5 [...] celle de l’institution scolaire, lieu de pouvoir et de modélisation, qui se l’approprie à des fins pédagogiques, mais également celle, plus ample, de l’apprentissage de la vie comme parcours initiatique qui mènerait l’enfant de l’ingénuité de la jeunesse à la prise de conscience des réalités quotidiennes.

“Anos Dourados”, constituída pelas décadas 1950 e 60, e propicia o surgimento de uma cultura juvenil, cujas peculiaridades são principalmente três:

- possibilita a visão da juventude como estágio final de desenvolvimento e não como um período preparatório para a vida adulta;
- torna-se dominante nas sociedades economicamente desenvolvidas, representando uma grande massa de poder de compra;
- mostra capacidade espantosa de internacionalismo.

A possibilidade de descoberta de símbolos materiais ou culturais de identidade tornou-se mais evidente para os jovens em razão do poder de mercado, mas foi o abismo histórico que separava as gerações dos anos dourados (1950 a 1960) de suas antecessoras o responsável pela afirmação da identidade juvenil, traço visível não só nos países industrializados, mas, em alguns casos, mais forte nos países do chamado Terceiro Mundo. Para Hobsbawm:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos. Duas de suas características são portanto relevantes. Foi ao mesmo tempo informal e antinômica, sobretudo em questões de conduta pessoal. (ibidem, p.323)

Do ponto de vista sociológico, na sociedade capitalista industrial, “juventude” pode ser considerada uma etapa marcada pela disciplinarização e socialização do sujeito, mas ao mesmo tempo, um direito concebido pela modernidade, pois os direitos do homem configuram o que se conhece como “justiça do imaginário” na sociedade democrática. Segundo Groppo, “[...] a juventude, suas respectivas atribuições e cuidados seriam um direito de todos os indivíduos que se encontram neste período do desenvolvimento humano. Um direito que seria de todos, não importando a classe social” (2000, p.72).

Entretanto, nas relações sociais concretas, a sociedade formalmente igualitária é desigual e compõe-se de estruturas e estratificações sociais bem como de outras modalidades de diferenciação que impedem a realização do direito à infância e à juventude: “Se a sociedade moderna é concebida sob um imaginário igualitário, move-se realmente como um sistema de classes ou um corpo estratificado que cria e reproduz a desigualdade social” (ibidem, p.73).

Grosso enfatiza o caráter de evolução dos estágios pelos quais passa o indivíduo na sociedade moderna, ao contrário da tribal. Enquanto nesta a passagem de uma configuração social a outra é marcada pelo rito de passagem, divisor entre um ciclo que se completa e outro iniciado, na sociedade moderna, a construção do indivíduo é pensada como estágios de evolução: “[...] dentro das sociedade moderna, o indivíduo vai se completando, ganhando paulatinamente maior racionalidade e autonomia: não há cortes, mas continuidade na sua evolução” (ibidem, p.274)

O caráter introdutório dessas páginas pode instigar o aprofundamento do estado da questão e justificar o objetivo deste texto, a leitura da narrativa *Meu pai não mora mais aqui* (Biruta, 2008), de Caio Riter, considerando os elementos fundamentais de sua estrutura narrativa – narrador/focalizador e personagens. A partir dos modos de construção da obra, podemos estabelecer o grau de proximidade com os leitores, levantar elementos que constituam o processo de identificação entre receptores e criaturas do mundo ficcional, responsável por possibilitar-lhes refletir sobre sua condição e elaborar sua imagem como “seres no mundo”.

A narrativa juvenil de Caio Riter: vivência e escritura

Entre os novos narradores para o público adolescente, destacamos Caio Riter (1962), escritor gaúcho, graduado em Comunicação Social e em Letras, com Mestrado e Doutorado em Literatura Brasileira. Professor de Língua Portuguesa, mantém íntimo conta-

to com seus leitores, inclusive, ministrando oficinas de narrativas literárias em diversas instituições do estado.

A produção de Riter registra inúmeras publicações para crianças e jovens, reconhecidas por leitores e pela crítica especializada, como podemos observar pelo grande número de menções e prêmios recebidos. Entre os livros infantis, destacamos *O fusquinha cor-de-rosa* (2005), *Teiniaguá, a princesa moura encantada* (2006), *Um menino qualquer* (2003); *Eduarda na barriga do Dragão* (2006), *Um reino todo quadrado* (2007) e *Viagem ao redor de Felipe* (2009). Quanto aos juvenis, apontamos *Chico* (2001), *Atrás da porta azul* (2004), *Debaixo de mau tempo* (2005), *O Rapaz que não era de Liverpool* (2006), *O tempo das surpresas* (2007) e *Meu pai não mora mais aqui* (2008).

O reconhecimento do valor da obra de Riter pode ser considerado desde 1997, com a premiação ao poema “Pão”, no Concurso Literário *Poemas no ônibus*, realizado em Porto Alegre; desde então, suas produções têm recebido menções honrosas, têm sido selecionadas, pelo MEC/PNBE para compor o acervo das bibliotecas das escolas brasileiras e têm sido incluídas em Catálogos de Feiras Internacionais de Livros, como o Catálogo de Bolonha. O escritor recebeu, em 2004, o Prêmio Açorianos de Literatura com *A cor das coisas findas* (2003) e duas vezes o Prêmio Ages pelos livros *Atrás da porta azul* (2004), em 2005 e *Debaixo de mau tempo* (2005), em 2006. O grande premiado continua sendo *O rapaz que não era de Liverpool* (2006), que recebeu o 1^o Prêmio Barco a vapor – Edições SM, em 2005, o Prêmio Açorianos de Literatura, em 2006 e o Prêmio Orígenes Lessa, da FNLIJ, em 2007; *Meu pai não mora mais aqui* (Biruta, 2008), por sua vez, recebeu o selo de Altamente Recomendável da FNLIJ, foi finalista do Prêmio Jabuti/2009, na categoria juvenil e selecionado pelo PNBE – Programa Nacional de Bibliotecas Escolares – neste mesmo ano.

As narrativas juvenis de Caio Riter tratam principalmente de conquistas (amores, amizades, crescimento, reconhecimento da identidade) e perdas (mortes, separações, situações violentas) das personagens jovens, que transitam em ambientes escolares e familiares da classe média alta das cidades de médio e grande porte.

Debaixo de mau tempo trata de um assunto temido e, ao mesmo tempo, desejado pelos adolescentes – a iniciação sexual. Renato, garoto de 15 anos, que mora com os pais e uma irmã, Luiza, ressentido-se da ausência do pai e vive uma fase de dúvidas que se referem, principalmente, à descoberta da sexualidade. A narrativa, em terceira pessoa, desenvolve-se a partir dos questionamentos de Renato, acima de tudo, sobre seu comportamento tímido diante de Gabi Giacomini, a garota pela qual está apaixonado. Durante um passeio pelo rio para praticar remo, desaba, inesperadamente, uma tempestade, o garoto fica preso na ilha, recebe abrigo em uma casa pobre e conhece Cecília, menina totalmente diferente das que conheceu até então. Acontece entre ambos uma grande atração e Renato beija pela primeira vez, experimenta a “maravilha” tantas vezes apregoadas pelo amigo Pedro, iniciando sua vida sexual.

Em *O rapaz que não era de Liverpool*, Marcelo, o jovem de 15 anos, garoto que amava os Beatles e a família acima de todas as coisas, narra emoções e sustos vividos por ocasião da descoberta de sua adoção, quando sentimentos de raiva e frustração de toda ordem tomam conta de seu íntimo. Durante uma aula de biologia, por causa de ervilhas e da Lei de Mendel, entende a razão da diferença da cor de seus olhos, já que não tem olhos azuis como todos em casa. O modo de narrar os fatos revela a impossibilidade de evasão do narrador, a dificuldade de distanciamento e observação de sentimentos alheios, especialmente as emoções experimentadas pelos pais, a seu ver, responsáveis por todo seu drama interior.

Pedro, narrador protagonista de *O tempo das surpresas*, tem 14 anos e leucemia; rememora, em longa noite de vigília que antecede o transplante da medula que recebe do irmão de 5 anos, seus afetos, a ausência paterna, a amizade e confiança em Peter, o marido da mãe, bem como a surpresa com a doença e seus desdobramentos, os temores que enfrenta desde então. A partir de um relato bastante sensível, sem ser piegas, os leitores podem compartilhar as alegrias e as tristezas daquele tempo de convivência com a doença, responsável, inclusive, pelo amadurecimento do garoto. Ao contrário do que possa parecer, ele não trata apenas do momento difícil em que se encontra,

com grave problema de saúde. Narra também suas experiências com as meninas, os primeiros amores; revela a força do sentimento que o une ao grupo de amigos; trata com naturalidade o segundo casamento da mãe e o bom relacionamento com o padrasto e não esconde a carência provocada pelo distanciamento “afetivo” do pai.

Meu pai não mora mais aqui, narrativa de que nos ocupamos neste texto, também apresenta, como as demais citadas, questões caras aos jovens, inovando em seu modo de narrar os fatos, que são relatados em forma de diário, construído a partir da perspectiva de dois adolescentes. As duas vozes narrativas – Leticia e Tadeu – relatam, em páginas do diário solicitado como tarefa pela professora de português, suas experiências individuais na escola, na família, bem como os fatos vividos pelo grupo com o qual compartilham amizades e amores.

No que concerne aos elementos externos de uma obra literária, um aspecto facilmente observável no livro contemporâneo dirigido a adolescentes é seu projeto gráfico-editorial, voltado a leitores constantemente aliciados por produtos atraentes e de consumo rápido da indústria cultural. O objeto livro compete com jogos, vídeos, internet e cinema e, por essa razão, apropria-se de seus recursos; o público, porém, não possui, normalmente, percepção da influência de aspectos que configuram o projeto gráfico-editorial de um livro, como qualidade do papel, tamanho e formato da letra, encadernação, quantidade de texto e de ilustração em cada página, bem como do conteúdo e realização de paratextos, no processo de leitura de cada leitor. Por isso é importante ressaltar as escolhas que definem o corpo e a alma do livro.

Meu pai não mora mais aqui compõe a Coleção *Leituras Descoladas*, selecionada para o Anuário da revista americana *Communication Arts*, prêmio importante do *design* gráfico mundial. Com ilustrações de Gustavo Piqueira e Samia Jacintho, o projeto gráfico do livro investe em formas e em cores, especialmente marrom claro e preto, no fundo branco da página. Ora são folhas brancas, com pequenas circunferências em tonalidade clara de marrom, ora totalmente marrons, fundo para tesouras e papéis recortados, em formas

que lembram janelas venezianas. Não há nenhum prefácio ou texto informativo; nas orelhas, apenas alguns dados sobre o escritor e os ilustradores. As páginas brancas trazem o relato de Letícia; as margens, a narrativa de Tadeu. As duas últimas folhas dos diários dos jovens, impressas lado a lado, podem ser lidas com o livro aberto e parecem selar o encontro de suas expectativas, após o primeiro beijo entre eles.

A originalidade da narrativa deve-se, sobretudo, à multiplicidade de pontos de vista, materializada pelo artifício da duplicidade de vozes, o que pode conceder aos leitores probabilidades mais amplas de leitura e compreensão do texto, e não à forma “diário”, não mais considerada inovação, uma vez que a primeira novela escrita com tais características, *A pintura de Saltzburg* (1803), de Charles Nodier (Picard, s.d., p.119), foi publicada há mais de 200 anos. Em linhas gerais, o texto diarístico é considerado uma forma literária que, em sentido amplo, se insere na literatura autobiográfica, modalidade que acolhe tanto confidências, relatos de viagens e cartas, como impressões de leitura e reflexões a respeito de questões morais, políticas e de qualquer outra natureza.

Quando o diário se torna uma técnica de narração ficcional, de acordo ainda com Picard, uma das formas de narrativa em primeira pessoa, o diarista é também uma personagem e as propriedades de seu discurso – fragmentação e incoerência – adquirem estatuto relevante no sistema significativo e se convertem em elementos de comunicação estética. Em outras palavras, o que podia ser visto como falha comunicativa na escrita não ficcional é apontado como valor artístico, consignando uma das modalidades de discurso literário contemporâneo, muito adequado ao “sujeito pós-moderno”, uma das três modalidades propostas por Hall (2003, p.7-22), e constituído pela mobilidade e instabilidade, aspectos que traduzem estágios em que se encontram personagens e leitores da narrativa que pretendemos abordar.

No que se refere à temporalidade da narrativa em forma de diário, há maior coincidência entre o tempo da escrita e o tempo da história, ou seja, embora os fatos e emoções sejam relatados no pas-

sado, não se mostram distanciados do momento em que ocorreram. A escrita de ações e sentimentos faz-se no “calor da hora”, o que pode também intensificar seu caráter fragmentário, marcado também pela subjetividade do tom confessional:

DO DIÁRIO DE LETÍCIA

A Juliana estava fazendo o trabalho de história. Eu sentei perto dela e a gente começou a jogar conversa fora. De repente, nem sei como, eu me vi falando do meu pai, da separação e da barra que é viver entre duas famílias.

[...]

Mas não é fácil. Eu até tento, porém, quando vejo, estou envolvida e cobrando atitudes que meu pai não pode e não quer tomar. Viro meio criança, sabe? Meio birrenta. Chorona. Reclama. Não queria ser assim. (Riter, 2008, p.100-101)

Além da forma literária, outro aspecto importante da narrativa é o seu contexto, o mundo narrado, pois se há um público-alvo, o juvenil, seu horizonte de expectativas precisa ser levado em conta. O conceito de *horizonte* – cognitivo e estético – resulta da educação e da interação social, condições das quais emergem os leitores e é constituído por diferentes convenções, de natureza social, intelectual, ideológica, linguística e literária (Zilberman, 1982, p.103).

Na obra de Riter, temos personagens adolescentes, que atuam em ambiente urbano, contemporâneo, vivenciam momentos alegres e problemáticos, em família (morte e separação), com amigos e em espaços escolares. Namoros, beijos, amizades conquistadas e rompidas, festas, perdas e vida escolar compõem o cotidiano ficcional do escritor, de modo muito semelhante aos acontecimentos e sentimentos experimentados pela juventude em qualquer parte do mundo. Trata-se, portanto, de um contexto realista, uma vez que seu universo de referências aproxima-se do dos leitores pretendidos, tanto no que se refere aos aspectos histórico-sociais como aos psicológicos e linguísticos. Como forma literária – diário – aproxima-se também das vivências de escrita e leitura dos jovens:

DO DIÁRIO DO TADEU

Hoje:

Beijei a Lari. Uau!

Passei uma tarde muito dez com o pessoal no colégio. A namorada de Cau é muito legal, tem a voz superafinada. E curte as mesmas músicas que eu. Acho que ficamos amigos.

Beijei a Lari. (Riter, 2008, p.67)

DO DIÁRIO DE LETÍCIA

Quando penso que estou me acostumando com a ideia de separação, me vem uma raiva da Vitória, e eu fico sofrendo de novo e desejando que toda esta história acabe e meu pai seja só meu pai de novo. (ibidem, p.113)

Embora seja narrada em primeira pessoa, não podemos atestar a uniformidade de vozes, distintas em razão do artifício narrativo: uma parte é narrada por Letícia, garota de 13 anos; a outra, por Tadeu, adolescente de 14 anos. Mas os desejos, traços e emoções assemelham-se aos de jovens de classe média, urbana de qualquer parte do mundo e os fatos e emoções ganham, por assim dizer, um olhar feminino e outro masculino.

Com estrutura diferenciada, a narrativa contém 30 capítulos escritos por cada um dos narradores. Nos capítulos iniciais, até o número 16, Letícia, de forma introspectiva, relata conflitos mais íntimos. Tadeu, mais aberto e alegre, revela com maiores detalhes seus aspectos físicos e procura jogar seus leitores no relato; mais resolvido, em ambiente familiar equilibrado, questiona inicialmente o que incomoda seu cotidiano, a obrigatoriedade do trabalho escolar. Ela, com dificuldades para aceitar o novo relacionamento do pai, escreve, já nas primeiras linhas do diário, sobre o casamento desfeito e seus sentimentos em relação ao fato, como se a escrita pudesse produzir a catarse, de alguma forma modificar a situação:

DO DIÁRIO DE LETÍCIA

Como se não bastasse.

Como se não.

Como se.

Como.

Me sinto assim, igual a essa frase que vai se acabando, acabando, acabando, devorada por um sentimento de dor, que me invade e que me deixa muito mal, mesmo eu sabendo que não deveria. Os sinais estavam todos ali, bem diante de meus olhos, eu é que não queria ver, eu é que, assim como minha mãe, fiquei inventando que estava tudo bem. (ibidem, p.14)

DO DIÁRIO DE TADEU

Nossa cara. Tá louco. Escrever um diário. Nunca pensei nisso. E agora? Escrever o quê? Sei lá. Acho que prefiro fala mais e escrever menos. E a sora ainda disse que ele, o diário, tem que ter um nome. Que a gente vai falando com ele e contando o que acontece com a gente. Pode? Tá, ela disse que a intenção é a gente poder escrever todos os dias, nem que seja uma linha. Mas por que um diário? (ibidem, p.17)

A partir do capítulo 17 de cada diário, ocorrem inversões no modo de narrar, explicáveis pelos acontecimentos do mundo narrado. Letícia tem se valido até então da escrita para liberar suas emoções, purgar seus sentimentos em relação à nova situação familiar e revela amadurecimento paulatino. Cola no diário a carta escrita pela amiga Juliana, na qual relata que também tem pais separados, mas que isso não é um problema, pois ambos cuidam dela e a amam. Um fato trágico também vai mudar o modo de Tadeu ver a vida, a partir do capítulo 17 – “Meu pai morreu, Chuck. Meu pai morreu” (ibidem, p.122) – e influenciar Letícia, que escreve em seu capítulo 18:

DO CAPÍTULO DE LETÍCIA

Chorava mais por mim do que pelo Tadeu.

E, quando a gente estava saindo, ainda o ouvi perguntando, meio perdido, para a mãe dele: *O que vai ser da gente agora, mãe?*

Não ouvi o que ela respondeu, porém, aquela pergunta ficou presa nos meus ouvidos a tarde toda.

O que será da gente?

O que será?

Então, mandei um torpedo para o meu pai. Escrevi assim:

Pai, eu te amo muito. (ibidem, p.132-133)

Após a morte do pai, o estilo Tadeu torna-se mais introspectivo, aproximando-se do modo de escrita de Letícia nos 16 capítulos iniciais:

DO DIÁRIO DE TADEU

Faz dez dias que meu pai se foi, Chuck. [...]. Maldito caminhão que tirou meu pai de mim. Eu não quis ver o carro dele, mas ouvi minha tia dizendo que ele ficou um amontoado de ferros. E meu pai estava dentro. O que será que ele sentiu? Será que pensou em mim naquele momento? Será que se deu conta de que nunca mais me veria, nem a mim, nem a minha mãe, e que nunca mais a gente poderia jogar futebol na praça como quando eu era criança? (ibidem, p.140)

O jogo estabelecido pela duplicidade de vozes narrativas no texto promove maior interação entre os fatos do mundo narrado e os leitores e, ainda que os discursos se mostrem dissonantes, não notamos a presença de uma voz dominante, adulta, que se dirige a interlocutores em situação de inferioridade. As vozes narrativas empenham-se em interagir com os prováveis receptores, norteados por suas aptidões e interesses. Emoções e fatos vivenciados pelos jovens são relatados a partir de olhares diferentes.

Os espaços por onde se movem as personagens, Tadeu, Letícia e os amigos, são principalmente a casa e a escola, notadamente o pátio, local de encontro dos jovens. Espaços de aconchego e crescimento, esses ambientes mostram-se vitais para a trama. O primeiro universo do indivíduo é a casa, seu grande berço, como observa Bachelard: “[...] a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades da vida. É corpo e é alma. E é o primeiro mundo do ser humano” (Bachelard, 1988, p.26). O

relato sobre as relações familiares, no âmbito da casa, revela os sentimentos e emoções que os jovens narradores vivem intensamente, como a separação dos pais, as dificuldades com a nova mulher do pai, as críticas à mãe, “que deixou o pai ir embora”, as brigas com a irmã mais nova (DIÁRIO DE LETÍCIA); há ainda o clima de afeto e amor entre os pais, a harmonia entre o garoto e o pai e a dor por sua morte (DIÁRIO DE TADEU).

A escola, para os jovens adolescentes, converte-se na extensão do lar e os professores são representações maternas e paternas. Quando se referem à escola, Letícia e Tadeu comentam sobre os professores que mais (ou menos) estimam, criticam atividades que consideram ultrapassadas e relatam brincadeiras e rugas com os colegas: “Teve dois de matemática (um saco), um de educação física (seis a quatro, vencemos. Gremistas versus colorados. E o sor Carlos é bem legal. Ah, ele me escalou para seleção do colégio. O papai aqui não é mole com uma bola nos pés), mais dois de geografia” (Riter, 2008, p.24).

A escrita da narrativa – diário – concebida como exercício de construção dos indivíduos, espaço de reconhecimento de suas dúvidas, amores e medos, mostra-se síntese do processo de integração dos dois ambientes, uma vez que é tarefa escolar, realizada no ambiente da casa.

DO DIÁRIO DA LETÍCIA

Diário, meu refúgio tem sido a cama. Gosto de ficar tranca-da aqui no meu quarto. E aquilo que eu pensava que ia ser hor-rível, escrever em você, tem sido minha melhor companhia. Às vezes tenho dúvida se vou entregá-lo para a professora. Tenho escrito coisas tão minhas. Não sei se gostaria de partilhar com alguém estranho. Tá, eu sei, ela é minha professora, ela pediu que eu escrevesse você, mas não é uma amiga. (ibidem, p.41)

Um dos aspectos significativos do texto de Riter é a adequação linguística aos interesses e possibilidades comunicativas dos leitores; muito próxima da usual, a linguagem traz marcas de oralidade, aspecto bastante previsível em textos narrados em primeira pessoa

e muito importante por não promover o desnível de vozes no mundo narrado. A linguagem atua como meio de interação entre leitores e universo ficcional, com períodos de estruturas simples e predomínio da ordem direta; os diálogos são simplificados, com ausência de elementos de ligação – “disse ele”, “falou fulano”, entre outros -; há certo tempero de gíria e expressões mais utilizadas pelos jovens, cujo uso, parcimonioso, não causa atravancamentos no discurso da narrativa.

DO DIÁRIO DE TADEU

Aí, ela disse que gostava de mim, blá-blá-blá, aqueles papos, sabe, Chuck? Claro que você não deve saber. Tô até parecendo meio louco, babaca, conversando com uma tela de computador que se faz de diário. Pirei. (ibidem, p.83)

Estado da arte: discussão aberta

A discussão sobre as fronteiras da literatura juvenil, demarcadas por estudos de natureza diversa – historiografia, sociologia, psicologia e estética –, não teve a pretensão de esgotar as possibilidades para o estabelecimento de critérios para o reconhecimento da produção para jovens como subsistema de obras literárias. O assunto merece estudos aprofundados, capazes de examinar mais atentamente suas intrincadas relações, pois acreditamos que, quando nos propomos tratar de literatura juvenil, além dos conceitos sobre “juventude” e “cultura juvenil”, devemos considerar o campo literário em que se move a produção, com todos os atores que atuam nesse universo – produtores, editores, livreiros, leitores, mediadores, escola – sem desmerecer as especificidades literárias do gênero, tanto temáticas quanto formais.

Os trabalhos acadêmicos têm reclamado estudos mais densos sobre caráter estético dos textos, como pudemos observar no breve levantamento realizado, mas podemos afirmar que o “estado da arte”, no que se refere à literatura juvenil, vem alcançando, de modo bastante convincente, tanto sob o ponto de vista histórico

como teórico, seu estatuto estético, sem perder de vista as relações dessa produção com a indústria cultural.

Ao lado de autores consagrados, novos nomes se lançam à produção juvenil, utilizando-se de formas literárias próprias da literatura para adultos: narrativas em primeira pessoa, que revelam o estágio de incompletude em que se encontram narradores e personagens, sujeitos pós-modernos, e que se constroem, sobretudo, por diferentes pontos de vista, pelo discurso fragmentado e pela busca da identidade dos seres ficcionais.

Caio Riter, narrador contemporâneo abordado neste texto, tem revelado intenso interesse pelas experiências e emoções vivenciadas cotidianamente por jovens, como a primeira relação sexual, a adoção, a doença de personagens jovens, a morte e a separação da família, em íntima conexão com as preocupações e os sentimentos experimentados por seus leitores, sempre a partir da perspectiva juvenil. Em vista de tais aspectos, sua produção já merece estudo temático-formal mais apurado.

Enfim, em *Meu pai não mora mais aqui*, a linguagem peculiar, muito próxima da oralidade, trata, de modo natural, as sequências da ausência paterna, em razão de um novo relacionamento amoroso, na história de Letícia, e da morte, na de Tadeu. São questões delicadas, notadamente na fase em que se encontram personagens e leitores, mas tratadas de maneira delicada e sensível. Como os conflitos experimentados pelas personagens esgotam-se na vivência e escritura deles, na produção do diário, a narrativa se configura como espaço de reconhecimento de identidades.

Referências bibliográficas

- AGUIAR, Vera Teixeira de. Literatura juvenil existe? Questões de identidade. In: *Anais do 53º Congresso Internacional de Americanistas*. Cidade do México: Universidade Iberoamericana, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução: Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

- BECKET, Sandra L. Romans pour tous? In: DOUGLAS, Virginie (Org.). *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris: L'Harmattan, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CADERMATORI, Lígia. *O professor e a literatura*. Para pequenos, médios e grandes. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CECCANTINI, João L. T. *Uma estética da formação: vinte anos de literatura juvenil premiada (1978-1997)*. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, 2000.
- DELBRASSINE, Daniel. *Le Roman pour adolescents aujourd'hui: écriture, thématiques et réception*. Paris: SCÉRÉN-CRDP de Académie de Créteil; La Joie par les Livres – Centre national du livre pour enfants, 2006.
- GROPPO, Luís Antonio. *Juventude*. Ensaios sobre sociologia e história das juventudes Modernas. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaracira Lopes Louro. 7.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos*. O breve século XX (1914-1991). 2.ed. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUMIÉRES, Catherine d'. À travers la littérature de jeunesse hispanique: découverte, apprentissage et pédagogie. *Acta Fabula*, v.9, n.2, Février 2008. Disponível em: <<http://www.fabula.org/revue/document3870.php>>. Acesso em: 26 abr. 2013.
- PAIVA, Aparecida. A produção literária para crianças: onipresença e ausência de temáticas. In: PAIVA, Aparecida; SOARES, Magda (Orgs.) *Literatura infantil: políticas e concepções*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- PICARD, Hans Rudolf. El diario como género entre lo íntimo y lo público. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaMateria.html?Ref=45801&idGrupo=estudiosCriticos>>. Acesso em: 8 jan. 2010.

RITER, CAIO. *Meu pai não mora mais aqui*. São Paulo: Biruta, 2008.

ZILBERMAN, Regina. Literatura infantil: livro, leitura e leitor. In: ZILBERMAN, Regina (Org.). *A produção cultural para a criança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

NA FÁBRICA DA ETERNIDADE: FORMAÇÃO E TEMPO

Márcio Roberto do Prado¹

Primeiros passos, primeiras obras

O romance *O fazedor de velhos*, de Rodrigo Lacerda, vencedor do prêmio Jabuti de melhor obra juvenil de 2009, atrai o leitor por meio de qualidades diversas. Uma delas é a construção de personagens carismáticos, como o protagonista Pedro e seu imprevisto mestre, o professor Carlos Nabuco – sobretudo este último. Construído como um daqueles adoráveis velhos rabugentos, o professor garante bons momentos na narrativa, em especial aqueles em que reduz seu discípulo desajeitado a uma simpática “bolotinha fecal” (Lacerda, 2008, p.51). Além disso, o enredo seduz por sua temática: ao narrar as dificuldades de um jovem para se descobrir profissional e pessoalmente na passagem da adolescência para a vida adulta, ele garante o interesse e a identificação por parte de todos aqueles que, em maior ou menor escala, passaram por semelhante situação. Amarrando as duas categorias narrativas, temos a solução para o dilema, com o professor Nabuco realizando o parto do novo Pedro que, do turbilhão de dúvidas de um graduando de História com uma vida afetiva pregressa desastrosa, ressurge como um

1 Universidade Estadual de Maringá (PR).

jovem e promissor escritor, com direito a uma namorada e futura esposa adorável. Apesar da perda de força da narrativa no momento em que a cativante relação de professor e aluno é substituída por um adocicado (talvez demais) jogo amoroso, o romance sustenta-se até o fim, justificando seu sucesso editorial.

Todavia, tais aspectos estão longe de constituir a real força de *O fazedor de velhos*. Na verdade, levando-se em conta a visão estereotipada que a literatura infantojuvenil ainda encontra em diversos círculos, destacar uma “história apaixonante com personagens reais com problemas reais” pode produzir um efeito contrário e mascarar os verdadeiros méritos que Rodrigo Lacerda imprime a sua história. Ao articular o crescimento e amadurecimento de um jovem a um crescimento e amadurecimento intelectual e artístico, Lacerda abre espaço para uma percepção da literatura e de suas possibilidades que, no início do século XXI, tendo em vista as diversas ofertas comunicacionais e culturais que se apresentam (em especial para os leitores-alvo da literatura infantojuvenil), dão novo fôlego à boa e velha arte da palavra. Se os primeiros passos de alguém podem se construir como passos das e para as primeiras obras, o modo como o caminho se configura pode nos reservar boas surpresas.

Formação e pedagogia

Logo no início do primeiro capítulo do romance, “Tudo começa sem a gente perceber”, lemos uma passagem significativa: “Eu não lembro direito quando meu pai e minha mãe começaram a me enfiar livros garganta abaixo. Mas foi cedo” (Lacerda, 2008, p.7). A menção aos livros já anuncia que a formação literária e cultural do protagonista ocupará lugar de destaque. Porém, a palavra “formação” tem importância muito maior em *O fazedor de velhos*. Ao traçar o percurso de Pedro até sua confirmação e realização intelectual, profissional e pessoal, o texto configura-se como um romance de formação que, se quisermos ser mais específicos e destacar a vo-

cação última do personagem como escritor, seria um romance de formação artístico ou, tomando emprestado o título daquele que talvez seja o mais famosos desses romances de formação do artista, um “retrato do artista quando jovem”.

A percepção da natureza particular da narrativa poderia nos conduzir de modo demasiadamente rápido a um elemento que, sem dúvida, não pode ser negligenciado: uma dimensão formativa e, em última instância, educativa que poderia ser ligada de modo estreito à literatura infantojuvenil e ao romance de formação. Na verdade, tratando-se de literatura, de arte, essa dimensão seria facilmente destacada independentemente de classificações ou segmentações. Em um clássico injustamente pouco repercutido atualmente – apesar de seu inegável tributo a sua própria historicidade –, o monumental *Paideia*, de Werner Jaeger, encontramos uma visão de Homero como educador da Grécia que é tão tocante quanto eloquente:

Conta Platão que era opinião espalhada no seu tempo ter sido Homero o educador de toda Grécia. Desde então, a sua influência estendeu-se muito além das fronteiras da Hélade. Nem a apaixonada crítica filosófica de Platão conseguiu abalar o seu domínio, quando buscou limitar o influxo e o valor pedagógico de toda poesia. A concepção do poeta como educador do seu povo – no sentido mais amplo e profundo da palavra – foi similar aos Gregos desde a sua origem e manteve sempre a sua importância. Homero foi apenas o exemplo mais notável desta concepção geral e, por assim dizer, a sua manifestação clássica. Faremos bem em tomar a sério, tanto quanto possível, esta concepção, e em não restringirmos a nossa compreensão da poesia grega com a substituição do juízo próprio dos Gregos pelo dogma moderno da autonomia puramente estética da arte. Embora esta caracterize certos tipos e períodos da arte e da poesia, não deriva da poesia grega ou de seus grandes representantes nem é possível aplicá-las a eles. (Jaeger, 1979, p.56)

A passagem é suficientemente clara, mas dois recortes merecem maior atenção. O primeiro é o que destaca o “valor pedagógico de

toda poesia” e que, em sua abrangência universalizante, poderia demonstrar seu impressionante alcance e atingir tanto Homero quanto um romance de formação infantojuvenil publicado pela primeira vez em 2008. O segundo recorte é o que alerta contra os riscos de uma visão estreita segundo o “dogma moderno da autonomia puramente estética da arte”, o que, no contexto do surgimento da obra de Jaeger entre as décadas de 30 e 40 do século XX, correspondia às tentativas de estabelecimento imanentista de abordagem da literatura. Aceitando o enfoque de *O fazedor de velhos* com esse vetor para fora da obra e aceitando também sua função educativa em diversos sentidos, poderíamos encontrar tal função no relato das sessões de estudo de literatura de Pedro e da irmã com sua mãe, professora universitária justamente de literatura:

O conteúdo dessas leituras era relativamente variado. Digo relativamente porque as preferências de minha mãe, mesmo sendo variadas entre si, se repetiam sempre. Depois de um tempo, começamos a reconhecer alguns nomes de gente – Castro Alves, José Régio, Gonçalves Dias, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade –, e depois alguns nomes de livros e poemas – “Navio negreiro”, “I-Juca Pirama”, *Poesia até agora*, *Mensagem*, *Rosa do povo*, *Carnaval*, *Auto do Frade*, *Espumas flutuantes*, “O monstrengo”. (Lacerda, 2008, p.7)

Essa visão poderia, inclusive, fazer jus ao romance de formação, desde seus primórdios. Primeiro devido ao fato de a proposta de *O fazedor de velhos* adequar-se à classificação de modo claro. Wilma Patricia Maas reforça a necessidade de se considerar o romance de formação como signo literário constituído pela associação da obra paradigmática de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, e do conceito inicial de *Bildungsroman* proposto pelo trabalho pioneiro de Karl Morgenstern, segundo o qual o termo faria referências a uma “forma de romance que ‘representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade’” (Maas, 2000, p.19); considerando-se o

desenrolar da narrativa e a condição final do protagonista ao término do romance, encontramos a perfectibilidade possível. Em segundo lugar, outro ponto de adequação da obra de Rodrigo Lacerda à ideia de *Bildungsroman* apresentada por Wilma Patrícia Maas está justamente na proposta formativa também como um projeto pedagógico. Retomando particularidades da biografia de Morgenstern, Maas afirma:

Paralelamente a suas necessidades e desejos pessoais de auto-aperfeiçoamento expressados em suas cartas e manuscritos, bem como no projeto irrealizado de um *Bildungsroman* particular, Karl Morgenstern conduziu, por meio de sua atuação como professor em Dorpat, um projeto educativo que tinha como objetivo maior a formação do jovem para a coletividade. As conferências do então professor de filologia clássica progrediram de uma estrita ocupação com o objeto primeiro de sua disciplina em direção a abordagens mais pedagógicas e mais universais, abertas a estudantes de todas as áreas. (Maas, 2000, p.44)

Tal preocupação pedagógica, segundo Maas, termina por se estender ao conceito criado por Morgenstern:

[É preciso] reconhecer uma relação entre a biografia pessoal e intelectual de um indivíduo, o professor de Filologia Clássica Karl Morgenstern, e a irrupção de um termo caro à historiografia, à crítica e teoria literárias, o *Bildungsroman*. Mais do que isso, leva-nos a afirmar o cunho marcadamente ideológico instalado já na própria criação do termo, que deverá impregná-la nas leituras que se sucederão. (ibidem, p.45)

Novamente é fácil encontrar a comprovação de tais princípios em *O fazedor de velhos*. E a produtividade do *modus operandi* parece ser ainda mais incisiva se notarmos seus modos e meios para além da questão cultural mais evidente no romance, no caso, a literatura. Uma passagem é ilustrativa nesse sentido: trata-se do comentário

do narrador a respeito da natureza e dos procedimentos para se obterem autorizações para viagem de menores desacompanhados:

Minha irmã, mais velha, se vangloriava de não precisar de autorizações. Eu morria de inveja. Primeiro porque, quando a gente é muito jovem, sempre quer crescer mais rápido. E também porque era um inferno conseguir aquelas benditas autorizações. Além de ter que tirar fotos 3x4, o que eu odiava, também precisava convencer meu pai ou minha mãe a irem comigo no juizado, o que eles odiavam (e estavam certos, porque era um saco mesmo). O pior é que, na época, antes dos Bin Laden da vida, às vezes as atendentes da companhia aérea nem pediam para ver documento nenhum. A vigilância nos aeroportos não era tão rigorosa. Na verdade, elas só pediam para ver os documentos do passageiro quando desconfiavam de alguma coisa. Quando não pediam, significava que eu e meus pais tínhamos tido um trabalhão à toa. (Lacerda, 2008, p.17-8)

Em meio às reclamações que contribuem, inclusive, para reforçar o tom adolescente desse momento em particular da narrativa, percebemos um cuidado e minúcias que compõem um relativamente recente guia de procedimentos para jovens que pretendessem viajar. Considerando o público-alvo da literatura infantojuvenil, não seria despropositado considerar o conjunto organizado de informações como um dos elementos formativos do jovem da passagem do século XX para o XXI. Contudo, é óbvio que os exemplos mais produtivos encontram-se em passagens que façam referência à arte em geral e à literatura em particular. Por sinal, as evidências da formação no romance, levando-se em conta a necessidade de mudança de estado do protagonista do início até o fim da narrativa, também se traduzem sob a forma de demonstrações explícitas da ignorância inicial. É o caso das obras completas de Shakespeare, segundo presente relacionado ao bardo que o protagonista recebe (antes recebera uma fita cassete com o áudio de *Hamlet*). Ao tratar da peça nesse primeiro presente, por sinal, Pedro demonstra algum conhecimento cultural, marca de seus anos iniciais de formação em

sentido lato, para além das aulas com a figura materna: “Eu a conhecia de nome, Hamlet, e de uma frase que todo mundo repete, ‘Ser ou não ser, eis a questão’, e blá, blá, blá” (Lacerda, 2008, p.20). A partir dessa “confissão” de conhecimento limitado, abre-se espaço para um elemento de formação importante em *O fazedor de velhos*, a língua:

Juro que, quando ganhei esses presentes, a sensação foi boa e não foi. Foi boa porque sempre é bom ganhar alguma coisa, e porque essa coisa vinha do meu pai. Por outro lado, não foi. Eu ainda não falava nem o inglês de hoje, que dirá o de quinhentos anos atrás! Como não entendia nada, me sentia tão burro, e tão incapaz, portanto, de satisfazer a expectativa paterna, que tanto a fita quanto o livro me causavam um megassentimento de frustração. (ibidem, p.20-1)

Mesmo quando tenta ler, com algum conhecimento da língua inglesa, *Rei Lear*, contando, ainda, com a ajuda de um dicionário, notamos o difícil processo de formação de Pedro em termos culturais e artísticos: “Foi inútil. Mesmo quando as palavras eram conhecidas, a maneira como apareciam na frase era diferente, e todo o texto tinha imagens, metáforas, que atrapalhavam o entendimento” (ibidem, p.27). Tais dificuldades corroborariam ainda mais importância da ideia de *Bildung* em sua dimensão pedagógica, mas, nesse ponto, surge um sinal de alerta. Seria muito fácil destacar a tal ponto essa dimensão pedagógica que o romance de Rodrigo Lacerda fosse visto não apenas como a presentificação de um projeto pedagógico, mas, até mesmo, como uma ferramenta pedagógica útil, o que não necessariamente o desabonaria, mas nos faria incorrer na injustiça de não abordar a obra como literatura, produção artística digna de ser compreendida a partir de um instrumental específico. A própria ideia de “formação”, fundamental para o conceito de *Bildungsroman*, não pode ser reduzida apenas ao pedagógico. Tratando da literatura infantil nesse sentido, mas por meio de uma reflexão que é pertinente à literatura infantojuvenil, Regina Zilberman destaca algo importante:

A literatura infantil, nessa medida, é levada a realizar sua função formadora, que não se confunde com uma missão pedagógica. Com efeito, ela dá conta de uma tarefa a que está voltada toda a cultura – a de “conhecimento do mundo e do ser”, como sugere Antônio Cândido [sic], o que representa um acesso à circunstância individual por intermédio da realidade criada pela fantasia do escritor. E vai mais além – propicia os elementos para uma emancipação pessoal, o que é a finalidade implícita do próprio saber. (Zilberman, 2003, p.29)

É justamente por conta dessa busca de “emancipação pessoal”, que uma passagem como a dos procedimentos de embarque de menores de idade no aeroporto passa a fazer parte do projeto de formação, articulada organicamente aos elementos artístico-culturais. Assim, a vertente pedagógica deve ser cuidadosamente relativizada; na verdade, embora possa ser considerada parte da formação em sentido lato, não pode ser vista como uma substituta dessa formação. Além disso, não raras vezes, o caráter pedagógico aponta para a zona de tensão inerente a uma produção focada no leitor infantojuvenil mas normalmente produzida e trabalhada cientificamente por adultos. É novamente Regina Zilberman que chama atenção para os desdobramentos dessa percepção ao mencionar a “duplicidade congênita” de produções voltadas para um público mais jovem:

[Eis] a duplicidade congênita à natureza da literatura infantil: de um lado, percebida sob a ótica do adulto, desvela-se sua participação no processo de dominação do jovem, assumindo um caráter pedagógico, por transmitir normas e envolver-se com sua formação moral. De outro, quando se compromete com o interesse da criança, transforma-se num meio de acesso ao real, na medida em que lhe facilita a ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias, e a expansão de seu domínio linguístico. É esta duplicidade que assinala sua limitação, gerando o desprestígio perante o público adulto, já que este não admite o legado doutrinário que lhe transfere. (Zilberman, 1987, p.14)

Mais uma vez, encontramos uma passagem com dois elementos de suma importância. O primeiro é direto, utilizando um termo forte como “dominação” e destacando a necessidade de cuidado ao tratarmos da dimensão pedagógica da literatura infantojuvenil. O segundo, embora não tão evidente, abre espaço para que o olhar sobre a produção infantojuvenil possa se dar de modo mais interno, sem que, necessariamente, tenhamos que encontrar uma justificativa prática para sua relevância. Quando Regina Zilberman fala em “ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias”, encontramos, no procedimento, a porta para as categorias essenciais da narrativa, com destaque para uma que desempenha papel fundamental em *O fazedor de velhos*. Essa categoria, que justifica o “velhos” do título, virá a ser a grande aquisição em termos de conhecimento e formação que o protagonista terá ao fim do romance. Trata-se do tempo.

O tempo da narrativa e a narrativa do tempo

Embora possamos encontrar lampejos do papel formador que o professor Nabuco desempenhará logo em sua primeira aparição – ainda anônima – no aeroporto junto de Pedro, é ao fazer um discurso na cerimônia de formatura do (futuro) jovem aprendiz que o mestre apresenta sua primeira e elaborada lição, lição esta que se desdobrará em todas as demais. Em uma severa fala a respeito do tempo, de sua natureza e de sua relação com o ser humano, Nabuco discorre a respeito do tema de um modo que não seria, a princípio, condizente com o espírito festivo da ocasião. Frente à sua plateia composta principalmente por adolescentes, ele não abre espaço para concessões: “Vocês vão descobrir, na carne, que sentir, nessa vida, é sentir o tempo indo embora” (Lacerda, 2008, p.37). E continua, no mesmo tom peremptório:

Alguns momentos, algumas coisas, ou pessoas, cheiros, visões, objetos e lembranças, nos põem em contato com o passar

do tempo. Tudo o que nos emociona, tudo o que nos toca fundo, é o tempo chegando e indo embora. Se eu pudesse dar um conselho a vocês, eu diria: não queiram nunca ser eternamente jovens; gostar de viver é gostar de sentir; e gostar de sentir é, necessariamente, gostar de envelhecer. (ibidem, p.37)

Sem dúvida, temos aqui uma relevante reflexão filosófica e humanística, que será imprescindível para a formação de Pedro no decorrer do romance e, entre propostas e desdobramentos, mostrará por que o professor Nabuco é um “fazedor de velhos”, ao dar a seus “alunos” uma profunda sensação do tempo. Todavia, ao trabalhar uma categoria tão complexa quanto o tempo, o livro de Lacerda permite-nos perceber uma faceta interessante e desafiadora – pois não evidente na superfície – da literatura infantojuvenil. Antes, porém, de destacar essa faceta, é importante lembrar que, dentre todas as categorias narrativas, é o tempo que talvez se ligue de modo mais íntimo com a própria ideia de narrativa. Em seu *Dicionário de teoria da narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina Lopes destacam inicialmente como “o relevo do *tempo* como categoria narrativa decorre antes de tudo da condição primordialmente temporal de toda a *narrativa*”, para, posteriormente, reforçarem: “Por outro lado, o *tempo narrativo* revela também, mais do que qualquer outra categoria da narrativa, inegáveis implicações propriamente *linguísticas*, consequência direta da importância do *tempo* como *categorial gramatical*” (Reis; Lopes, 1988, p.295). De modo mais evidente, se reduzirmos o *epos* à sua essência, encontraremos fatos e mudanças de estado em uma seta do tempo. Deste modo, a narrativa depende fundamentalmente do tempo para que tais mudanças possam ocorrer e, concomitantemente, o tempo depende da narrativa para preencher sua abstração com materialidade que nos permita percebê-lo e, por fim, analisá-lo. Nesse sentido, Benedito Nunes destaca como o leitor interage com o enredo da narrativa para colocar em marcha o trabalho do e com o tempo: “o leitor [...] abre essa rede temporal do discurso, malha de muitos fios reais, no plano imaginário, efetuando, com o mundo da obra que reconfigurou o mundo real, a dimensão do tempo fictício” (Nunes, 2002, p.76). Embora admitamos o papel de

destaque do tempo na narrativa, é importante que notemos como o enredo precisa ser levado em conta ao focarmos especificamente as transformações de estado e ações que constituem a materialidade possível no jogo narrativo. Por isso, focando especificamente o tempo na narrativa, Benedito Nunes afirma:

Mas essa efetuação tem um constante mediador, que interfere em cada um dos pontos de incidência do preenchimento formal dos indicadores: os acontecimentos, o conteúdo da história, que o *enredo* interliga numa totalidade temporal. [...] Parece-nos que foi essa mediação do enredo o que o narrador de *A montanha mágica* teve em vista ao afirmar que o tempo, elemento da narrativa, é por ela preenchido com a matéria dos acontecimentos, organizados numa forma determinada que permitirá divisá-lo. (ibidem, p.76)

Além de fundamental para a narrativa, aqui, finalmente, podemos compreender a “faceta interessante e desafiadora” da literatura infantojuvenil que foi mencionada anteriormente. Ao retomarmos seu papel de “ordenação de experiências existenciais, através do conhecimento de histórias” tal como propõe Regina Zilberman, e levando em conta como o enredo preenche o tempo na e da narrativa, é instigante concluir que a literatura infantojuvenil, sobretudo no gênero épico, liga-se de modo indissociável com as bases tanto da própria ideia de narrativa quanto da ideia de tempo. Dessa maneira, formação e tempo desempenhariam papel imprescindível não apenas na literatura infantojuvenil, mas em sua própria identidade.

Neste caso, *O fazedor de velhos* avulta com especial força nesse segmento literário. Sendo um **romance de formação**, e levando-se em conta o jogo de mútua determinação conceitual entre narrativa e tempo, encontramos os dois elementos de modo natural na obra de Lacerda. Contudo, mais do que apresentar os dois elementos, Lacerda os liga de maneira indissociável, ao fazer da formação de Pedro com o auxílio de Nabuco uma formação para e pelo tempo. Mesmo o segundo teste proposto pelo professor – o primeiro havia sido buscar a frase-chave de *Rei Lear* que resumisse a essência da

peça –, o aparentemente absurdo estudo sobre “a natureza humana” (Lacerda, 2008, p.57), pode ser visto em profunda e complexa ligação com o tempo. Pensemos em um filósofo como Martin Heidegger. Em sua obra seminal *Ser e tempo* (2009), ele percebe o homem como História, ao percebê-lo como passado, presente e futuro assimilados e apropriados pela compreensão. Em sua particularíssima condição de ente histórico, o homem une as duas instâncias, o existir e o temporalizar, sobretudo a si mesmo, de modo que, se aceitássemos a proposta heideggeriana, poderíamos ver no projeto megalomaniaco de Nabuco e Pedro não apenas uma tentativa de captar e compreender a natureza e a essência do humano, mas do próprio tempo. Entretanto, não seria necessário remontar a Heidegger para notar tal procedimento em *O fazedor de velhos*. A própria narrativa, por ser narrativa, já é uma articulação de ser e tempo, uma vez que sua relação especial com sua principal categoria permite essa articulação.

Assim, o ser se confunde com o tempo e, por conseguinte, com a narrativa. Em uma passagem ilustrativa, quando Pedro e sua futura namorada Mayumi (afilhada de Nabuco e estudante de neurologia na França) assistem a *Madame Butterfly*, encontramos essa identificação entre tempo, narrativa e ser: “Saímos no meio. Não queríamos ver a parte triste, só a boa, quando os dois se amam e as melodias são ora de uma paixão arrebatadora, ora carícias trocadas de parte a parte” (Lacerda, 2008, p.84). No contexto, em breve a jovem voltaria para a França, levando a uma dolorosa separação. A suspensão do enredo – embora estejamos falando de uma ópera – corresponde à suspensão do tempo, o que permitiria eternizar o momento amoroso ali celebrado. É interessante notar que a dimensão de formação, nesse sentido, que transborda da formação do protagonista para a formação do leitor – em todos os sentidos – desenvolve-se nessa *mise en abyme* de narrativa e tempo, o que, na sutil articulação do tempo da história e do tempo do discurso, pode promover um poderoso vetor para fora do texto, atingindo um efetivo tempo da leitura – e do leitor. No início do romance de formação de Thomas Mann

mencionado por Benedito Nunes, *A montanha mágica*, encontramos uma passagem tocante:

Não será, portanto, num abrir e fechar de olhos que o narrador terminará a história de Hans Castorp. Não lhe bastará para isso os sete dias de uma semana, nem tampouco sete meses. Melhor será que ele desista de computar o tempo que decorrerá sobre a Terra, enquanto esta tarefa o mantiver enredado. Decerto não chegará – Deus me livre – a sete anos. (Mann, 1986, p.6)

É claro que poderíamos destacar, aqui, também, um “tempo da escritura”; todavia, ele só faria sentido como interpretante do próprio tempo na e da narrativa, com o mencionado vetor apontando para o leitor e para seu próprio tempo (nos dias atuais, com suas demandas de brevidade e velocidade, poderia esse leitor somar suas esperanças às do narrador e desejar que a leitura do longo romance de Thomas Mann não dure, por seu turno, outros sete anos, uma vez que não é mais, como prática de leitura em um contexto de tantas opções comunicacionais e culturais, tarefa para sete dias, talvez nem mais para sete meses). Considerando as especificidades da literatura de educação e formação e, no caso de *O fazedor de velhos*, as expansões identitárias do protagonista e do autor, podemos mesmo partir da formação e do tempo para perceber como o leitor, no fim das contas, surge como elemento de destaque nesse tipo de literatura, a saber: um romance de formação (do artista) infantojuvenil. Afinal, é no leitor que todo esse complexo processo encontra seu termo, sua meta e sua possibilidade concreta de realização.

Um velho jogo de espelhos: o autor, o leitor e a formação do artista

Ao comentar a voz narrativa e a recepção por parte do leitor no romance juvenil americano, Darja Mazi-Leskovar inicia sua dis-

cussão com uma constatação que, embora possa parecer óbvia à primeira vista, merece ser destacada:

La situation du discours dans la littérature pour adolescents est fondamentalement la même que dans la littérature générale: le but recherché est non seulement d’informer les lecteurs sur un monde fictif donné, mais aussi de parvenir à un certain rapport entre écrivain et lecteur. Si donc “aucune oeuvre littéraire ne peut être dissociée du lecteur et, par conséquent, de son horizon d’attente”, l’important n’est pas simplement ce qui est dit (la thématique, l’intrigue, la présentation des personnages et du décor) mais également la façon dont le message est exprimé, ainsi que l’identité du lecteur. La réception est, entre autres, influencée par la voix du narrateur et par “l’expérience individuelle littéraire et extralittéraire” du lecteur. (Mazi-Leskovar, 2003, p.75-6)

Ter em mente a importância do leitor no processo abre espaço para a ideia de que, no caso de um romance de formação como *O fazedor de velhos*, a representação proposta deva “promover também ‘a formação do leitor, de uma maneira mais ampla do que qualquer outro tipo de romance’” (Maas, 2000, p.19). Essa relação pressupõe essa formação do leitor emulando a formação do protagonista, o que se dá, por vezes, de modo sutil. Quando temos o episódio da ópera, encontramos o habitual e formativo resumo do enredo e explicações que encontramos em outros momentos do romance, mas, pouco depois, em meio às reflexões de Pedro sobre como não pretender impedir que Mayumi realize suas metas e sonhos, encontramos a seguinte passagem: “Quem disse que eu queria prender a borboleta numa moldura?” (Lacerda, 2008, p.86). O nome da peça, em inglês, encontra aqui uma tradução terminológica que, de modo simples, exige do leitor uma formação pessoal, em língua inglesa, para perceber o eco da *Butterfly* do título na borboleta do comentário. Temos, com isso, o processo de emular a formação do protagonista por parte do leitor, que se desdobra em outras passagens. Tomemos como exemplo os casos das obras literárias: primeiro, logo no início

do romance, temos uma explicação detalhada e contextualizada de “I-Juca Pirama” de Gonçalves Dias, de “O monstrengo” de Fernando Pessoa e, por fim, até mesmo de *Os maias* de Eça de Queirós, com destaque para a personagem João da Ega, antecipando os estudos de perfis literários que Pedro fará em sua pesquisa sobre a natureza humana e que serão fundamentais para a *Bildung* do protagonista (ibidem, p.8-15). No capítulo seguinte, temos uma rápida referência a autores que “tinham nomes esquisitos de pronunciar, como Dostoiévski, Turguêniev, esses bichos” (ibidem, p.18). Esse procedimento de trazer dados mais detalhados para, em seguida, oferecer informações econômicas sobre o tema em questão, **presupõe** um leitor que busque informações e, assim, possa interagir plenamente com o texto. O fazedor de velhos oferece muito sobre “I-Juca Pirama”, mas sequer resume o enredo de *Crime e castigo* ou *Pais e filhos*. O leitor, assim como o protagonista, deve se armar de conhecimento para dar seus próprios passos.

Além disso, é importante ressaltar novamente que se trata de um romance de formação artístico (ainda que essa dimensão torne-se realmente clara nos dois últimos capítulos). Como seria de supor, encontramos até mesmo aspectos da formação do artista que são traduzidos por meio de passagens que tratem especificamente desse recorte. Comentando suas próprias dificuldades de construção romanesca, Pedro apresenta um detido comentário sobre construção de personagens e verossimilhança:

[...] se o personagem do livro que você está escrevendo tem um barco, é preciso pesquisar sobre barcos. Mas não a ponto de você virar uma enciclopédia ambulante. Se virar, aliás, o livro tem grande chance de sair ruim. A pesquisa vai além do domínio técnico, vai além das palavras especializadas, das citações. Enquanto você vasculha todas as revistas náuticas, seu objetivo não é saber exatamente, nos mínimos detalhes, como funciona e como se dirige um barco. O que você está procurando são pequenas particularidades que possam transmitir o sentimento de ter e dirigir um barco. O que significa, para o seu personagem, ter um barco? É atrás disso que você está. E isso pode ser

transmitido por algo insignificante, que a um especialista em barcos, ou um pesquisador típico, pareceria desprezível. Quando você encontra esses pequenos elementos, nos quais o seu personagem deposita a própria emoção, aí sim você pode usar alguns detalhes técnicos, pois eles surgirão espontaneamente. É um jogo sutil de ilusão e realidade. (ibidem, p. 121-2)

Ao exprimir explicitamente o processo, o protagonista forma a si mesmo; porém, ao fazê-lo, permite que o leitor emule mais esse processo de formação e, embora não se possa dizer que a leitura do romance de Rodrigo Lacerda forme escritores, ele permite que o leitor participe do processo criativo de um ângulo dos bastidores que nem sempre é possível. Assim, encontrando-se em íntima conexão com a construção da narrativa, o leitor vê-se igualmente conectado ao tempo, o que pode promover, inclusive, uma relativização de “defeitos” que poderiam ser percebidos. Pouco depois da já citada explicação minuciosa sobre os procedimentos de embarque de menores de idade, Pedro, ao ser proibido de embarcar por ter sua autorização com o prazo vencido, retorna para casa e constrói um plano que lhe permita burlar a segurança no aeroporto. Todavia, ele o faz após horas em sua casa e não encontramos nenhuma explicação sobre como conseguiu comprar outra passagem, por exemplo, dentre outras incongruências. Tal passagem, na sequência de uma detalhadíssima explicação, não soaria como pouco verossímil? Soaria, a menos que consideremos que, em seu processo de formação, o leitor deva preencher as lacunas que forem percebidas. Ainda mais emblemático é o caso dos pronomes de tratamento no romance, uma vez que, de início, o professor, formal, trata Pedro por “o senhor”, o que, inclusive, chama a atenção do protagonista. Quando finalmente a barreira da formalidade é rompida, o narrador destaca a profunda impressão que isso lhe causara, em cena de forte carga de emotividade:

[...] o professor começou a falar, mas se interrompeu de novo, e vi que a emoção o engasgara também. Ele abaixou os olhos, suspirando forte, tomando ar e coragem para falar. De repente, disse a coisa mais inesperada:

– Eu gosto de você.

Assustei-me ao ouvir aquilo. E pela primeira vez me chamando de “você”! Era muita novidade junta. Senti um consolo estranho, e um certo impulso de abraçá-lo. (ibidem, p.91)

Seria apenas um recurso de construção da narrativa se o pronome de tratamento “você” já não tivesse sido utilizado pelo professor em outras ocasiões, uma delas na própria página da “novidade”, uma vez que o professor afirma em discurso direto: “Na noite da sua formatura, enquanto eu fazia meu discurso, **você** deu um sorriso malvado” (ibidem, p.91). A postura mais fácil, diante de tal fato, seria apontar o “erro” do romancista; porém, na dinâmica da formação do leitor, o lapso pode, novamente, ser relativizado. Em primeiro lugar, pelo fato de tal incongruência ligar-se, de modo extremamente coerente, com as diversas ressalvas feitas pelo próprio narrador com relação a suas dificuldades cognitivas e problemas com a escrita em um momento inicial. Discorrendo sobre tais problemas, Pedro afirma: “A minha boa e velha preguiça mental, às vezes, também atrapalhava tudo, me deixando feito um demente, imbecilizado diante da bolha de vidro” (ibidem, p.119). Em segundo lugar, por um princípio ainda mais fiel ao espírito da formação, podemos considerar que “corrigir” o texto compreende uma emancipação do leitor ainda mais poderosa, uma vez que a correção corresponderia a uma participação na construção dos sentidos do texto ainda mais incisiva e ativa. O leitor, nesse momento, ainda que não possa ser chamado de “escritor”, está no âmago do processo criativo, e pode perceber que a perfectibilidade, se não atinge plenamente o protagonista do romance de formação, nem o leitor que por ele se forma, tampouco atinge a própria obra, o que garante que se construam discursos a partir dela. Além disso, esse mesmo leitor percebe também o quão pungentes são as palavras do narrador no fim do ciclo romanesco de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, que, nas últimas linhas do sétimo e derradeiro volume, confessa:

Se ao menos me fosse concedido prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja

noção se me impunha hoje com tamanho vigor, e, ao risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservados no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo. (Proust, 1992, p.292)

Para a narrativa, o tempo, embora seja a matéria-prima mais preciosa, é também o desafio supremo e a limitação suprema. E, em sua formação como ser de cultura e, ao mesmo tempo, participando da formação do artista, o leitor de *O fazedor de velhos* encontra essa difícil e quase inexprimível verdade. Desse modo, está inconscientemente preparado para o último teste que o professor Nabuco apresenta a Pedro para encontrar sua vocação: “viajar no tempo” (Lacerda, 2008, p.107). No fim, essa viagem se revela fazer literatura, ser escritor. O protagonista, quando finalmente descobre a resposta, já está vivendo sua verdade identitária. E uma das coisas mais impressionantes que encontramos em *O fazedor de velhos* é que o leitor, ao descobri-lo pela leitura, está vivendo a sua também.

À guisa de conclusão: o fazedor de eternos

No início de nossa discussão, afirmamos que *O fazedor de velhos*, de Rodrigo Lacerda, atraía o leitor por meio de qualidades diversas, e mencionamos os personagens e o enredo como elementos capazes de gerar essa atração desde a superfície. Contudo, um mergulho nas especificidades do texto como romance de formação do artista infantojuvenil permitiu-nos vislumbrar a formação como elemento fundamental para essa modalidade literária, bem como perceber que, dentre as categorias da narrativa, o tempo, essencial no romance, desempenha o papel principal. De semelhante percepção, surgiu um contexto dinâmico e envolvente,

no qual o leitor, aproximado do autor na formação do artista, participa da criação da obra e, assim, entra na dança com o tempo. Tempo que, como centro gravitacional e fundante do romance, estava presente na primeira grande “aula” do professor Nabuco, na formatura de Pedro, com suas próprias lições que transbordam o enredo e formam o leitor em termos humanos: “Falem com o tempo. Conversem com ele. Fiquem íntimos dele. O tempo é a nossa única companhia garantida até o último instante” (Lacerda, 2008, p.39).

Haveria ainda muito mais a falar sobre o romance. O projeto gráfico de Luciana Facchini e as ilustrações de Adrianne Callinari mereceriam estudo pormenorizado à parte. Contudo, assim como na literatura, nos estudos literários o tempo é também um mestre severo, de modo que essa discussão se encerra com o que até aqui se viu. O que, a despeito das limitações e da pobreza dessas páginas que buscaram dialogar com *O fazedor de velhos*, não é pouco. Afinal, o que se tornou evidente ao termo das reflexões foi o modo como o romance nos forma em relação ao tempo e à literatura. Na verdade, forma-nos em relação ao tempo por conta da formação na literatura. Aprendemos, com Pedro e o professor Nabuco, que saber o tempo é saber a narrativa, e que saber a narrativa é vivê-la em sua essência, participando de sua própria criação. Ao fazê-lo, encontramos nossa vitória possível em relação a uma literatura que nos contém na mesma medida em que nos transcende, o que, por seu turno, nos permite nossa outra vitória possível, esta sobre o tempo, ao lançarmos, juntamente com o artista, esse desafio tão insensato quanto compreender a natureza humana. Assim, *O fazedor de velhos* nos apresenta sua contrapartida, a fábrica da eternidade que se torna possível na permanência da obra de arte, através do tempo. Não se trata de uma eternidade empírica real, pois, um dia, o tempo chegará para cobrar seu duro quinhão. Mas talvez seja um sonho de eternidade, que, em nosso contexto, encontraria justificativa, pois, a essa altura, já estamos formados e versados em matéria de tempo o suficiente para procurar nossa própria frase-chave em uma edição das obras completas de Shakespeare e encontrá-la no

coração d'A *tempestade*: “*We are such stuff/As dreams are made of, and our little life/Is rounded with a sleep*” (Shakespeare, 1971, p.16).

Referências bibliográficas

- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis-RJ: Vozes, 2009. (Pensamento Humano)
- JAEGER, Werner. *Paideia*. A formação do homem grego. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- LACERDA, Rodrigo. *O fazedor de velhos*. Ilustrações Adrienne Callinari. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- MAAS, Wilma Patricia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.
- MANN, Thomas. *A montanha mágica*. Tradução Herbert Caro. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- MAZI-LESKOVAR, Darja. Voix narrative et réception par le lecteur dans le roman américain pour adolescents. In : DOUGLAS, Virginie (Dir.) *Perspectives contemporaines du roman pour la jeunesse*. Paris : L'Harmattan, 2003. (Références critiques en littérature d'enfance et de jeunesse). p.75-93.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2002. (Fundamentos, 31)
- PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 1992. (Em busca do tempo perdido, 7)
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 29)
- SHAKESPEARE, William. *The Complete Works of William Shakespeare*. London: Spring Books, 1971.
- ZILBERMAN, Regina. O estatuto da literatura infantil. In: ZILBERMAN, Regina; MAGALHÃES, Lígia Cadermatori. *Literatura Infantil: autoritarismo e emancipação*. São Paulo: Ática, 1987. (Ensaio, 82). p.3-24.
- _____. *A literatura infantil na escola*. São Paulo: Global, 2003.

TRADIÇÃO JUDAICA À BRASILEIRA

Marco Antonio Domingues Sant'Anna¹

O golem do Bom Retiro, de Mário Teixeira (2008), constitui uma obra que, sem dúvida, cativa particularmente o público jovem por sua temática atualíssima e por sua forma plena de agilidade e suspense.

Trata-se de uma narrativa diferenciada por seus 38 capítulos muito curtos, formando núcleos que vão se desenvolvendo paulatinamente, garantindo a atenção do leitor, nos moldes de uma telenovela. Não é por acaso que isso ocorre, já que o autor trabalha na TV Globo, como roteirista de dramaturgia. Entre seus principais trabalhos estão as novelas *O Cravo e a Rosa*, a adaptação do *Sítio do Picapau Amarelo de Monteiro Lobato* e o programa infantil *Castelo Rá-Tim-Bum*. Mais recentemente, escreveu, com Alcides Nogueira, a novela *Ciranda de Pedra*, adaptação do romance homônimo de Lygia Fagundes Telles. No campo do romance juvenil, antes de escrever *O golem do Bom Retiro*, publicou *Salvando a Pele* (Coleção Vaga-Lume), ficção histórica centrada na figura do poeta Álvares de Azevedo.

Assim sendo, como já mencionado, as personagens vão sendo caracterizadas física e psicologicamente no interior de seus núcleos sociais e, marcadamente, religiosos, uma vez que existe na obra uma fortíssima influência da cultura judaica ortodoxa.

1 Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, câmpus de Assis.

Ariel, filho do rabino Isaac Peretz, líder da sinagoga local do Bom Retiro e de Rute, apresenta-se como um menino ingênuo, introvertido, cuja vida restringe-se a ir da casa para a escola confessional e da escola para casa. Num desses seus trajetos sofre o ataque de um *skinhead*, drogado, componente de outro grupo da obra, que destrói aquilo que, de seu ponto de vista judaico era um bem muito precioso: a *Torá*. Vale dizer que este mesmo bando de *skinheads* na primeira cena do livro assalta a loja de um comerciante judeu roubando-lhe os bens e a vida.

Fazendo parte ainda do núcleo judaico, encontramos Taibele, noiva do aspirante a rabino, Moses e Raquel, a filha mais nova da família. Na verdade, a jovem casadoira não demonstra nenhuma satisfação com sua futura união já que, para ela, Moses, um judeu norte-americano de Nova York, lhe parecia uma figura estranha, com “cheiro de livro velho”. De fato, Moisés, nome adaptado para o português, praticamente morava em um escritório na sinagoga devorando os livros da Lei, a fim de cumprir com grandeza todos os passos que o tornariam um rabino de respeito. Para ele, “aprender era mais importante que comer”.

Riri, apelido de Rinará e Nico, codinome de Nicolau e Ângelo eram meninos de rua. Tinham suas famílias, mas viviam soltos pelas ruas do bairro jogando futebol, envolvendo-se em briguinhas de molecada e em brincadeiras próprias da idade. Nico morava com sua avó, longe do Bom Retiro e, muitas vezes, por causa disso, nem voltava para casa. Dormia na rua. Toda vez que podia, Riri o levava para comer em sua casa, do que reclamava Da. Zulmira, já que sua família também passava necessidades. O pai era um simples condutor de metrô que estava ficando surdo por causa da profissão.

Os *skinheads*, um grupo violento, envolvido com drogas, marcado pelo preconceito racial contra judeus e negros, na verdade nem tinha conhecimento da causa que diziam defender. São caracterizados no texto como ignorantes e malformados. Esse grupo já havia deixado em seu caminho pelo menos três rastros de violência: o assassinato de um comerciante judeu, o roubo da peruca de uma mulher judia e a agressão a um menino de 11 anos.

Especialmente motivado por esse último fato, Moisés procura a delegacia local, onde é tratado com descaso pelas autoridades. A não ser a investigadora Jae-Ho, uma linda policial coreana, sempre confundida com uma japonesa, os oficiais não deram importância aos atos de furor dos *skinheads*. Para ela tudo aquilo “era muito suspeito”. O problema era que aquela não era a primeira vez que a policial sentia-se discriminada. Primeiro por ser mulher e, depois, por ser coreana. Certamente, por essa razão, Jae-Ho foi tomada por uma identificação muito forte com o caso do preconceito evidente contra os judeus do bairro.

Somando-se aos atos anteriores, numa determinada manhã Ariel foi surpreendido com uma tremenda movimentação ao chegar à escola: haviam pichado o muro da Escola Lubávitch com uma suástica desenhada ao contrário, espelhada, em sentido anti-horário. Esse fato evocou a lembrança daqueles judeus que haviam sobrevivido aos campos de concentração de Auschwitz, Treblinka, cujas histórias de sofrimento e horror Ariel conhecia de cor. Todos esses fatos concorriam para que o menino começasse a entrar numa crise existencial e religiosa: “Deus! Deus! Deus não gosta é dos judeus, isso sim!” “Por que Deus deixava aquelas coisas acontecerem? Por que Deus o castigava daquela maneira?” são fragmentos que expressam a agonia de uma criança, com seu senso natural de justiça, que não consegue elaborar aquela sequência de acontecimentos.

Em meio a suas perplexidades, Ariel adormece e tem uma noite cheia de sonhos terríveis, com demônios desmontando-o todo. Todavia, ao começar a recitar a oração dos mortos, o *kádish*, eis que uma criatura vem para ajudá-lo. “Tinha forma humana, mas era meio desconexo. Grande, bruto, não falava. Os demônios espavoridos se referiam a ele como golem” (Teixeira, 2008, p.34).

Depois desse fato, Ariel procura Moisés e tenta persuadi-lo a construir um golem nos moldes daquele que conta a lenda do século XVI, quando o rabino Judah Loew (1520-1609), um dos mais respeitados sábios do Leste europeu, o Grão-rabino de Praga. Depois de muita conversa, argumentação e discussão Arik, apelido

de Ariel, resolve comprar cem quilos de argila e, junto com Moisés, construir o seu golem.

Depois de muita resistência de Moisés, os fatos se agravaram com o corte de um *peiot* de Ariel, o que o deixou mais humilhado ainda. Esse fato acabou por uni-lo a Riri pois, vendo a menina aquela cena, acertou o *skinhead* com uma pedrada na testa. Agora ela e Nico também se tornariam inimigos perseguidos por aquele bando de violentos.

Afora isso, Moisés, em sonho, assim como seu ancestral Jacó, fora personagem de uma luta com anjo que o deixou ao amanhecer com uma missão específica: criar um golem para proteger os judeus. A fim de conferir realismo ao fato, ao acompanhar a saída do anjo Miguel, Moisés acha no umbral da janela uma pena branca. Esses fatos levaram Moisés a uma conclusão: “Há uma combinação lógica entre todos esses eventos: o ataque que você [Ariel] sofreu; seu sonho com o golem; a minha presença no Brasil; os meus conhecimentos; a visita do anjo mensageiro... Tudo se desencadeia” (ibidem, p.118). Dessa maneira, junto com Ariel – que já havia comprado às escondidas cem quilos de argila – e com Nico, Moisés construiu um golem.

Nesse ínterim, Nico fora pego pelos *skinheads* e sofrera muitas agressões físicas e morais. Tudo culminou com Nico sendo jogado dentro de um bueiro, um lugar de preto, segundo o pensamento dos autores da façanha e, também, pelo assassinato de Nereu, um morador de rua, amigo de Nico. Os fatos foram tomando tal vulto que até a descuidada polícia começara a rondar a casa de alguns do grupo malfeitor, suspeitando de alguma ligação entre os acontecimentos. A conversa entre eles sempre girava com um vocabulário muito marcado pelo preconceito e pela discriminação: “seres inferiores”; “escória judaica”.

Nas galerias do esgoto, Nico procurava uma réstia de sol, a fim de ganhar a rua. Todavia, estranhava a sensação de que havia alguém o seguindo. Quando a sensação tornou-se realidade com a aparição do golem salvador a cena torna-se absolutamente divertida com o menino tentando exorcizar o “coisa ruim”, o “demo”, o

“capiroto”, o “cão”, alegando ser filho de Iansã. Além de tirar Nico daquele lugar imundo, o golem curou-o, arrancando um prego que estava enfiado em um de seus pés.

A essa altura o golem já havia quase destruído a oficina onde os *skinheads* de reuniam e a amizade entre Ariel e Riri havia se estreitado, para desespero de Da. Rute e do rabino Isaac pois, do ponto de vista judaico, era inadmissível uma união entre um judeu e uma *gói*.

Finalmente, o golem passa a fazer parte da história da família numa cena também muito divertida de um ataque do gato Blintze a Moisés, que gritava “como se estivesse sendo devorado vivo.” Ao grito de socorro de Moisés, o golem aparece na sala para espanto de todos. Trava-se uma discussão delongada sobre a propriedade da construção do golem, evocando valores como amor ao próximo, coragem, verdade, blasfêmia, vingança, espanto, campo de concentração, tudo em meio a muita emoção e tensão.

Depois de um verdadeiro embate entre o pai e a mãe de Ariel sobre o relacionamento de seu filho com Riri, o menino entra em crise sobre a criação do golem e o manda embora de casa, que atende a ordem, saindo pela janela da casa. Ele e Nico foram encontrados depois de roubarem um carrinho de sorvete, o que culminou numa grande confusão.

Uma vez mais, depois de ficar saturado em permanecer praticamente preso na sinagoga por causa do golem, Nico resolve sair do lugar e ficar na rua. Isso levou sua avó D. Toninha a procurá-lo na delegacia, relatando a Jae-Ho ter visto o neto com uma coisa que não era deste mundo ao lado da criança, por cima do ombro dele.

Enquanto isso, o golem já havia voltado ao convívio dos judeus e, sob as ordens de D. Rute, trabalhava feito uma faxineira. No entanto, ao pedir mais sorvete e não ser atendido, foge novamente levando consigo o batente da porta. Por causa desse fato Ariel sai à procura de Riri e de Nico, que se unem para procurar o golem dentro do esgoto. Entretanto, o golem já estava na cidade, assentado num banco no Jardim da Luz. Mais uma confusão fora criada porque a o golem fora confundido com uma estátua que falava, sendo que a multidão que ali começava a se ajuntar iniciou uma chuva

de pedras sobre a tal estátua falante. Nesse momento o homem de barro retoma a consciência de sua missão de proteger o povo judeu e parte para o bueiro onde estão Ariel, Nico e Riri. Naquele lugar nojento, Nico se perde dos outros dois e, entrando por uma nova galeria, encontra o corpo de Nereu já em estado de putrefação e sendo comido por ratos famintos. Gritando por socorro, foi içado pelas pernas, percebendo então que o golem o segurava no ar. Em seguida é encontrado pelos dois meninos. Nesse momento Ariel fez o *kádish*, a oração dos mortos, Riri fez o sinal da cruz e Nico beijou a guia que trazia no pescoço, feita pela sua avó.

Na sequência ocorre a cena planejada pelos *skinheads* do roubo da Arca da Aliança, uma peça muito sagrada dos judeus, a qual ficava na sinagoga. Outra vez, com muita movimentação e suspense, Moisés surpreende os ladrões que o agridem e cortam-lhe o peiot. Todavia, uma sombra enorme se moveu na escuridão: era o golem que, apesar de ser atingido por um tiro de Laércio, não sofrera nenhum dano. Por sua vez, sem entender do que se tratava aquela criatura, Jae-Ho também atira duas vezes no golem que, mais uma vez não sofre nada com os disparos. A essa altura quem é atingida por Laércio é Jae que acabara desmaiando, sem, contudo, sofrer nenhum dano mais sério.

Os meninos, correndo para o esconderijo de Nico, decidem contar para o rabino tudo que acontecera. Demorou um bom tempo para chegasse o dia de colocar em prática a decisão do rabino Isaac: desativar o golem. As cenas seguintes são carregadas de emoção, sem que os meninos se convencessem do veredicto do rabino. Todavia, ele era líder maior e tinha a última palavra.

A obra termina com uma grande indagação de Jae-Ho, que estava segura de ter visto uma terceira criatura na sinagoga. Ao ser interrogado pelo fato, a única resposta que o rabino Isaac pode dar foi a investigadora havia colocado atrás das grades os assassinos de Joel Fraiman e do mendigo Nereu.

Quanto ao golem, ele permanece no porão da sinagoga, escondido entre as caixas de papelão e fichários antigos. As aranhas teceram teias ao redor de seu corpo, como se quisessem mumificá-lo.

Os grandes olhos de bezerro, como dizia a Riri, estão cobertos de pó.

Isso posto, podem-se destacar os grandes temas-chave da obra como sendo o preconceito racial contra os negros, aqui representados por Nico, o menino de rua, e contra a nação judaica, personificada na família de Ariel e do estudioso da Torá, Moisés que, em vários momentos evocam a história do Holocausto. Além desses, toca-se na questão do uso de drogas por jovens e adolescentes, da formação e atuação de grupos rebeldes como os *skinheads* e, também, do inegável sincretismo religioso percebido no texto.

No aspecto formal, observa-se a existência de uma notável unicidade com a temática já que se pode detectar uma adequação de linguagem nas falas das personagens como, por exemplo, na de Nico, ao pronunciar o vocábulo “acróbata” e na de um camelô ao declarar que “os home tão atrás de um cara que bateu num menino judeu”. Somando-se a esse fato de caráter linguístico, tem-se que, uma vez que a obra basicamente gira em torno da cultura judaica, ela é plena de palavras hebraicas a tal ponto que, numa espécie de apêndice, há um glossário, a fim que se alcance um entendimento exato do texto. Além disso, há menções de vários rituais e espaços religiosos judaicos e de algumas receitas da culinária dessa nação.

Todavia, não se pode deixar de mencionar que, uma vez que se percebe no livro também o aspecto do sincretismo religioso, verifica-se ainda a apresentação, com a linguagem apropriada, de rituais e elementos afro-brasileiros.

Dessa maneira, é possível perceber em *O golem do Bom Retiro* a ocorrência de níveis explícitos de intertextualidade. Começemos por verificar que, por meio de seu posicionamento, a obra gera, no nível formal, a intertextualidade com o gênero da dramaturgia de telenovelas, com seus núcleos de desenvolvimento unidos por uma trama comum.

Laurent Jenny (1979) questiona: “Será possível dizer que um texto entra em relação intertextual com um gênero?” Na tentativa de responder sua pergunta faz uma citação de Iuri Lotman, que afirma o seguinte:

A linguagem de um texto artístico, pela sua essência, é um modelo artístico determinado pelo mundo e, neste sentido, perence por toda a sua estrutura ao conteúdo, é portador de uma informação. (p.17)

Pode-se, então, falar de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquitepo do gênero. A relação intertextual, em nosso caso, se estabelece entre os já mencionados 38 capítulos muito curtos e plenos de ação e aventura e o gênero das telenovelas atuais.

A conclusão anterior no que diz respeito à forma está em consonância com o fato apontado por Jenny de que “a obra literária está sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão” com outras obras. *O golem do Bom Retiro* claramente mantém uma relação de realização uma vez que, no nível da forma, dialoga com a dramaturgia.

Por sua vez, do ponto de vista temático, existe uma intertextualidade com o folclore judaico que é muito rico em lendas e narrativas. Todavia, poucas lendas são tão fascinantes como a do golem. O termo já aparece na Bíblia para designar uma criatura incompleta, à qual faltam as qualidades que caracterizam o ser humano. Assim, Adão, que Deus criou a partir do barro (todos os golens são feitos desse material), é um golem que se torna homem quando o criador bafeja em sua narinas o sopro da vida.

No Talmud, coleção de textos de sábios judeus, também existem referências a rabis criadores de golens. Mas, a principal história sobre esse assunto é, sem dúvida, aquela protagonizada por um rabino de Praga, Judá Loew, que viveu no século XVI. Naquela cidade, como em muitas outras da Europa, os judeus ficavam em um bairro isolado, o gueto. Ali eram constantemente atacados e corriam risco de morte. Para defendê-los, Judá Loew criou um golem, espécie de androide gigante, dotado de força descomunal. Em sua testa escreveu a palavra *Emet* (“verdade”, em hebraico), que começa com *Aleph*, primeira letra do alfabeto hebraico. Apagando-se essa letra, o golem seria desativado.

Vale lembrar que, no século XVI, eram frequentes as tentativas de criar vida artificial, usando, por exemplo, a alquimia, uma versão mágica da química. Assim, um médico alquimista chamado Paracelso alegava ter fabricado um homúnculo animado.

Diz-se que o corpo do golem checo ainda está no sótão de uma tradicional sinagoga de Praga, e o fato é que a lenda atravessou séculos. Foi publicada pela primeira vez em 1847, em uma antologia de lendas judaicas, e desde então inspirou numerosos escritores e dramaturgos e cineastas, como Gustav Meyrink, autor de *O Golem*, de 1915. Isaac Bashevis Singer, prêmio Nobel de literatura, também escreveu uma versão da lenda. Sem falar nas séries norte-americanas de histórias em quadrinhos, criadas por Leibel Estrin e depois por Matt Brandstein, que têm o gigante como personagem.

Finalmente, pode-se afirmar que, com *O golem do Bom Retiro*, Mário Teixeira consegue traduzir em uma versão muito brasileira a lenda judaica. Na verdade, sua façanha une a tradição do povo judeu à conjuntura brasileira, com seus temas atualíssimos como, por exemplo, a violência, o preconceito dos *skinheads*, os menores de rua e a pobreza.

Referências bibliográficas

- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Tradução da revista *Poétique*, número 27. Lisboa: Almedina, 1979.
- TEIXEIRA, Mário. *O golem do Bom Retiro*. São Paulo: SM, 2008. (Barco a vapor)

A INTERAÇÃO PELA LINGUAGEM: COMO E SOBRE O QUE FALAM AS ADOLESCENTES?

Marilurdes Zanini¹

Sob a visão romântica das escritoras, a troca de correspondências entre duas adolescentes que se afastam por um curto período de tempo é reveladora de que, inicialmente, a distância pode motivar a expressão de pensamentos e de interesses dessas meninas sonhadoras e apaixonadas pelos próprios sonhos. Num segundo momento, torna-se o canal de comunicação de confidências que representam a preocupação do seu grupo ou “bando”: transtornadas, ansiosas, incoerentes, irritantes, impertinentes, vibrantes, tristes, às vezes, mas sempre adoráveis e amadas criaturas.

Os anos passam, as atitudes mudam, os conceitos se renovam, entretanto, nessa fase em que surgem “os primeiros raios de mulher e a vida se transforma num feroz carrossel” – como diz Toquinho, em sua canção “O caderno” –, é na escrita que essas doces e intrigantes meninas encontram abrigo para guardar os seus segredos e anseios. Escrita que, do papel, passa agora para a virtualidade do ciberespaço, como ocorre em *PS Bejei*, produção a quatro mãos das autoras Adriana Falcão e Mariana Veríssimo.

A produção de *PS Bejei*, centrada nas estratégias da interação, é objetivo deste capítulo, que deseja escrever uma “nova

1 Universidade Estadual de Maringá (PR) – UEM.

história” dessa obra dedicada ao “bando” adolescente que será seu leitor.

Só é possível construir essa nova história porque desejo deixar de ser mera espectadora dos textos de Adriana Falcão e de Mariana Veríssimo, e passo a refletir sobre o tema, imbricando os nós que estabelecem as conexões entre as “cartas” escritas em um espaço virtual – a internet. Desejo, antes, tornar-me autora, já que as palavras escolhidas para esta reflexão trazem à tona o meu conhecimento de mundo ao ler o livro e são assumidas como a visão que tenho dele. Por isso, numa análise com nuances interpretativas, com o foco na relação autor-texto-leitor, o caminho a ser seguido ancora-se, nem sempre de forma linear, nos contextos de produção e de uso de *PS Bejei*.

A análise orienta-se, pois, numa visão pós-estruturalista, pelo princípio da fragmentariedade, segundo o qual o leitor tem liberdade de escolher os seus caminhos para a construção dos sentidos do texto, ao qual se imbrica a visão bakhtiniana de leitor participante da produção de sentidos do texto, por meio da interação pela linguagem. Os textos, ou as “cartas”, como me refiro neste capítulo aos e-mails trocados entre as transtornadas Bia e Lili, de *PS Bejei*, são os nós, ou os elos dessa cadeia discursiva que espero estabelecer. Para isso, valho-me dos pressupostos teóricos da Linguística Textual.

***PS Bejei*: a interação autor-texto-leitor**

No livro de Adriana Falcão e Mariana Veríssimo, tomo os sujeitos autor e leitor como “atores/construtores sociais, sujeitos ativos que – dialogicamente – se constroem e são constituídos no texto, considerado o próprio lugar da interação e da constituição dos interlocutores” (Koch; Elias, 2006, p.10-11).

Isso permite-me a liberdade de construir toda uma gama de interpretações, apoiada no contexto sociocognitivo, que marca a concepção de leitura deste trabalho:

[...] uma atividade altamente complexa de produção de sentidos que se realiza, evidentemente, com base nos elementos linguísticos presentes na superfície textual e na sua forma de organização, mas que requer a mobilização de um vasto conjunto de saberes. (ibidem, p.58)

Nessa perspectiva, os sentidos se constroem na interação autor-texto-leitor, sujeitos de um processo que descarta algo preexistente a essa interação. Assim, a leitura que faço de *PS Beije* conta com as minhas experiências e conhecimentos como leitor, o que exige muito mais do que o conhecimento do código linguístico, por entender que o texto não é mero produto de codificação/decodificação. Por isso, num trabalho ativo de compreensão – no próprio espaço textual – e de interpretação – quando preencho seus implícitos com o meu conhecimento de mundo –, procuro expandi-lo com o conhecimento sobre o assunto, sobre as autoras do livro e os seus objetivos ao escrevê-lo. Dessa forma, tento buscar na fonte – as “cartas” ou e-mails, como tratam as autoras, ou seja, no texto, a validação para as suposições que faço.

Do que exponho, depreendem-se as estratégias de leitura que uso para construir uma nova “história” de *PS Beije*, colocando-a, assim e também, na roda de uma nova discussão:

- conhecimento das autoras;
- a apresentação e a veiculação do livro;
- o gênero textual eleito para construí-lo;
- a pertinência do título na constituição do texto;
- a informação e sua configuração nas “cartas” na construção de cada fragmento e do texto na sua completude.

Nessa visão especialmente textual, em que reformulo e testo hipóteses confirmadas ou, quem sabe, até rejeitadas, embrenho-me na leitura de *PS Beije*.

As autoras

Adriana Falcão, roteirista e escritora brasileira, carioca, aos 11 anos de idade, mudou-se para Recife (PE), onde morou até graduar-se em Arquitetura. A opção pela literatura, entretanto, como aconteceu com a parceira Mariana Veríssimo, não foi influência diretamente familiar.

Após formar-se arquiteta, Adriana voltou para o Rio de Janeiro, acompanhando o marido, João Falcão, que iria ali dedicar-se ao teatro. Inserida nesse ambiente, começou a escrever diálogos, os quais eram muito bem-recebidos pelos atores que começaram a usá-los nas suas peças. Assim, sem nunca ter exercido a profissão de arquiteta, logo descobriu sua vocação para a escrita literária.

Bem, para começar eu detestava muito arquitetura, não tinha nada a ver. Aí conheci o João, que largou o curso e foi fazer teatro. Fui com ele, mudamos para o Rio e eu comecei a escrever diálogos. Os atores de teatro gostavam e começaram a usar em peças.

O percurso como escritora iniciou pelos campos da publicidade. A incursão no teatro aconteceu quando o pernambucano Guel Arraes, cineasta e diretor de televisão brasileiro, ao ler um de seus textos, utilizou-o no teatro. Nascia aí uma parceria que culminaria na adaptação do livro de Ariano Suassuna, *O auto da compadecida*, para a televisão e para o cinema. E, assim, surgia a roteirista e cronista Adriana Falcão. A literatura foi um universo que se abriu posteriormente.

A produção literária de Adriana Falcão é inaugurada com o romance *A máquina*, publicado pela editora Objetiva em 1999. Seguem-se outros livros, dois dos quais encontram-se, em especial, no contexto deste trabalho: *Mania de explicação*, de 2001, pelo reconhecimento obtido na literatura infantojuvenil; e *PS Beije!*, publicado pela editora Salamandra, em 2004, que dentro desse mesmo cenário apresenta uma nova forma de escrever para os pré-

-adolescentes e os adolescentes. *PS Beije* é meu foco de interesse, em virtude de uma nova forma de compreender a escrita e o seu público-alvo, forma essa, talvez, tenha sido favorecida pela experiência e dedicação à escrita de diálogos, campo no qual se considera especialista, como diz em entrevista a Gabriela Cuzzuol, em 25 de julho de 2007:

Até hoje sou especialista em diálogos. Na *Grande Família*, por exemplo, é essa a minha maior função e, quando tenho que fazer adaptação para roteiro, trabalho com um roteirista do lado.

A sua contribuição para a literatura está contida, até agora, em 13 livros, dentre os quais, o seu *best-seller A comédia dos anjos*, de 2004. Já para o cinema, teatro e televisão, Adriana escreveu duas adaptações, uma peça e três séries, respectivamente. A mais popular entre essas é a série *A grande família*, veiculada na TV Globo há quase uma década, graças ao alto índice de audiência. O destaque entre as adaptações para a literatura fica por conta de uma versão, segundo Adriana, “bem abasileirada” da peça *Sonhos de uma noite de verão*, de Shakespeare, publicada na coleção *Devorando Shakespeare*, da editora Objetiva, em 2007.

A releitura de *Sonhos de uma noite de verão* foi opção da autora, ao ser convidada para, ao lado de grandes escritores, como Luis Fernando Veríssimo, pai de Mariana, desenvolver o projeto que deu nome à coleção.

[...] pensei em fazer o “*Sonhos*” por ter essa coisa meio mágica, meio surreal, de quatro noites que parecem uma e no fim é tudo um sonho.

O trabalho interativo, dialógico, tem sido a marca dos textos de Adriana. Ela e o marido têm interesses comuns, já que a adaptação de *A máquina* para o teatro foi feita por ele e, como parceiros, embrenharam-se em *Comédia da vida privada* e *A grande família*. A aliança na vida particular estende-se para a vida profissional.

Imergir na literatura infantojuvenil foi, ao que parece, intencional, uma vez que Adriana considera o fato de o mercado oferecer para esse público poucas produções. Entretanto, sente-se à vontade nesse contexto por acreditar na sua capacidade de reinventar as coisas, o que facilita e torna o processo de produção para essa fase intermediária entre a infância e a vida adulta mais simples, segundo a autora.

O mercado infantojuvenil tem uma produção muito pequena. Há muitas coisas para crianças e adultos, mas poucas para aquele período entre uma fase e outra. Mas também acho que meu estilo de escrever tem essa característica de reinventar as coisas, repensar... isto facilita tudo, as coisas ficam mais simples.

O pacto parece marcar a trajetória da escritora Adriana Falcão, que, com Mariana Veríssimo, acaba por premiar o público adolescente com uma graciosa e agradável leitura que passa pela certeza de que fazemos “vários pactos, mesmo que silenciosos, ao longo da vida. O essencial é acreditar que pode dar certo”. Pactos que, segundo Adriana, se tornam amizade, “quando você não faz questão de você e se empresta pros outros”.

Mariana Veríssimo, filha e neta, respectivamente, dos escritores Luis Fernando e Érico Veríssimo, também arquiteta de formação, é gaúcha e reside em São Paulo, onde trabalha escrevendo roteiros para a televisão, cinema e teatro.

Em entrevista concedida ao jornal *on-line Extra Classe*, do Rio Grande do Sul, terra dos Veríssimo, Mariana admite que o fato de o pai e de o avô serem escritores a influenciou para desviar-se da arquitetura e fazer da escrita a sua profissão:

Com certeza o fato de ser de uma família de escritores influenciou positivamente, não só para escrever, mas para uma visão mais aberta do mundo. Sou, como muitos leitores, admiradora do trabalho do meu avô e do meu pai e tento aprender com eles e fazer o meu próprio caminho.

Entre outros trabalhos, como *O contador de histórias*, escrito em parceria com José Roberto Torero e Maurício Arruda, publicado pela IMESP, em 2001, Mariana

[...] escreveu o roteiro do filme *Cristina quer Casar* e a adaptação para o teatro do livro infantil *A Guerra dos Mutans*, de Fabio Bibancos. [...] colaborou, junto com Adriana Falcão, com um quadro do *Fantástico*, estrelado pela Denise Fraga. Foi através desse quadro que Mariana e Adriana se conheceram e ficaram amigas.

Para a autora, a convivência com outros autores é importante, pois favorece a troca de ideias e a experimentação de linguagens diferentes, como aquelas que ocorrem nos contextos em que transita – cinema, teatro infantil, televisão e livro. É assim que ela se diz feliz com o que faz. Felicidade que parece ancorar-se no conceito assumido pela parceira de escrita, Adriana Falcão, para quem “Felicidade é um agora que não tem pressa nenhuma”. “Ah, confesso que sou uma pessoa muito preguiçosa e não tenho pressa para nada...”, afirma Mariana Veríssimo.

Afinal, “Já que o tempo vai passar invertendo as importâncias na cabeça da gente, para que tanta pressa?” (Falcão; Veríssimo, 2008)

A filha de Luis Fernando Veríssimo parece representar o que seu pai traduz em palavras: “a verdade é que a gente não faz filhos. Só faz o *layout*. Eles mesmos fazem a arte-final”.²

PS Beije: apresentação e veiculação de um pacto interlocutivo

PS Beije é uma história em que se costuram 43 “cartas” escritas por Bia, ou Beatriz, enviadas, e respondidas, a Lili, ou Alice, ou

2 Disponível em: <http://www.pensador.info/autor/Luis_Fernando_Verissimo>.

Alice Maria, perpassada por uma amizade que se fortalece, mesmo a distância.

De apresentação simples e objetiva, como é a ferramenta que dá o suporte mediador entre as “cartas” das meninas, o computador, o livro traz uma capa verde com o título escrito nas cores branca, rosa e azul-lilás, assim como o nome das autoras, Adriana Falcão – rosa – e Mariana Veríssimo – azul. Estas últimas cores são predominantes no livro, como pano de fundo para as cartas – azul, nas de Bia, e rosa, nas de Lili. Não há, entretanto, o registro de autoria – de Adriana ou de Mariana – nessas cartas. Apesar disso, um olhar mais atento permite-me ler que Mariana Veríssimo encarna Bia, e Adriana Falcão, Lili. A primeira pista encontra-se nas cores com que se registram os nomes das autoras na capa e na página que abre as cartas.

Publicado pela editora Salamandra, da capital paulista, em 2004, o volume que me serve de referência foi editado em 2008, com seus direitos reservados à editora Moderna. As ilustrações centradas em cores e fontes são de José Carlos Lollo.

Dedicado às vovós Elza, Tatina, Mafalda e Luzia, o livro agrega as cartas, aqui referidas, que, na origem, são e-mails trocados entre duas amigas adolescentes que se separam, quando Bia vai passar um mês de férias na casa de sua avó, de quem herdou o nome, Beatriz.

Impresso em papel reciclado, o livro tem 123 páginas numeradas. As biografias das autoras encontram-se nas primeira e segunda orelhas. Na quarta capa, um resumo do livro, cuja temática focaliza, através da voz das meninas, “as agonias, as frustrações do ser humano, decorrentes de uma série de desencontros, ampliando a sensação da vivência solitária do homem contemporâneo” (Anete Mariza Torres Di Gregório – UERJ):

Entre enganos e desenganos, muitos e-mails trocados e um certo Lira Júnior entrando de contrabando na história, Bia e Lili começam a entender o que significa crescer. E vão descobrir algumas coisas importantes sobre pessoas mais velhas.

Construído com base na ansiedade, na preocupação, na vontade, na emoção, nos sentimentos cravados nos e-mails trocados entre as transtornadas meninas Bia e Lili, o livro é um convite à leitura, ao desvendamento dos segredos do seu texto.

***PS Beije*: cartas ou e-mails? Em que gênero textual foi construído?**

Convencionados como cartas, já que o veículo é o livro e a escrita se manifesta no papel, os e-mails, na sua idealizada produção, trocados por Bia e Lili marcam os gêneros textuais em que se ancora a produção de *PS Beije*.

Considero, para este trabalho, os e-mails como cartas, pois não os lerei como hipertextos, uma vez que a minha relação com o texto não se estabelece nos princípios da linearidade e das condições de produção que envolvem as adolescentes Bia e Lili, mas, sim, na perspectiva das autoras Adriana Falcão e Mariana Veríssimo. Melhor dizendo: não participo, como entende Landow (1997), citado por Komesu (2005), da arquitetura hipertextual de que participaram Adriana e Mariana, quando aceitaram o desafio de escrever *PS Beije*. O meu papel de leitor, aqui, é o de deleitar-me com o livro e construir a sua história, com os elementos escritos que ele me oferece.

Dessa forma, as cartas são pano de fundo para o gênero em que se produz *PS Beije* – uma história tecida a partir dos e-mails trocados entre duas adolescentes. Isso traz à tona uma nova forma de narrar, na literatura infantojuvenil, que considera as condições de uso do livro, no qual o foco é o leitor adolescente.

***PS Beije*: escrita e leitura – os contextos de produção e de uso.**

Coincidentes na interação face a face, na escrita o contexto de produção e o contexto de uso nem sempre são os mesmos.

As circunstâncias em que se produz um texto, que concernem ao contexto de produção, nem sempre são iguais às circunstâncias de uso, de leitura, que dizem respeito ao contexto de uso. Isso aponta para o fato de que o texto tem uma existência própria, independente do autor. Os leitores que consomem esse texto são diferentes uns dos outros, mesmo que o alvo do autor seja específico. No caso de *PS Beije*, o público-alvo é o infantojuvenil, o “bando” adolescente, constituído de sujeitos únicos, com sonhos tão iguais e, ao mesmo tempo, tão individuais. Assim, numa leitura que solicita intensa participação do leitor, não posso deixar de recorrer aos contextos de produção e de uso, para completar, com as contribuições que o meu conhecimento de mundo permitir, as incompletudes que o texto contém.

O contexto de produção

Ao aceitar que o sentido do texto, em qualquer que seja a situação comunicativa, não depende, como dizem Koch e Elias (2006), apenas da estrutura em si mesma, a construção dos sentidos que emergem dos implícitos é possível quando as pistas que ele contém remetem o leitor ao contexto. Para que os implícitos sejam compreendidos e preenchidos pelo leitor, faz-se necessário, pois, ter acesso às circunstâncias que envolveram a produção de *PS Beije*.

Livro de estreia de Mariana Veríssimo na literatura infantojuvenil, *PS Beije*, escrito em parceria com Adriana Falcão, mostra o diálogo estabelecido pela mediação de e-mails entre duas adolescentes, cuja ideia partiu de Lenice Bueno, da editora Salamandra,

[...] que, através da agente literária e amiga, Lúcia Riff, fez o convite para Adriana e eu. Não foi preciso falar duas vezes, a ideia de fazer um livro juntas foi imediatamente aceita e logo começamos a discutir sobre formato, personagens,

temas e principalmente sobre como fazer um livro a quatro mãos.³

Foi o desafio enfrentado por ela e por Adriana Falcão:

Escrever um livro a quatro mãos (duas em São Paulo e duas no Rio), com a correspondência de duas amigas que também estavam em cidades separadas, parecia um desafio divertido. E foi.

As autoras se encontraram poucas vezes para discutir a estrutura do livro, iniciaram e prosseguiram a sua produção por e-mails, tal como as meninas adolescentes protagonistas das cartas que o completam. As autoras incorporam as jovens meninas e procuram conectar os nós entre as cartas, de modo a tecer uma interessante história. História que se constrói “no rastro” do fio condutor da construção do livro – “o desejo de dar beijo”.

Sob a perspectiva das autoras, o produto foi uma divertida troca de e-mails, entre as personagens e entre elas mesmas.

Tão simples quanto é o livro, o processo de produção também se envolve num clima sedutor de pureza e de anseios de Bia e Lili, protagonistas de uma troca de confidências, que procura evidenciar o suporte de que se valem os jovens deste novo tempo – o e-mail.

O contexto de uso

O contexto de uso diz respeito ao lugar e ao momento em que o leitor se apropria da escrita e inicia o processo de leitura. Pode ocorrer, como é o caso aqui, que o texto venha a ser lido num momento e num lugar muito distantes daquele em que Adriana e Mariana o escreveram. Sob essa visão, a sua história pode ser reescrita de muitas maneiras, com o objetivo de atender a leitores diferentes. Dessa

3 Mariana Falcão, em entrevista concedida a Márcio Vassalo. Disponível em: <<http://www.bmsr.com.br/entrevistas>>. Acesso em: 1 mar. 2010.

forma, inicia-se a interação com as autoras, tendo o texto, tecido na sucessão de cartas, como o espaço desse diálogo.

PS Beije: a interação autor-texto-leitor

Neste momento, quando tento reescrever a história de *PS Beije*, sob o olhar de leitora, estabeleço com as autoras um pacto dialógico, comunicativo, segundo o qual me disponho a aceitar o pacto comunicativo do gênero textual que costura a sua história: as cartas (e-mails). Sinto, por isso, uma certa ansiedade.

Ansiedade que, nas palavras de Adriana Falcão, “é quando sempre faltam 5 minutos para o quer que seja”, ou será quando faltam “720 horas, 43.200 minutos, 2,592.000 segundos longe de tudo”, como diz Bia, na primeira das cartas do livro, escrita à amiga Lili?

Cheguei ontem de noite querendo morrer porque ia ter que ficar um mês inteiro, trinta dias. [...] sozinha, desconectada, desesperada, abandonada, exilada [...] sem nenhuma notícia desse mundo, ou seja, uma verdadeira suicida em potencial. (Falcão; Veríssimo, 2008)

O processamento textual

Para iniciar o processamento textual, segundo Koch (2002), o leitor recorre a três grandes de conhecimento:

- conhecimento linguístico, que compreende o conhecimento gramatical e lexical da língua em que o texto foi escrito;
- conhecimento enciclopédico, que concerne aos conhecimentos de mundo, às vivências pessoais;
- conhecimento interacional, que se refere às formas de interação por meio da linguagem. Nele se englobam os conhecimentos ilocucional, comunicacional, metacognitivo e superestrutural.

Esses conhecimentos se imbricam, na leitura feita neste trabalho de *PS Beije!*.

Da quarta capa do livro, depreendo o objetivo das autoras, ao escreverem a história de Bia e de Lili:

Bia e Lili estão transtornadas: vão ter de ficar um mês inteiro sem se falar. Tudo por causa das férias escolares e do tempo que Bia vai passar na casa da avó, que mora em outra cidade. (Falcão; Veríssimo, 2008, quarta capa)

Ao tomar esse pequeno resumo como parte deste trabalho, passo a aceitar também o projeto global de comunicação proposto por meio da linguagem pelas autoras Adriana Falcão e Mariana Veríssimo.

Cada carta aqui é tida como enunciado, ou seja, elo da cadeia discursiva que completa o projeto das autoras, na produção de *PS Beije!*; as cartas, ou elos, juntas, formam a rede infinita que, como tal, permite ser revisitada. Por isso, é possível ir construindo a sucessão de sentimentos e emoções que perpassa cada uma das cartas.

À ansiedade com que Bia inicia a primeira carta agrega-se outra sensação: a angústia, marcada pelo exagero:

[...] exilada que nem o meu tio ficou na época da ditadura, sem ver ninguém, sem ir às Segundas Desvairadas, sem nenhuma notícia desse mundo, ou seja, uma verdadeira suicida em potencial [...]. (ibidem)

Nesse turbilhão, nem um pouco justificável no contexto em que se inserem Bia e Lili – adolescentes, preocupadas com a própria vida, valorizando pequenos empecilhos, vendo tempestade em gotas d’água – há, também, a ameaça, quando revela à amiga:

(sabia que o índice de suicídios entre os adolescentes cresce vertiginosamente quando eles são retirados do seu habitat natural, o seu próprio quarto?). Enfim, cheguei ontem de madrugada, querendo morrer, e quase morri de susto. (ibidem, p.7)

A ansiedade e a angústia já parecem ter nova companhia – o susto:

A vovó Beatriz comprou um computador (este que vos fala), e portanto eu vou ser uma pessoa normal nessas férias. Por enquanto ela só sabe ligar e desligar ele, mesmo assim desliga errado, por isso me pediu umas aulas. Ela está doida para aprender a mandar e-mail, eu só não sei para quem. (ibidem)

A ansiedade, a angústia e o susto já fazem parte de uma lista infundável de sentimentos que conduzem as cartas das duas adolescentes. Bia, já na primeira, situa o leitor na expectativa da rotina que será a sua vida nas férias que passará junto à vovó Beatriz:

Hoje a tarde vou fazer o mesmo programa que faço sempre quando venho para cá: visitar a dona Ritinha, avó do Thiago espinhento horroroso que gosta de pagode. (ibidem)

Rotina que, para ela, será um tédio: “[...] só o tédio me espera”.

Bia não está sozinha. Lili, mesmo longe, mostra-se solidária, presente, amiga:

Como você é exagerada!

[...] eu nunca ia deixar a minha melhor amiga desnoticiada ou abandonada aí nesse fim de mundo. (ibidem)

Entretanto, eis que a preocupação, aquela “cola que não deixa o que ainda não aconteceu sair do seu pensamento”, como bem define Adriana, emerge. É isso que Bia revela numa de suas cartas a Lili:

Hoje de manhã acordei muito nervosa, pensando numa maneira de falar com você, e quase chorei de alegria quando abri o meu e-mail e vi o meu nome na caixa de mensagens! (ibidem)

Um misto de ansiedade e de preocupação é escrito numa linguagem ágil, dinâmica, áspera – às vezes – mas sempre divertida, como é a linguagem dos jovens, reconhecidamente chega ao desespero:

Eu não quero parecer desesperada, mas faltam poucos dias para o meu aniversário, e BEIJAR que é muito bom, **nada!!!** (ibidem)

Ou chega ao medo de destoar do “bando”, como expressa Lili:

E, além do mais, eu não posso chegar das férias e dizer para a Neca, a Nina e a Dani que eu simplesmente não consegui beijar ninguém!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (ibidem)

Medo, objetiva e exageradamente, solucionado pela adolescente: “[...] vou entrar para um convento.” (ibidem)

O exagero é permanente na fala da adolescente, mesmo quando Bia trata da rotina presumida dos 29 dias que tem de enfrentar na casa de vovó Beatriz, até o término de suas férias:

Hoje à tarde vou fazer o mesmo programa que eu faço sempre quando venho pra cá: visitar a dona Ritinha, avó do Thiago espinhento horroroso que gosta de pagode. Nos outros vinte e nove dias, só o tédio me espera. Ou então, quem sabe, um milagre. Não me deixa aqui desnoticiada, pelo amor de Deus Pai, ou eu me atiro do telhado. (ibidem)

Lili, por sua vez, mostra a sua esperança e dúvida em encontrar alguém, na Segunda Desvairada que, pelas marcas do texto – um pressuposto cartaz –, se trata de um encontro entre adolescentes, uma “balada” comandada por um DJ: “Quem sabe não é aí que eu desencho?” (ibidem)

Nesse jogo de linguagem em que o real, o idealizado e o virtual entrecruzam-se, as autoras buscam um diálogo com o mundo desses inquietos e incoerentes sujeitos:

[...] o Thiago espinhento horroroso que gosta de pagode não é mais espinhento, não é mais horroroso e não gosta mais de pagode. (ibidem)

E isso é confirmado pela foto de Thiago, criada por Bia num processo de bricolagem, que a adolescente envia à amiga.

Lili, por sua vez, procura “desencalhar” na Segunda Desvairada e se irrita com a presença de Alberto:

[...] o Alberto no meu pé. A minha mãe diz que eu implico demais com ele. Vive me enchendo os ouvidos com as qualidades de Alberto e ficou furiosa comigo. (ibidem)

Alberto, a quem Lili se refere, ironicamente, como “lindo e maravilhoso”: “[...] o Alberto, lindo e maravilhoso (ironia) vai junto.... Adeus primeiro beijo...” (ibidem)

O beijo. O primeiro beijo: a vontade de Lili.

“Vontade é um desejo que cisma que você é a casa dele.”
(Adriana Falcão)

Bia continua desesperada. Não vai, como Lili, à Segunda Desvairada: “Eu sou mesmo azarada. [...] Eu não vou ver o Bidu, nem o Marcello com três eles, os dois dele e mais um de lindo” (ibidem).

Lili consola-a, em tom de alerta: “Você não pode se matar antes de beijar, é proibido, está no código de proteção ao adolescente” (ibidem).

Na construção dessa narrativa não linear, tecida nos nós que amarram os pressupostos e-mails, hipertextos na sua essência e estrutura, e as consolidadas cartas escritas em papel, as autoras Adriana e Mariana vão montando um quebra-cabeça linguístico em busca de um sentido, desafiando o leitor a escrever a história.

Se o objetivo das autoras é esse, o das personagens também vai sendo tecido nas idas e vindas a pistas dos textos e aos contextos de produção e de uso. Como afirma, Bia: “Eu quero lá

saber se os amigos do Thiago são legais? Eu só quero é que eles me beijem”. (ibidem)

Objetivo que povoa insistentemente os pensamentos de Lili:

Na minha cabeça agora está tudo misturado. Eu fecho os olhos e vejo [...] uma fila de meninos querendo me beijar. O primeiro é o Alberto, o segundo, o Bidu e o terceiro, o menino de mochila da 2ª. A. (ibidem)

E o primeiro beijo de Lili acontece na Segunda Desvairada. Não foi com Alberto, nem com Bidu, nem com o menino de mochila. Pasmem! Foi com o Marcello dos três eles – dois dele e um de lindo, para Bia, e besta, para Lili, segundo a confiança que ela faz à amiga, procurando justificativa para a sua “traição”:

[...] e eu fiquei o tempo todo olhando pra porta do banheiro até o Marcello sair. [...] E fiquei pensando: será que eu estou louca? Eu acho esse cara um besta, é a Bia que acha ele lindo. Para de pensar besteira. (ibidem)

Antes que o beijo acontecesse, as dúvidas e incertezas saltitam na cabeça de Lili:

Será que ele quer me beijar? Até que ele não é tão nojentto. Quem sabe só um beijo e pronto? Não, eu não posso fazer isso com a minha amiga. Mas ela nem é tão louca por ele. Será que ela vai se importar? Ela sabe que esse beijo é muito importante para mim. Mas não com o Marcello. Isso, não com o Marcello. Se ele tentar alguma coisa, ele vai ver só. (ibidem)

Depois de tantas perguntas, reflexões, hipóteses, resposta:

Eu pensei: horas.

Mas disse: nada. [...]

Minutos depois quando Marcello me beijou pela primeira vez, [...]. (ibidem)

Sim, o primeiro beijo de Lili – “[...] que loucura!” – foi trocado com Marcello, o menino por quem a amiga Bia suspirava. Mas não foi só esse.

No segundo beijo eu pensei: será que eu estou fazendo isso certo?

No terceiro: que coisa esquisita.

No quarto: eu não estou sentindo as minhas pernas!

E depois do quinto eu não pensei em mais nada. (ibidem)

A reação de Bia à “traição” da amiga? Bem, é só ler parte da resposta que ela lhe enviou:

Alice Maria,

Se e-mail fosse tiro, eu estaria morta nesse exato instante, depois de receber da minha melhor amiga essa terrível notícia: a minha melhor amiga não é a minha melhor amiga.

[...]

Parece até uma novela, “Tudo em nome de um beijo”, onde a vilã se aproveitando da ausência da amiga, usurpa o seu paquera e casa com ele.

[...]

Eu não quero assistir essa porcaria.

Por enquanto eu vou ficar aqui dez minutos esperando morrer de tristeza.

[...]

Bia, sua ex-melhor amiga. (ibidem)

Bia parece estabelecer certo distanciamento entre ela e amiga, assumindo uma postura mais formal, grave e de reprimenda, quando, em vez do familiar e íntimo Lili, chama-a de Alice Maria. Isso sempre acontece, no nosso cotidiano, quando em especial as mães chamam os filhos e querem demonstrar que não estão para brincadeira.

Diante dessa surpreendente revelação, Bia deixa de responder aos insistentes e-mails de Lili, que não se conforma. Afinal, “Foi só um beijo”. E isso perdurou por cinco tentativas de interlocução. No

livro, esse silêncio de Bia é expresso pelas folhas em branco, inclusive já sem o pano de fundo azul, que se intercalam às chamadas de Bia. Até que, surpreendente e estranhamente, Bia resolve responder, num e-mail, já sem o suave azul que coloriu os anteriores, mas em tom de conciliação e de amadurecimento:

Lili,

Não precisa ficar tão desesperada. Tudo passa. Passam os beijos, passam as lágrimas, passam os rapazes (feliz ou infelizmente), e quando se vê, o que foi tristeza ou alegria já é tudo passado.

[...]

Dê tempo ao tempo.

[...] Às vezes, quando ele passa, leva o que não queríamos que ele levasse. Por outro lado, às vezes ele leva o necessário. (Como o UNDO do computador.)

Um beijo

Beatriz. (ibidem)

Beatriz começa a descobrir mudanças e aparenta amadurecimento. No texto, uma das marcas parece ser a assinatura, diferente das demais correspondências: já não se identifica como Bia. E reconhece que mudou:

Lili,

Sabe quando tudo está confuso demais e a gente resolve mudar?

Mudei.

Sou outra.

Pronto.

Isso não é fabuloso?

Beatriz. (ibidem)

As confidências recomeçam, e Bia (que continua a assinar Beatriz em 16 das 25 cartas restantes) confessa que também está confusa e reporta-se a uma imaginável mudança:

Depois de tudo o que aconteceu, o Alberto veio aqui em casa ontem e me disse o seguinte:

Que eu não tratava ele como ele merecia.

[...]

Que não me via quanto ele queria.

[...]

Eu não sabia que ele gostava tanto de mim. [...] Por que ele foi me falar isso agora? Em verso? Por que ele não me disse isso antes? (ibidem)

Bia, a amadurecida e já conselheira, começa a chamar a atenção de Lili para Alberto e dispara:

Sabia que esse tipo de coisa acontece desde o tempo da minha avó?

[...] Aí ela teve que fazer uma escolha.

[...] Por que motivo (ansiedade? A idade? Maluquice? Burrice? Vontade de dar beijo?), ela resolveu escolher antes da hora certa. (Provavelmente foi maluquice mesmo.) (ibidem)

Lili começa a mudar o foco para Alberto, o bobo, que agora já é “fofo”, que passa para a amiga “uma lista de qualidades e defeitos do Alberto, depois a gente decide o que fazer...” (ibidem). Nessa lista comparativa, Lili elenca cinco qualidades em contraposição a cinco defeitos: “Acho que deu empate. Me ajuda a resolver. O Alberto disse que ia ficar esperando uma resposta, e a única coisa que consegui dizer foi: ahã” (ibidem).

Ao que Bia conclui: “Deixe de ser boba e dê mais tempo a você mesma” (ibidem).

O nome de Marcello só volta a ser mencionado por Lili quando ela confia à amiga que depois do beijo ficou “um pouco na dúvida” sobre os seus sentimentos. E tal como fez com Alberto faz uma lista de três qualidades e três defeitos daquele que sempre achou “um besta”, mas com quem trocou o primeiro e seguidos beijos. Finaliza, pedindo à amiga: “Pergunta pra sua avó o segredo da felicidade. Pergunta pra ela como a gente sabe que fez a escolha certa. E pergunta pra ela pra que serve um glacê?” (ibidem).

Bia, após definir o que é *glacê*, citado em correspondência anterior, apresenta o segredo da felicidade, na sua visão, “nem avó, nem tataravó, nem Matusalém, ninguém até hoje descobriu” (ibidem). E acrescenta: “A vovó Beatriz disse que, apesar de ser quase tão velha quanto Matusalém, ainda não aprendeu” (ibidem).

A mesma vovó Beatriz que não esqueceu “um certo Lira Júnior entrando de contrabando na história”, maluquice de sua adolescência:

Mas no tempo de minha avó, maluquice era maluquice e, boa ou ruim, a família não deixava.

[...]

A vovó Beatriz não teve escolha.

O futuro foi como tinha que ter sido, hoje já é passado...

Afinal, se ela tivesse escolhido o Lira Júnior em vez do meu avô, eu não existia.

[...]

Aí ela se pergunta se ainda é tempo. E conclui que é uma maluquice. (ibidem).

Passam a falar sobre o antigo namorado de vovó Beatriz, segredo que compartilhou com a amiga de toda a vida, Dona Ritinha. Namorado que “tem ligado ultimamente”, como diz. Bia (ou Beatriz?) e cuja foto, talvez encontrada nos guardados da vovó, e a envia para a amiga conhecê-lo. Lili se empolga tanto com esse romance que as exclamações voltaram. Não fala mais do “canalha do Marcello com dois eles”, que, segundo ela “está ficando com a Julia-
ne!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!”.

Agora a atenção de Bia está na festa. E na avó, para quem as exclamações e interrogações também voltaram. Afinal, no aniversário dela, o Lira enviou-lhe um cartão. “Ele está solteiro!!!!!!”: “Quem diria que o coração depois de tantos anos ia bater como se fosse adolescente??????” (ibidem).

O texto, nessas considerações, apresenta-se em corpo maior, o que me permite compreender que Bia está surpresa (ou será que se atrapalhou ao selecionar a fonte no computador?) com isso.

Lili responde, convidando Bia (tão interessada no amigo da vovó que até enviou uma de suas poesias para a amiga!) a analisar uma poesia do Lira e conclui:

Eu gostei do Lira, bem que sua avó podia encontrar com ele e dar uma chance ao amor. Quem sabe ele não é o homem da vida dela, e ela não tá querendo enxergar. Ele chegou um pouco tarde, é verdade, mas chegou em grande estilo. (ibidem)

Consulta a amiga sobre a possibilidade de agir com Alberto como o Lira com sua avó: “E se eu escrever uma poesia pro Alberto e mandar por e-mail? Só não sei o que vou dizer. O que vou dizer?” (ibidem).

Lili volta a suspirar e, quando orienta a amiga a diminuir o corpo da letra que ela usou no e-mail anterior (por quê?), diz:

O **B** do menu serve pra chamar atenção pra um problema: **‘Ainda não beijei!’**

O **I** mostra como o problema é especial: *O beijo*.

O **U** sublinha, aumentando o sofrimento: Pobre de mim que nunca beijei! (ibidem)

As trocas continuam, ora falando sobre o Lira, sempre voltando para o beijo e o eterno desejo de beijar, de ambas as amigas. Com o detalhe de que Bia ainda não beijou. E a vovó Beatriz? Agora é também personagem dessa história:

Eu, você e a vovó, as três mosqueteiras, devíamos fazer um pacto de felicidade.

Você deu o primeiro passo mandando a poesia pro Alberto.

O Lira também já deu o dele.

A festa de daqui a pouco promete.

“Uma por todas, todas por uma.”. (ibidem)

As indecisões, as inseguranças, a ansiedade, as insatisfações, as exclamações perpassam as cartas, e-mails escritos todos no mesmo dia 10 de janeiro, dia da festa de Bia, que se despede de Lili, para

ir se arrumar: “Lá vou eu me arrumar. Batom. Perfume. Anel da sorte. Meninos” (ibidem).

Mesmo com o pedido de Lili para escrever-lhe no dia seguinte, assim que acordasse, Bia deixou sem resposta quatro e-mails, escritos em intervalos, aproximados, de uma hora, na manhã do dia 11 de janeiro. Até que Lili dispara: “Acorda ou eu vou ter um troço. Um pra cada minuto sem notícia sua!” (ibidem).

Meia hora depois, Bia – agora já Bia e não mais Beatriz – responde, compreensivamente:

O que aconteceu na festa de ontem, [...] serviu pra eu entender o que aconteceu com você e o Marcello. Não estou mais chateada. JURO! [...] Hoje eu só quero falar uma palavra. Beijo [...]. (ibidem)

Nesse momento, volta a usar o endereço antigo para falar com Lili e, conseqüentemente, retoma o pano de fundo azul, que mantém até o final da troca de correspondência.

Bia prova do doce sabor do primeiro beijo e descobre “que beijar é melhor até que jogar campo minado”. Relata à amiga “EXPLICAÇÃO DETALHADA DA FASE PRÉ-BEIJO SEGUIDA DO MESMO E DAS CONSEQUÊNCIAS PENSAMENTAIS E CARDÍACAS”, em três páginas, ao fim das quais, assina “Bia, a Cinderela” (ibidem).

Entretanto, nessa história que tento reescrever, reservo a surpresa que também tive no primeiro dos quatro últimos e-mails que Bia enviava a Lili. Bia beijou Thiago, o ex-espinhento? Sim! Foi com ele que trocou o primeiro beijo. O beijo que a fez a pessoa “mais feliz desse mundo”. Mas não é esse o nó em que se amarra o tecido da história personificada por Adriana, a Lili, e por Mariana, a Bia. Lembram-se dos e-mails em que Bia se dizia Beatriz? De que eles não tinham o pano de fundo azul como os demais? De que a amiga percebeu não ser o endereço rotineiro da amiga? Pois é, no momento em que procuro uma visão equivocada das autoras quanto à seleção da variante linguística utilizada pelas adolescentes, descubro que aqueles e-mails

foram enviados a Lili por Beatriz, a vovó. Bia, a verdadeira, surpreende-se, quando Lili anexa os e-mails da Bia virtual, mostrando incoerências nas confidências da amiga. Naquele período, Bia, chateada, deixou de se comunicar com Lili. A avó entrou. Foi descoberta:

Lili, Lili, Lili, Lili, li os e-mails que você mandou. Foi ela. Eu sabia. A minha avó é louca. [...]

Quer dizer que o Lira não é delegado, é o ex-namorado parecido com o Francisco Cuoco!

E como você não percebeu que não era eu que estava escrevendo se eu nunca usaria a palavra “fabuloso”?

Vou agorinha lá no quarto dela pra contar que nós descobrimos tudo. (ibidem)

O final?

Bia sai com Thiago. Vovó Beatriz? Vai ao cinema com o Lira e digitaliza um bilhete, cuja linguagem adequa-se à variante das jovens “cibernéticas”, informando a neta sobre o passeio e que não sabe a que horas vai voltar. E a Lili? Beijou Alberto? Ou foi a vovó Beatriz quem beijou o Lira? Este é o implícito que está para ser desvendado nesta que é a última carta com fundo cor-de-rosa, não assinada, que transcrevo na íntegra, obedecendo à formatação – linhas e pontuação – original:

PARECE QUE FOI ONTEM

Para as minhas queridas Bias

Não sei se tudo aconteceu

Ou se sonhei

Será que alguém escreveu

Bem como imaginei?

Amores tão perfeitos

Não se encontram mais

São feitos de um jeito
Que nem Ctrl-Alt-Del desfaz

Quanto tempo vai durar
Não sei
Mas, pra terminar:

P.S. Beijei. (ibidem)

Conclusão

Na conclusão deste trabalho, sinto que comecei uma nova leitura deste livro em que se entrelaçam gerações tão diferentes, mas que têm em comum os sonhos e desejos de toda gente feita de “carne, osso, alma, sentimento, tudo isso ao mesmo tempo” (Adriana Falcão).

Na linguagem tão fluida e direta, como ocorre nos e-mails, configurados naquilo que aqui convencionei chamar de cartas, sinto que realmente a idade é, no pensamento mirabolante de Adriana Falcão, “aquilo que você tem certeza de que vai ganhar no aniversário, queira ou não queira”, sempre trazendo encantos e surpresas. É que cada um desses aniversários nos põe em algum lugar que sempre nos faz pensar em outro, onde não estamos e no qual sonhamos estar, já que “lá é o lugar onde a gente fica pensando se está melhor ou pior do que aqui”.

Em *PS Beijei*, livro recomendado para pré-adolescentes e adolescentes de 12 a 15 anos e todos os demais que como eles compartilham das emoções da vida, ou seja, dos “tangos que ainda não foram feitos”, Adriana Falcão, apesar da infância complicada, ao incorporar a menina Bia, cria-a com todos os enganos e desenganos próprios dessa fase da vida, os quais a fazem crescer junto com a amiga Lili, sob a visão de Mariana Veríssimo, que empresta à linguagem e aos sonhos da adolescente aqueles sonhados naquela fase de sua vida.

Ao tomar as cartas como um texto único, considereei a orientação que me deram e, mesmo que os conhecimentos propostos no texto

não tenham coincidido com os meus, como leitora, procurei interagir em busca da construção de um sentido que assumo como o último – aquele que anuncia o começo de outro, na concepção de uma de suas autoras, Adriana e, para quem a história acontece “quando todas as palavras do dicionário ficam à disposição de quem quiser contar qualquer coisa que tenha acontecido ou sido inventada”.

P.S.: Ao leitor cabe a escolha dos caminhos a serem seguidos para o deleite de sua atividade, de modo a tornar-se, ele próprio, autor do texto.

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FALCÃO, A.; VERÍSSIMO, M. *PS Beije!*. São Paulo: Salamandra, 2008.
- KOCH; ELIAS. *Ler e compreender os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2006.
- KOMESU, F. Pensar em hipertexto. In: ARAÚJO, J. C.; BIASI-RODRIGUES, B. (Org.) *Interação na internet: novas formas de usar a linguagem*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005, p.87-108.

Referências on-line:

- AGÊNCIA LITERÁRIA BMSR. Beijos que dão vontade de pensar, pensamentos que dão vontade de beijar. Entrevista com Mariana Veríssimo. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em: <<http://www.bmsr.com.br/entrevistas>>. Acesso em: 1 mar. 2010.
- PENSADOR.Info. Luis Fernando Veríssimo. São Paulo, 2005-2013. Disponível em: <http://www.pensador.info/autor/Luis_Fernando_Verissimo>.

PALAVRAS-ISCA PARA FISGAR LEITORES DISTRAÍDOS

*Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira*¹

*In omnibus requiem quaesivi,
et nusquam inveni nisi in angulo cum libro.
(Eco, 1983, p.16)*

Este capítulo tem por objetivo apresentar uma possibilidade de leitura do romance pós-moderno *Lis no Peito: um livro que pede perdão*, de Jorge Miguel Marinho (2011). Para a consecução deste objetivo, pretende-se refletir, a partir das contribuições da estética da recepção, acerca do que pode propiciar prazer na leitura para o jovem leitor e que elementos determinam o papel do leitor implícito e as disposições do narrador. Acredita-se que a estratégia do escritor de apresentar sua narrativa sob a forma de um romance de formação permite ao jovem, em fase de definição de sua personalidade, identificar-se com o enredo. Nesse sentido, constrói-se a hipótese de que o contato com o romance juvenil contemporâneo, mais especificamente com o metaficcional e intertextual, permite ao leitor a ampliação de sua visão de mundo, pois ele vê a realidade sob novos prismas, pelo viés palimpsesto do paradoxo, e se desenvolve como leitor estético que reflete sobre o “como um texto é construído” (Gomes, 2008, p.116). Isto porque, segundo Barros (1999, p.7), os discursos literários, por serem dotados de ambivalência intertextual interna e proporcionarem a multiplicidade de vozes e de leituras, permitem a substituição da verdade única,

1 Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, Câmpus de Assis; Fundação Educacional do Município de Assis (FEMA).

pelo diálogo de verdades textuais”, contextuais e históricas. Assim, o leitor reconsidera, por meio do diálogo com textos diversos de diferentes autores, a “verdade única” que possui, ou melhor, que lhe tinham transmitido.

A produção de Marinho tem início na década de 1980 e é composta por aproximadamente 30 livros, entre os quais, vários foram premiados: *A visitação do amor*, em 1987, com o Prêmio FNLIJ – Melhor Livro para Jovens, a obra integrou o Suplemento Especial *The Brazilian Book Magazine*, e o Catálogo da 9ª Feira Internacional *Del Libro Infantil y Juvenil: La novíssima LIJ brasileña*, 1987-1989, da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil); *Na curva das emoções*, em 1989, com o Prêmio FNLIJ – Altamente indicado para jovens, e o Prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), em 1990; *Te dou a lua amanhã*, em 1994, com o Prêmio Jabuti; *O cavaleiro da tristíssima figura*, em 1996, com o 9ª Troféu HQMIX; *O amor está com pressa*, em 2003, com o Prêmio FNLIJ para o Acervo Básico Jovem; *O amor em tom maior*, em 2004, com o Prêmio FNLIJ – Altamente Recomendável; *Uma história e mais outra*, em 2006, com o Prêmio FNLIJ – Altamente Recomendável e a Inclusão no Catálogo de Bologna em 2007, pela FNLIJ; *Lis no Peito: um livro que pede perdão*, em 2006, com os prêmios: Jabuti – Melhor Livro Juvenil do Ano e Projeto Gráfico –, e Orígenes Lessa – FNLIJ: Melhor Livro Juvenil do Ano e Altamente Recomendável, a obra integrou os catálogos: *White Ravens*, da Biblioteca de Munique, e o de Bologna (Marinho, 2011, p.2; Plataforma Lattes, 2012).

Em 2004, Marinho representou o Brasil com o conto “Eros de luto” na coedição latino-americana, promovida pelo Centro Regional para el Fomento del Libro en América (CERLALC) e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco) (Marinho, 2011, segunda orelha). Essas premiações, de acordo com Ceccantini (2010, p.3), revelam a maturidade do subsistema literário “juvenil” brasileiro, inclusive em circuitos internacionais, e legitimam o gênero, atestando o elevado nível estético alcançado nessa produção.

Justamente, no período em que Marinho começa a escrever, em 1980, já se notam mudanças temáticas, provenientes do final da década de 1970, nas obras destinadas ao leitor juvenil, que se firmam em 1990 e 2000, e se ampliam. Os temas surgem nessa produção com novas propostas, tratando de questões como repressão social, relações entre infância e velhice, desestruturação familiar, preconceito racial e marginalização dos idosos, corrupção, tortura, solidão, suicídio, isolamento, crimes, estupro, sexualidade juvenil, perdas, violência, crises existenciais, morte, entre outras. Essas obras superam o modelo criança *versus* adulto e apresentam criança e/ou adulto *versus* condições sociais adversas, o que justifica, no enredo de *Lis no peito*, a amizade e compreensão mútua entre um jovem protagonista de 17 anos de idade e seu amigo escritor, narrador do relato, de 50. Além disso, o livro juvenil dos anos 2000, em que se insere a obra analisada, procura, por meio da autocrítica, manutenção da autenticidade, conscientização, metalinguagem, dialogia, intertextualidade e interdiscursividade, adequar-se às peculiaridades próprias do tipo de leitor a que se destina. Graças ao aprimoramento das técnicas gráficas e do barateamento de custos de produção, há nessa produção apuro no projeto gráfico-editorial. Assim, dotado de novos formatos, o livro contemporâneo provoca no leitor o “olhar de descoberta” (Coelho, 2000, p.127), pois solicita sua participação para a obtenção de concretude.

***Lis no Peito* como romance juvenil pós-moderno**

A obra de Marinho, por meio do discurso metaficcional, apresenta uma narrativa autoconsciente, contextualizada na contemporaneidade, que exige tanto o distanciamento, quanto o envolvimento do leitor. O escritor, ao optar por este processo formal, apresenta ao leitor uma narrativa que, enquanto se oferta à leitura, também elege construir seu leitor. Para tanto, o escritor procura revelar o leitor a si próprio. Segundo Eco (1985, p.42), este tipo de autor que

planeja o novo busca “[...] um filósofo que intui as intrigas do *Zeitgeist*”. Marinho não escreve para agradar seu leitor, antes para criar um leitor ao qual o seu livro não pode deixar de agradar. Sobretudo, para formar um jovem leitor inteligente e curioso que, pela leitura, tanto encontra sentido à sua existência, como se sente atraído a conhecer outras obras.

Lis no peito, embora apresente em seu relato uma máscara discursiva – um narrador-advogado de defesa e escritor –, não esconde o autor – escritor e professor de Literatura –, por isto se apresenta como uma proposta de formação do leitor e, também, de auxílio na compreensão de que a literatura é discurso social que emancipa e liberta, pois configura e expressa a experiência humana. A obra, como possui viés social, satisfaz a necessidade do leitor de conhecer os sentimentos humanos e a sociedade em que vive, assim, ela o auxilia a tomar posição em face deles (Candido, 1995, p.249). Seu relato, marcado pelo duplo, pelo discurso cristão e pelo paradoxo, configura-se como um espelho que manifesta dois reflexos: o de si mesmo, pela metaficção; e o das vozes que compõem a biblioteca vivida do escritor, entre elas, destaca-se a voz de Lispector. Por meio de seu espelho-relato metaficcional, Marinho utiliza-se da etimologia do nome *Lispector* e *Clarice* para plantar uma flor de “*lis no peito*” do leitor, pois lhe revela, *clareia*, que pode se emocionar, pois é humano e, pela mesma razão, equivocar-se, individualizar-se e amar. Sobretudo, a obra de Marinho ensina ao leitor que a literatura pode apaziguar nossas angústias quando, por meio da leitura, reconhecemos que somos falhos e por isso nos perdoamos e compreendemos o outro. Justamente, este é o tipo mais difícil de perdão porque requer uma “força virgem” (Marinho, 2011, p.160); a da coragem da “assunção” em sua duplicidade de sentidos; de cada um assumir sua porção de humanidade e, por causa disto, ascender ao voo divino da compreensão.

O perdão que o romance solicita no título só pode ser obtido durante a leitura pela conscientização da existência do outro e da sua humanidade. Essa revelação o levará, então, a atender, segundo o narrador, ao clamor que Lispector pedia ao leitor: “Quando

acabardes este livro, chorai por mim uma aleluia” (ibidem, p.17). Esse perdão solicitado pelo romance deve ser dado a quem tem culpa e passou por um julgamento. Cabe ao leitor refletir, então, sobre quem está julgando quem. Ainda, quem busca, afinal, absolvição, uma vez que o narrador afirma: “Não digo mais nada, a responsabilidade é nossa, minha e sua, esta história é também você, esta história somos todos nós” (ibidem, p.162). Permanece no pedido de perdão um jogo discursivo irônico, já que, antecipadamente, a absolvição está dada, pois toda história, segundo o narrador: “[...] que termina numa página está livre, ela, sim, é absolvida” (ibidem, p.177). Há, assim, a explicitação do relativismo da culpa, do julgamento e do próprio perdão na história.

Neste texto, parte-se do pressuposto de que a literatura é condicionada primordialmente, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, pela relação dialógica entre obra e leitor. Justamente, a obra de Marinho estabelece diálogo com o leitor tanto na narrativa, quanto em seu projeto gráfico-editorial. O livro contém 17 capítulos breves e uma “Errata ou página solta”. A eleição pela brevidade cativa o leitor com pouco contato com livros e, também, rompe com seu conceito prévio de associar brevidade à facilidade de leitura, pois a trama lhe revela que, mesmo no sucinto, se instaura o complexo, o que o convoca à reflexão. O número de capítulos é o mesmo que a idade do protagonista, indicando que o enredo trata da existência deste. Cada título é apresentado sob a forma de uma epígrafe, retirada de diferentes textos de Lispector, tais como romances, crônicas e contos. Esses títulos, por sua vez, vêm entre aspas, seguidos das iniciais da escritora e fragmentados em quatro páginas que exigem, para a leitura, a abertura das folhas de duas em duas, marcando o signo do duplo e o atravessar do discurso narrativo da escritora no discurso de Marinho, como afirma o narrador: “Mas não parece que sou eu que estou escrevendo esta história, nem Marco César parece ser o protagonista [...]. Nós dois estamos escrevendo um pouco com as palavras dela, [...]” (ibidem, p.15)

Além disso, os títulos aparecem dispostos sobre folhas intencionalmente alaranjadas que, pela cor, instauram o paradoxo, pois

remetem à intensidade de calor, de vida e juventude que existe na obra, embora esta trate da frieza da morte advinda de um assassinato. Durante a leitura, o jovem percebe que, justamente, dessa morte brotará a iluminação, o renascimento da consciência do herói. A tarefa de discorrer sobre a origem de cada título, embora fascinante, não caberia neste capítulo. Contudo, fica para o leitor, ao término da leitura, o convite a trilhar, pela leitura das obras da escritora, o caminho do resgate textual. Assim, não se objetiva aqui esgotar a dialogia da obra de Marinho com os textos de Lispector, antes, reconhecer as que são significativas para este capítulo.

A capa, por sua vez, intriga o leitor e o instiga a realizar descobertas, pois sendo branca tem ao centro uma mancha vermelha que remete à cor do sangue, ao suposto assassinato para o qual se pede perdão. No centro, estão o nome do escritor e o título. Atrás da mancha vermelha, em uma lacuna, pode-se ver parte de um rosto de perfil, cujo olhar dirige-se ao leitor – causando-lhe desconforto e convocando-o ao julgamento –, a proferir seu veredito sobre quem é o culpado. Pela leitura, o jovem deduz que se trata do rosto de Clarice Lispector. A folha de guarda apresenta a mesma imagem, mas em preto e branco, mantendo em tom de laranja somente o fragmento desse rosto. Assim, essa folha inverte as cores: o que era branco tornou-se preto, a mancha vermelha aparece em branco, simulando um negativo fotográfico, um instantâneo em que se representa em branco e preto uma história dramática, permeada pelo discurso de Lispector. Essas imagens conotam o paradoxal da escrita que “retrata” o sujeito pelo avesso, pela ausência, como afirma a personagem do romance *A paixão segundo G. H.*, sobre a fotografia: “[...] ao revelar-se o negativo, revela-se algo que, inalcançado por mim, era alcançado pelo instantâneo: ao revelar-se o negativo se revela a minha presença de ectoplasma” (Lispector, 2009, p.30). Justamente, Marinho permeia seu relato com essa presença, no caso, do discurso de Lispector.

O livro estrutura-se em uma enunciação sedutora e dialógica que, pela intertextualidade, ora explícita, pelo recurso das aspas

o discurso do outro, ora o oculta, mas também o revela, aludindo ao seu percurso figurativo e temático. Seu objetivo, por meio desse jogo discursivo, é iscar e ciscar a vida “[...] para pegar o que está dentro das palavras: as emoções” (Marinho, 2011, p.12). Vale destacar que as citações, mesmo quando atribuídas a Lispector ou a outros escritores, apresentadas entre aspas, são intertextuais, portanto, há omissão das fontes bibliográficas. Mesmo quando Marinho menciona uma obra da escritora, não associa citações seguidas de paginação ou ano de tal obra. Essa estratégia desperta no leitor o interesse pela busca das referências, fisga-o com palavras-isca atraentes, provocando sua curiosidade investigativa, ensinando-lhe inclusive como ler o livro “[...] com uma atenção distraída, sem armas, num gesto de entrega antes de julgar [...]” (ibidem, p.13), ou seja, liberto de conceitos prévios. Justifica-se, então, o título deste capítulo. Como se pode notar, a dialogia na obra se estabelece sempre ao quadrado. Em um primeiro momento, a enunciação do narrador dirige-se ao leitor como uma conversa informal. Neste caso, é bivocal, pois se estabelece uma relação *in absentia* entre dois centros: o que fala e o outro (Fiorin, 1999, p.35). Em um segundo momento, instauram-se no discurso do narrador inúmeras vezes, sobretudo a de Clarice Lispector, para quem

[...] escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. [...]. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: [...]. O que salva então é ler “distraidamente”. (Lispector, 1999c, p.24)

Desse modo, uma relação *in praesentia* entre diferentes centros discursivos se estabelece (Fiorin, 1999, p.35).

Notam-se, então, no romance de Marinho, a intertextualidade e a interdiscursividade. Esta se deve ao fato de o escritor utilizar-se da citação também como incorporação das ideias de Lispector, de seus percursos figurativos e temáticos, para descrever tanto a busca humana pela compreensão de suas emoções, quanto a epifania advinda

dessa compreensão. Além disso, utiliza-se da alusão, na incorporação de temas e figuras do discurso da escritora, bem como de sua estruturação formal da frase nas definições dos conceitos de escritura e leitura. O romance *Lis no peito* ensina, já pelo título paronomásico de Lispector, que o discurso nasce de um trabalho sobre outros discursos. Justifica-se, então, a classificação da obra como pós-moderna, pelas características construtivas que apresenta, pois se situa em um gênero contemporâneo, marcado pela reflexão sobre o fazer ficcional, pelas relações dialógicas entre textos diversos, pela polifonia e pelo paradoxo. Assim, pelos inúmeros discursos que evoca, acolhe e estabelece, a obra apresenta possibilidades diversas de interpretação, pois possui diferentes sentidos que lhe permitem várias leituras.

Sob o signo do espelho

O tema central do livro é a solidão advinda do sentimento de inadequação social e impossibilidade do sujeito de se expressar, pois se sente incompleto e difuso. Essa impossibilidade instaura o silêncio na narrativa, expresso nos não dizeres entre as personagens, nas elipses no discurso do protagonista, nas indefinições discursivas do narrador e em seus esquecimentos que o levam à culpa, e ao reconhecimento da impossibilidade do signo de conter todos os significados. Esses silêncios, por sua vez, produzem vazios que são atraentes para o jovem leitor, pois solicitam sua produtividade, por meio do exercício de dedução (Iser, 1999, p.107). Mas como a tônica do texto está no duplo e no paradoxo, mesmo o silêncio também aparece representado como positivo quando eleito; ora como manifestação de dignidade, ora como zona de conforto, pois instaurado no convívio entre amigos autênticos, configurado como entendimento mútuo lispectoriano: “Todas as visitas que tive na vida, elas vieram, sentaram-se e não disseram nada” (Lispector, 1999d, p.98).

O protagonista Marco César vive uma fase de transição, passando de indivíduo egocêntrico, retraído, aprisionado em suas an-

gústias e seus pensamentos, a indivíduo que, por meio do “susto” lispectoriano, se descobre. Suas buscas são motivadas pelos anseios de pertencer a algo ou alguém, de verbalizar o que sente e pensa, ainda, de ser correspondido por uma garota, como declara ao seu amigo escritor: “Queria muito sentir que pertença a alguma coisa nessa meleca de vida, e a única coisa que eu tenho neste momento é você e umas páginas dos seus livros que eu vou pulando para chegar numa frase estranha que já estava dentro de mim” (Marinho, 2011, p.36). Como se pode ver, a temática favorece a identificação com o leitor, pois revela a solidão pós-moderna de jovens que vivem em grandes centros urbanos (Cortina, 2006, p.101), protegidos pela família que os ama, mas nem sempre os ouve, e quase sem amigos, voltados para si mesmos, como atesta o discurso do narrador: “O amor familiar acontecia [...] na preocupação silenciosa de um com o outro, [...]. No fundo todos falavam, porém na casa de Marco César havia um silêncio diferente, a conversa ficava esparramada, ou pelo menos ele não se sentia ouvido” (Marinho, 2011, p.85). Além disso, reforça essa identificação e faculta a projeção do leitor a apresentação de personagens adolescentes verossímeis, pois inseguros, inclusive quanto à sexualidade; complexos; angustiados; e ansiosos por novas descobertas advindas de experimentações.

O enredo é narrado em primeira pessoa por um escritor-leitor, sobretudo das obras de Lispector, que afirma viver um drama. Esse drama advém do fato de que seu relato tem por objetivo escrever a história de um jovem estudante, Marco César, que se tornou seu amigo há mais ou menos três anos, e assim salvá-lo ou condená-lo do crime que este cometeu. O narrador conhece o protagonista em uma palestra que realizou em sua escola. Lá, irritado com o alheamento do jovem, pergunta-lhe para provocá-lo por que as pessoas escrevem. O rapaz afirma, de forma meio agressiva, que não tem a resposta e se retira. Do lado de fora, quando o escritor vai entrar no carro, o rapaz lhe devolve a provocação: “– O que existe dentro de mim que me faz ser um cara cheio de susto e não fazer muita questão de viver?” (Marinho, 2011, p.24). O narrador também não tem a resposta, mas a simpatia mútua surge, pois reconhecem

a presença da angústia das incertezas em ambos e, aos poucos, vão se tornando “[...] até meio cúmplices jogando no mesmo time da existência, às vezes lutando do mesmo lado nesta guerra de todos os dias que se chama existir” (ibidem, p.26).

A pergunta de Marco César perseguirá esse narrador dual – escritor e leitor – durante todo enredo e seus esforços serão voltados para responder em momentos diversos o porquê de sua escrita. Em primeiro lugar, ele se apropria de uma afirmação de Mário de Andrade para responder à indagação do protagonista:

“Ninguém escreve para si mesmo a não ser um monstro de orgulho. A gente escreve para ser amado, para atrair, para encantar.” [...] No fundo a gente escreve para se entender e entender o mundo melhor, [...].

– Acho que escrevo para acreditar... (Marinho, 2011, p.33-34).

Desse modo, as razões do narrador para escrever são duplas: escreve para si: “Procuro como Clarice Lispector procurava urgentemente escrever para entender melhor o que ela sabia e não sabia direito porque viver só se aprende vivendo...” (ibidem, p.180); mas também para o outro – o leitor –, visando a convencê-lo a perdoar seu amigo.

Marco César conhece, então, em sua escola, uma garota, leitora de Lispector, também, chamada Clarice. Ele adia o encontro ao máximo, olhando-a inicialmente só de costas, ouvindo sua voz, admirando-a de longe. Nota que ela tem um amigo inseparável, Jarbas, mas este não representa uma ameaça, pois é considerado muito feminino pelo protagonista e demais colegas de escola. Finalmente, Marco e sua amada encontram-se, por acaso, embaixo da amoreira no pátio da escola. Ambos conversam pouco, mas se olham muito. Nesse espaço, ouvem um pássaro cantar. A descrição do pássaro é dupla, pois Marco afirma que se tratava de um sanhaço, e Clarice, de um bem-te-vi. Conota-se, nessas classificações, o olhar divergente de ambos sobre a realidade que os cerca. Embora a paixão seja recíproca, o jovem adia o primeiro beijo e Clarice entende, tornando-se cúmplice. Assim, “[...] os dois ficaram com

cara de criança que esconde um caramelo de doçura rara e quase impossível debaixo da cama para relembrar, de repente, que a gente é tão feliz por ser dono de um confeito clandestino” (ibidem, p.79). Para Marco, embora ainda não entenda a sensação que vivencia, há um antegoço, do que imagina já ser seu, mas para ser desfrutado aos poucos: “[...] deixava a excitação chegar naquele extremo que violenta um pouco a pele, as partes íntimas, pulsa dentro das roupas e na superfície do corpo quase em ereção” (ibidem, p.79).

A dialogia com o conto “Felicidade clandestina”, de Lispector, se estabelece na cumplicidade da sensação de alegria e no seu adiamento. Por causa de Clarice, Marco passa a ler Lispector e a frequentar a biblioteca. Ao ler as obras da escritora que sua amada aprecia, ele nota o que a jovem grifa em vermelho: “Tenho certeza de que no berço a minha primeira vontade foi a de pertencer. [...]. Nasci de graça.” (ibidem, p.94). Assim, realiza um conhecimento mútuo; ao descobrir como ela se sente e pensa, verifica que também se sente assim: “Clarice sabia grifar as palavras que dormiam dentro dele [...]” (ibidem, p.95). O texto de Lispector conota, então, o espelho-hiperônimo que já contém em si o reflexo das emoções de ambos. Neste espaço, por uma fresta na estante, formada entre livros da escritora, Marco vê Clarice beijando Jarbas. A revelação surge para ele como clandestina, sob a forma de voyeurismo, justamente quando buscava a obra *A via crucis do corpo*: “[...] foi se sentindo morrer entre duas prateleiras, [...], no estreito visor de um olho mágico que pareceu mais que um deserto para exilar Marco César do mundo e ferir agudamente cada um dos poros do lado esquerdo do peito [...]” (ibidem, p.117). Ele vivencia uma dor dobrada, pois percebe que o beijo é consensual e Jarbas – “ladrão” do seu beijo –, por sua vez, rompe com seu conceito prévio, já que desconsiderava o risco de sua presença. Marco revê, ainda, outra de suas hipóteses, pois se julgava possuidor de um amor duplo: “[...] E agora as duas Clarices chegavam juntas, o que pareceu para ele um encontro com duas mulheres carinhosas que traziam nas mãos mais afago do que se pode esperar” (ibidem, p.95). Justifica-se, então, seu duplo crime destrutivo de pássaros e livros.

Com desejos de vingança e perturbado, ferido “[...] no centro do seu amor mais vulnerável e sensível [...]”, Marco “[...] queria ingenuamente ferir Clarice no mesmo centro, no seu ponto capital.” (ibidem, p.137). Assassina, então, o pássaro da amoreira, esmagando-o na palma da mão junto das amoras que lhe ofereceu. Decepa uma de suas asas e a coloca no meio de um livro da jovem: *Laços de família*, escrito por outra Clarice, contudo, Lispector. O sangue da vítima mescla-se ao suco das amoras, conotando o crime que vem do “amor” paradoxal: o passional. A escolha de Marco por esse livro de Lispector como local para acolher a asa cortada indica justamente que ele não lera a obra, pois, se o tivesse feito, saberia da impossibilidade de plena compreensão entre os seres humanos, mesmo entre os que se amam. Também, conheceria que o adiamento da felicidade que impôs à Clarice e a si mesmo poderia ser realizado por ela com outro, quando esta tomasse para si um momento de alegria, assim como a personagem do conto “Os laços de família”, que confere título ao livro. Esta, um dia, sai de casa de mãos dadas com o filho, revelando ao marido que pode tomar “[...] o momento de alegria – sozinha” (Lispector, 1990b, p.127). O jovem começa, então, a destruir com um canivete os livros desta escritora, cometendo, assim, outro crime. Todavia, nesse processo, um dia fere-se com o canivete, seu sangue corre pelas páginas, chamando sua atenção para o que está escrito e ele se torna definitivamente seu leitor. Há, assim, a revelação de que, nas palavras, nas histórias que elas compõem, existe vida, pois os enredos são, de fato, construtos humanos.

O assassinato do pássaro choca os estudantes. Estes, pelo preconceito, acusam Jarbas de tê-lo cometido. Marco, ao constatar o silêncio do jovem que não se defende, toma coragem e relata o crime ao escritor, pedindo-lhe que escreva um livro em sua defesa. Clarice descobre, durante um encontro debaixo da amoreira, que Marco César é o responsável pela morte do pássaro. Ele confessa que o matou, mas ainda não sabe se foi ele mesmo. Assim, sem baixar os olhos afirma:

Pergunte ao vento, pergunte aos pássaros, pergunte ao amor que a gente pensa que existe dentro de nós e num momento a

gente não sabe o que fazer com ele. Eu já me perguntei olhando no espelho e não descobri [...]. (ibidem, p.169)

Como o mal já estava feito, o melhor era silenciar. O silêncio de ambos advém também da culpa de não terem dialogado, ela lhe diz: “– ‘Que pena, que pena que você não me olhou lá dentro e nem teve coragem de perguntar para mim’ [...]” (Marinho, 2011, p.169). Advém esse silêncio, sobretudo, da ausência de “lis no peito” de Marco – coragem – e da sua incompreensão das razões do outro, no caso, desdobrado: Clarice e Jarbas. Ambos, como ele, anseiam pela experimentação, descoberta.

O livro, escrito pelo narrador, foi fotocopiado pelo protagonista em 13 cópias e distribuído na escola. Sua leitura, embora ávida pelos estudantes, revela que o rapaz foi considerado culpado pela maioria dos colegas e também pela direção, pois expulso da escola. A escolha do número 13, por sua vez, conota seu duplo significado simbólico. Embora este número, desde a Antiguidade, seja sinal de mau agouro, prenunciando o fracasso da empreitada, por outro lado, para os astecas, seu significado reside no recomeço propiciado pelo renascer, pela manutenção de uma escalada do rochedo de Sísifo (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p.902-3). Para Marco César, essa escalada estava só começando na luta constante e contínua de ser e existir, aceitando a dor advinda deste fato. Na associação desse número com a luta constante, ecoam o roer imortal do fígado de Prometeu e a autodevorção da protagonista do romance *A paixão segundo G. H.*, moradora do 13^o andar: “Olhei para baixo: treze andares caíram do edifício. Eu não sabia que tudo aquilo já fazia parte do que ia acontecer” (Lispector, 2009, p.34). Marinho, pela dialogia, apropria-se, então, dos significados da mitopoética lispectoriana.

A culpa é de todos nós

Lis no peito é um romance detetivesco pós-moderno, pois já se sabe de antemão quem é o culpado de um crime. Busca-se, então,

para ele o julgamento que, por sua vez, se apresenta sob a forma de conjectura e se instaura no discurso do narrador, e não propriamente na investigação. Esse julgamento pode ser percebido pela rede semântica que se apresenta na enunciação metaficcional do narrador-advogado que afirma ter a missão de escrever uma história para salvar ou condenar seu amigo: Marco César. Este jovem acredita que “[...] as palavras podem salvá-lo ou condená-lo com o próprio perdão” (Marinho, 2011, p.13). Instaura-se no discurso do paradoxo, pois o perdão é ressignificado, não como ato de libertação, pois não exclui a culpa:

Marco César sabe que um perdão pode condenar muito mais uma pessoa porque não varre a culpa com um castigo, e o crime fica solto e pesado como dor sem ressalva, delito da nossa própria conta, [...]. Mas quero o perdão para ele, Marco César também. (ibidem, p.13)

Este protagonista crê, ainda, que a mensagem de Lispector é “[...] seu maior argumento, quase um alibi de quem esteve presente na hora do crime sem de fato estar” (ibidem, p.16). Há, então, outro paradoxo, pois a vítima defenderá seu próprio algoz, já que Clarice também foi ferida “[...] no centro do que ela amava tanto: um livro” (ibidem, p.16).

O narrador apresenta-se com a urgência de sua missão e compara-se à Lispector em sua busca dramática do que dizer e como fazê-lo de forma eficaz. Ele busca seduzir o leitor, afirmando que a escrita para ele é sofrimento em cada palavra, pois defender seu “[...] amigo já contém em si uma pena capital” (ibidem, p.15). Desse modo, o narrador subverte o papel do advogado, “penando pela defesa”. Ele sofre também com a culpa de não ser competente para tal missão. A obra se abre, então, de forma dramática, como o início do julgamento de Marco, em que a confissão vem, paradoxalmente, do advogado. O julgamento, por sua vez, ocorre ao quadrado, pois o jovem personagem faz cópias do livro e as entrega às pessoas de sua escola, mas há outro julgamento; o que busca o perdão do lei-

tor. Assim, a duplicação das principais vozes narrativas – narrador e Lispector – promove a duplicação do destinatário – os leitores da escola do protagonista e o leitor implícito. Além disso, em sua dialogia com os textos da autora, a narrativa projeta o leitor implícito como duplo também: o experiente – literário – que possui uma *biblioteca vivida*, um lastro de leituras que lhe permite reconhecer a intertextualidade no relato; e o iniciante que, durante o relato, descobrirá Lispector e, por curiosidade e desejo, lerá as obras da autora se descobrindo, se espelhando gradativamente, pois notará que a escritora, assim como Marinho, compreende a alma humana e diz-lhe o que já sentia, mas não conseguia verbalizar. Seu leitor-modelo, é aquele que se torna cúmplice, pois se reconhece no relato e vê a página do livro como um espelho. Justamente, esse leitor-cúmplice compreende Marco e, segundo o narrador, afirmará como veredicto final: “[...] eu entendo, isso que você escreveu sou eu e por isso eu te perdoou tanto” (ibidem, p.15).

A opção do autor pela manutenção de uma estrutura comunicativa polifônica permite que seu texto resulte emancipatório, pois incentiva a criatividade e o posicionamento crítico, convocando o leitor a uma tomada de posição diante do que lhe é apresentado; enfatiza a necessidade do autoconhecimento, como um meio de cada um se reconhecer no mundo; e amplia a imaginação, além de despertar a curiosidade do leitor para a própria biografia de Lispector, pois esta facilita identificação e gera empatia no leitor: “A Clarice que escrevia se confessava carente e desarmada [...]” (ibidem, p.95). No relato do narrador, instaura-se o jogo da preterição, pois, ao negar sua competência enunciativa, ele já executou seu relato. Contudo, se ele não domina nem compreende os processos de comunicação, menos ainda os fatos que relatou, cabe ao leitor relativizá-los e eleger seus próprios caminhos interpretativos, questionando-se também quanto ao seu papel em relação à leitura de um texto. O leitor precisa indagar-se, ainda, acerca da história desse texto, constituída por problemáticas existenciais que, embora estejam contextualizadas na contemporaneidade, nem sempre são reconhecíveis e, por isso, são ignoradas, impedin-

do que brote uma “lis em seu peito”. O valor emancipatório desse texto advém, assim, do fato de apresentar de forma simbólica e essencial os principais desejos e tensões dos jovens em estágio de formação da identidade.

No capítulo, intitulado “errata”, quando Marco encaminha-se para a secretaria, atravessando o pátio para buscar sua condenação, o narrador, presente no local como testemunha ocular, assume a sua culpa: “Não sei, não sei mesmo, achei melhor por enquanto não falar com ele, talvez porque sinta culpa por não ter sabido escrever um livro que ainda pede perdão e não tem certeza de nada” (ibidem, p.178). Os únicos que fornecem perdão são: o protagonista, pois: “[...] dentro da condenação havia qualquer coisa no rosto dele que perdoava” (ibidem, p.178); e alguns tímidos colegas que “[...] cantaram uma aleluia” (ibidem, p.179), leitores, portanto de Clarice. O narrador afirma que, em meio a tantas dúvidas, uma coisa é certa, as obras de Lispector passaram a ser lidas: “Nem todo mundo gosta, mas, de vez em quando, a bibliotecária me contou, jurando, que ela ouviu uma pessoa ou outra cantando alguma coisa que também lembra uma aleluia” (ibidem, p.179). O final da obra revela, então, em sua circularidade, que tanto os desejos de Marinho quanto os de Lispector foram atendidos, pelo menos, ficcionalmente, levando o leitor a desejá-los concretamente.

O atraente na obra para o leitor

Pela análise da narrativa, pode-se observar o predomínio da função social na ficção que se apresenta como instrumento de desqualificação de sujeitos desprovidos de: diálogo, respeito ao próximo e compreensão mútua. A negatividade de seus comportamentos conota a negação das exterioridades sociais e a valorização do *ser interior*. Dessa forma, a narrativa atua como alegoria do resgate das potencialidades do ser humano, da descoberta de que se pode adquirir uma “lis no peito” – uma coragem de se assumir como um ser falho. Justamente por isso, é atraente para o leitor contemporâneo

preso a uma realidade em que os indivíduos egocêntricos se definem pelo poder de compra, pelas exterioridades.

O tempo na diegese é ulterior, tudo já aconteceu quando está sendo narrado. Contudo, o narrador nega essa temporalidade ao afirmar que não é profundo conhecedor dos eventos, pelo contrário, seu relato é inseguro e, pela intertextualidade, aludindo ao processo formal dos textos de Lispector, apresenta-se como sendo construído no momento em que se enuncia. Essa opção enunciativa de Marinho amplia o horizonte de expectativas do jovem leitor habituado ao narrador tradicional, em terceira pessoa, onisciente e onipresente, controlador dos eventos narrativos. A narrativa, por sua vez, pelas digressões do narrador, perde a linearidade, justifica-se que o narrador afirme que deseja relatar como se apresentasse instantâneos: “[...] a história se abrindo e se contando como um voo espiral, nada em linha reta” (Marinho, 2011, p.42). Assim, ele alude ao fazer ficcional de Lispector, que apresenta suas personagens recolhendo no instante a revelação de um segredo. Vale destacar que esta revelação só ultrapassa o instante quando configurada em arte. Todavia, durante a leitura, nota-se, pelas performances do protagonista e indagações dele, e do narrador, que o voo em espiral é, sobretudo, vertical e profundo. Desse modo, narrador e protagonista mergulham na descoberta existencial, por projeção no último, também o jovem leitor.

A fruição do texto configura-se para o leitor sob a forma de instantâneos provenientes de recuos menemônicos, nos quais o escritor-narrador recupera a origem da amizade dele com o garoto, fala de sua vida e seus temores, e, por meio de avanços, interrompe seguidamente e intencionalmente, o fluxo temporal da diegese. Esses avanços, gradativamente, vão inserindo dados sobre o crime, instaurando o suspense que, por sua vez, explora o medo e o desejo de saber do jovem leitor. O suspense, em um texto que apresenta vida e morte, produz atração e repulsão nesse leitor. Assim, este não consegue parar de ler enquanto não vê resolvida a situação em suspense. Sua curiosidade, ainda, é aguçada pela técnica narrativa do escritor, que se utiliza das digressões para o adiamento da sentença.

Essa estratégia prende a atenção do leitor e o instiga a prosseguir com a leitura. O adiamento da cena do assassinato instaura o jogo de sedução. Como o discurso do narrador constitui-se pelo emprego da intertextualidade e interdiscursividade, as descrições de Marco – “Ainda mais ele que não tinha coragem de matar uma barata ou qualquer outra coisa viva” (ibidem, p.124) – aproximam-no das que se referem à personagem central da obra *A mulher que matou os peixes*, de Lispector (1999). Podem-se notar, na descrição de Marco, a citação literária e a alusão dos percursos figurativo e temático de Lispector, além de estilístico, pois nega-se no discurso o que se afirma pela ação. Assim, descreve-se uma personagem como incapaz de brutalidades, embora ela tenha matado peixinhos de aquário: “Logo eu! Que não tenho coragem de matar uma coisa viva! Até deixo de matar uma barata ou outra” (Lispector, 1999a, p.7).

Trata-se de uma história que figurativiza um rito de passagem, em que um sujeito animaliza-se e, por isso, se imobiliza, pois tomado de susto, pelo simples fato de respirar:

“Ele era como uma galinha ensaiando um voo, [...]. É isso: o susto era o que movia o tamanho dele, [...]. Susto quase sem som, apenas o eco de um grito desenhado igual a uma boca aberta e escancarada para o mundo sem nenhuma certeza de um motivo ou de alguém para viver” (Marinho, 2011, p.27). Em sua descrição, nota-se a dialogia com o texto “Uma galinha”, de Lispector: “[...] mexendo-se rápida e vibrátil, com o velho susto de sua espécie já mecanizado” (1990c, p.46). Desse modo, pode-se observar que, pela alusão, Marinho estabelece uma relação contratual com os textos de Lispector. Esta relação, pela plasticidade da cena de Marinho, ultrapassa, ainda, a referência lispectoriana para, pela manifestação do desespero e da angústia existencial, remeter o leitor ao quadro *O grito*, de Edvard Munch (Sérgio, 2012). Marco César, gradativamente, adquire sua humanidade com a ajuda de espelhos duplos: os textos de Lispector capazes de refletir tanto a alma da escritora, quanto a sua de personagem-leitor. Assim, suas leituras conferem-lhe uma visão complacente em relação aos homens, pois lhe ensinam que a fraqueza, a falha, o erro compõem a todos nós.

Encará-los tem sua grandeza: é uma “lis no peito”, uma força. Justifica-se, então, que ele, aos poucos e, metaforicamente, incorpore o pássaro. Este passa a compô-lo, conferindo-lhe asas para voar, pois atingiu a compreensão.

Se na constituição da obra prevalecem os paradoxos, isso não significa que haja uma despreocupação com a manutenção do princípio de plausibilidade com o imaginário do leitor. O próprio narrador descreve os eventos em uma cronologia que, mesmo insegura, marca a temporalidade das peripécias, ou seja, o que vem antes e depois. Por meio do discurso do narrador, a obra apresenta para o leitor o paradoxal de forma irônica, pois no âmago da diferença o narrador instaura a semelhança:

[...] eu não entendia o crime de Marco César, porém chegava quase a compreender o gesto violento e alado de uma emoção. Pelo menos eu acho que sim, porque a contradição parece ser a própria natureza das pessoas, e o meu amigo, [...], é simplesmente alguém. (Marinho, 2011, p.162)

Há, então, uma transgressão sancionada da convenção a qual afirma a coerência do homem. A decepção do leitor para com esse narrador incoerente é desejada pela narrativa pós-moderna, pois assim pode-se revelar, por meio do relato, que não há discursos autoritários, únicos, dotados de sabedorias ou do poder de síntese, o que há é a problematização da voz que recorda de fatos vividos, mas a essas recordações acresce outras narrativas que leu, portanto, outros discursos.

A obra explora vários símbolos – número 13, espelho, pássaro, amoreira –, subvertendo os conceitos habituais do leitor. Abarca todos esses símbolos o arquétipo literário do labirinto que, como estrutura arquetípica, conduz o homem ao interior de si mesmo, ao seu inconsciente. Esse interior só pode ser atingido pela consciência, depois de longos desvios ou de uma intensa concentração até esta intuição final em que tudo se simplifica por uma espécie de iluminação. Quanto mais difícil a viagem e árduos os obstáculos, mais o adepto

se transforma e, no curso desta iniciação itinerante, adquire um novo ser, sua própria “flor de Lis”. Neste labirinto de Marinho, os fios são duplicados em intertextos que guiam as descobertas do protagonista motivadas pela sua procura por respostas existenciais. Conforme Campbell (2000, p.41-3), a procura é sempre motivada por uma deficiência simbólica, e aquilo que é revelado sempre estivera presente no coração do herói ou do grupo heroico. Assim, na narrativa, a busca em espiral de Marco César representa o desejo de obtenção do saber a respeito de si mesmo: “E eu, quem sou eu e o que existe dentro de mim?” (Marinho, 2011, p.154). Esse saber confere a quem o possui a revelação. Entretanto, como a obra subverte as convenções estabelecidas, o labirinto de Marinho é duplo, paradoxal, pois revela a *possibilidade* de autoentendimento, por meio da leitura, mas também de, no convívio social, prevalecer a *impossibilidade* de compreensão absoluta, como já assinalara a protagonista de *A paixão segundo G. H.*, de Lispector: “Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão” (2009, p.14).

Considerações finais

Como romance de metaficção, *Lis no peito* procura oferecer uma apresentação literária que perturba os leitores, forçando-os a examinar seus próprios valores e crenças, em vez de satisfazê-los ou mostrar-lhes complacência. A obra objetiva produzir, pela intriga, a diversão e o questionamento no leitor, além de desejo de conhecer outros textos literários. Para a consecução desses objetivos, opta pelo paradoxo que funciona para distanciar e, ao mesmo tempo, envolver o leitor em uma atividade hermenêutica de participação. Por meio dessa atividade, questões referentes à sexualidade, ao preconceito, à responsabilidade social, ao relacionamento amoroso, à solidão e à individuação são todas suscitadas e dirigidas ao leitor moderno e às convenções sociais e literárias do contexto histórico da obra. Pode-se observar que, em sua relação com o leitor, o romance contemporâneo não é ideológico, não procura, por meio do veículo da ficção,

persuadir esse leitor quanto à correção de uma forma específica de interpretar o mundo. Antes, faz com que seu leitor questione suas próprias interpretações e, por implicação, as interpretações dos outros, apresentando-lhe, pela polifonia, inúmeros discursos, mas esses discursos não se fecham, cabe ao leitor, pela interpretação, atribuir-lhes sentido. Assim, cabe a ele ter sempre a última palavra, não antes de ter percorrido os labirintos da narrativa e conhecido seus enigmas. Sua função é dupla, em duas situações. Durante a sua leitura, seu discurso faculta ao leitor um mergulho existencial também duplo, pois ao julgar Marco, também julga a si mesmo, pois se reconhece também como humano e falho. Ao seu término, seu efeito duplo continua, pois remete esse leitor a novas investigações: uma sobre a existência humana, outra sobre a literatura que a reflete.

Dessa forma, a própria obra metaforiza o labirinto, tanto por meio da intertextualidade e interdiscursividade, quanto pelo mergulho existencial no interior do protagonista. Ela se oferece sob a forma de um jogo, de um labirinto que, ao ser percorrido e desvendado, remete o leitor ao seu repertório de leituras. Pela reflexão que o convoca a realizar, modifica não só suas concepções e crenças, como determina suas leituras futuras. A obra revela-se democrática, aberta a qualquer tipo de leitor. Isso ocorre porque, para apreciá-la, esse leitor não necessita dominar conhecimentos relacionados à história, literatura ou à poética pós-moderna. A construção de sua trama é tão bem engendrada que o leitor pode ater-se ao nível da efabulação, divertindo-se com as peripécias e os enigmas existenciais que lhe são apresentados. Desse modo, por meio dela, pode-se comprovar a hipótese de Eco (2001, p.55), de que existem certos romances que, nascidos a certo nível, também, podem ser fruídos a nível diverso, sem que isso comporte um juízo de valor. O que a obra faz explicitamente, por meio de seus discursos, é lançar dúvidas sobre a própria possibilidade de qualquer sólida “garantia de sentido”.

O livro dialoga com contextos culturais do jovem leitor e seu jogo discursivo propicia-lhe questionamentos sobre o que define o ser humano. Dessa forma, pela abordagem da temática voltada

para o conflito existencial e a busca de identidade, ainda de autoaceitação, ela contribui para o desenvolvimento da percepção de mundo, para a reflexão sobre a realidade, sobre si mesmo e o outro. Pode-se concluir que a obra se define pela comunicabilidade que pressupõe um leitor implícito inteligente que gosta de desafios. O enredo também se caracteriza pela mistura entre o autorreflexivo e o ideológico, permitindo uma fusão daquilo que se costuma manter separado no pensamento humanista. Assim, Marinho constrói sua obra com o objetivo de questionar “verdades” aceitas socialmente. Por meio de um processo pós-modernista, seu texto apresenta-se ao leitor como um questionamento sobre o próprio fazer ficcional, ainda sobre a construção de identidades ficcionais.

Como romance detetivesco, *Lis no peito* elucidada, conforme Eco (1985, p.66), que “[...] os livros se falam entre si, e uma verdadeira investigação deve provar que os culpados somos nós”. Em síntese, a obra confere prazer ao leitor implícito porque solicita a sua produtividade. Pelo exposto, pode-se, então, perceber que são válidas as hipóteses de que o jovem em contato com o romance juvenil contemporâneo amplia sua visão de mundo, pois vê a realidade sob novos prismas e se desenvolve enquanto leitor estético. Ao se inserir no gênero romanesco de produção pós-moderna, mais especificamente, no de metaficção, o livro questiona os conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao humanismo liberal: autonomia, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem. Ainda, nesse processo, questiona o próprio fazer ficcional. Assim, por meio da linguagem, a obra rejeita o conceito de ideal de representação que dominou por tanto tempo a história e a literatura em sua ânsia de representar a realidade. Ainda, ensina que os discursos são compostos por inúmeras vozes, são polifônicos, não pertencem a um “eu” controlador e absoluto.

A obra de Marinho impressiona e cativa seu leitor pelo seu trabalho estético formal, manifesto no projeto gráfico-editorial, na ordenação do seu relato, na abordagem dialógica da temática existencial, no discurso do narrador, na situação ficcional e na consideração do

leitor implícito. De acordo com Candido (1995, p.246), a eficácia do conteúdo advém da forma, esta que traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e sugere. Se, pela leitura de *Lis no peito*, o jovem leitor deduz que prevalece no discurso social a incompreensão, também observa que, pelo menos, na obra literária, o caos se organiza pela forma. Assim, pela leitura, esse jovem pode também ordenar seu caos interior e apreender a mensagem dupla da obra de Marinho – metaficcional e existencial –, de que entre obras se estabelecem diálogos e estes são produtivos quando manifestos na arte, pois esta é capaz de comunicar por palavras a experiência humana e torná-la compreensível ao homem. Ao entender este processo, o leitor, então, já está fisgado.

Referências bibliográficas

- BARROS, Diana Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Trad. Fernando Tomaz. 7.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail U. Sobral. 6.ed. São Paulo: Cultrix, 2000.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 3.ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p.235-63.
- CECCANTINI, João Luís C. T. A maturidade do subsistema: balanço de um ano de atividade editorial no âmbito da literatura infantojuvenil brasileira. In: DEBUS, Eliane; DOMINGUES, Chirley; JULIANO, Dilma B. (Org.). *Literatura infantil e juvenil: leituras, análises e reflexões*. Palhoça: Ed. UNISUL, 2010, v. 1, p. 25-46.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Colab. André Barault et al. Coord. Carlos Sussekind. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 14.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Petrópolis, 2000.

- CORTINA, Arnaldo. *Leitor contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2004*. Araraquara, 2006. 252p. Tese (Livre-Docência em Linguística) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Estadual Paulista.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa: as origens e o processo de criação do livro mais vendido em 1984*. Trad. Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- _____. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Ereitadas de Andrade. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Cultura de massa e “níveis” de cultura*. In: _____. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: FIORIN, José Luiz.; BARROS, Diana L. de (orgs.). *Dialogia, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999, p.29-36.
- GOMES, Carlos Magno. O leitor modelo da narrativa pós-moderna. In: SANTOS, Josalba Fabiana dos; OLIVEIRA, Luiz Eduardo (orgs.). *Literatura & Ensino*. Maceió: EDUFAL, 2008.
- GREGORIO, Anete M. T. Di. *Lis no peito – um livro que pede perdão, de Jorge Miguel Marinho: breve análise sobre a simbiose entre Jorge Miguel e Clarice Lispector*. *Cadernos do CNLF*, v.XIV, n.2, t.2, p.1143-1155, s.d.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. vol. 2.
- LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *A mulher que matou os peixes*. Ilustr. Flor Opazo. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a.
- _____. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b.
- _____. *A pesca milagrosa*. In: _____. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999c.
- _____. *Entendimento*. In: _____. *Para não esquecer: crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999d.

- _____. *Laços de família*. 23.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990a.
- _____. *Laços de família*. In: _____. *Laços de família*. 23.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990b.
- _____. *Uma galinha*. In: _____. *Laços de família*. 23.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990c.
- _____. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2009.
- MARINHO, Jorge Miguel. *Lis no peito: um livro que pede perdão*. 4.ed. São Paulo: Biruta, 2011.
- PLATAFORMA LATTES. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4784732Z3>>. Acesso em: 9 out. 2012.
- SÉRGIO, Ricardo. *O grito de Edvard Munch*. Campo Grande, 2012. Disponível em: <<http://www.recantodasletras.com.br/artigos/3840734>>. Acesso em: 9 out. 2012.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 23,7 x 42,5 paicas

Tipologia: Horley Old Style 10,5/14

1ª edição: 2012

EQUIPE DE REALIZAÇÃO

Coordenação Geral

Kalima Editores

Capa

Gledson Zifssak

Edição de texto

Denise Katchuian Dognini

Narrativas juvenis – Geração 2000 reúne treze análises de títulos de literatura juvenil publicados na primeira década do século XXI, produzidas por estudiosos de várias universidades do país. Nesta coletânea, são examinadas com rigor e método algumas narrativas premiadas, oferecendo-se aos leitores material crítico original sobre a obra de autores que integram uma geração responsável pela renovação do gênero. Os estudos destacam questões voltadas para o modo de narrar, como no caso do apelo às cartas ou aos diários, que propiciam a exploração singular de artifícios como a duplicidade de vozes e a multiplicidade de pontos de vista. São abordados nos textos também o uso de marcas características da modalidade oral da linguagem e o emprego de recursos estilísticos simples, que aproximam as narrativas do registro utilizado pelos jovens. Sobressai, ainda, na análise dos ensaístas, a adoção eficiente, por parte de alguns escritores, de recursos extratratliterários do universo digital e de suas ferramentas interativas, como a página pessoal, o *blog* e o *fotolog*. Sem apresentar modelos fechados de leitura, os textos aqui reunidos constituem um generoso convite para conhecer mais a fundo e sem preconceitos a nova literatura juvenil brasileira, produção com atrativos para cativar leitores de todas as idades.

Apoio



**CULTURA
ACADÊMICA**
Editora

