

SÉRIE
CONVERSAS COM
O PROFESSOR



LIGIA CADEMARTORI

O PROFESSOR E A LITERATURA

PARA PEQUENOS, MÉDIOS E GRANDES

autêntica

LIGIA CADEMARTORI

O PROFESSOR E A LITERATURA
para pequenos, médios e grandes

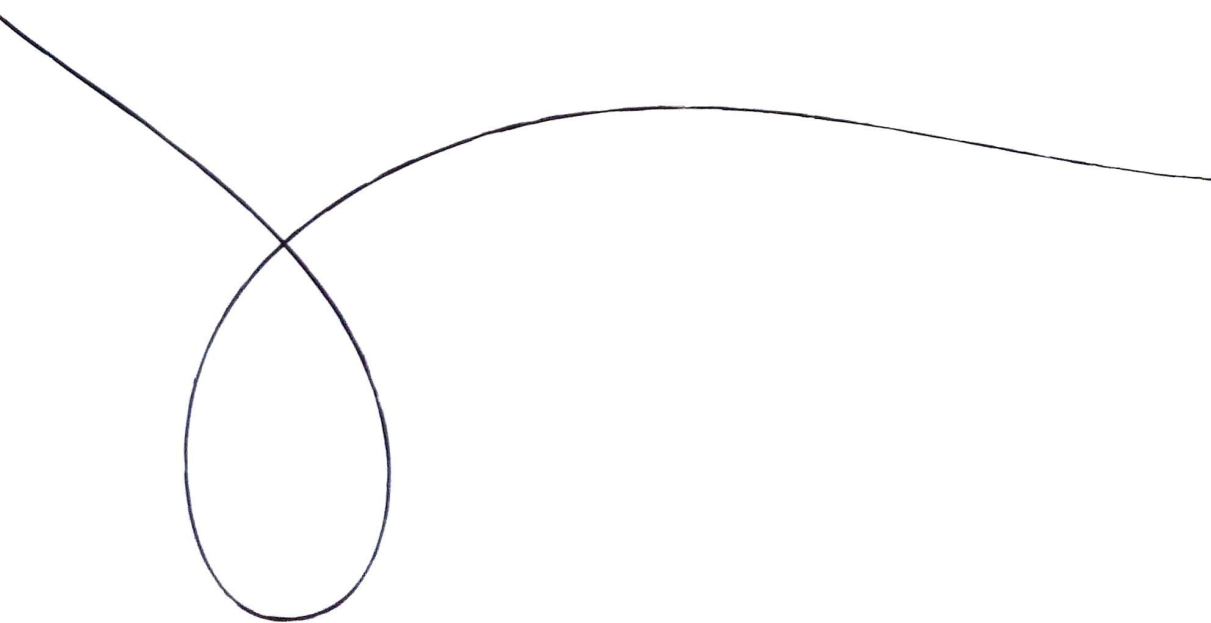
2ª edição

SÉRIE
CONVERSAS COM
O PROFESSOR

autêntica

LITERATURA JUVENIL

Refúgio na fantasia ou fim da inocência?



O mundo é maior que o meu bairro

[...] passeava meus olhos displicentes pela lombada dos livros, quando a bibliotecária, confundindo distração com interesse, pescou-me, felicíssima, depositando em minhas mãos um livro, que por polidez não recusei. Carreguei-o para casa, abri-o em dois ou três dias de profunda excitação [...] Eu tinha 12 anos e pela primeira vez me dava conta de que o mundo era maior que o meu bairro, maior que minha cidade, maior talvez que as montanhas que azulavam lá longe. E isso descobri pelas palavras de um escritor ucraniano, então soviético, Anatoly Kuznetzov [...] Por erráticos mistérios, o menino do bairro Paraíso, em Cataguases, identificou-se com a solidão, a angústia, o senso de sobrevivência daquelas famílias judias em plena Segunda Guerra Mundial.

(LUIZ RUFFATO, *Espécies de espaço*)

Ninguém com algum interesse em leitura juvenil há de ler o fragmento acima, extraído de um ensaio de Luiz Ruffato, com indiferença. Encontro nele pontos fundamentais sobre a questão da literatura para jovens. Mas foi o verbo “pescou-me” que, de imediato, atraiu minha atenção. Um menino de 12 anos, alheado, andando a esmo na mesmice dos dias, vê a vida modificada por interferência de uma bibliotecária – e vem aí a segunda palavra particularmente significativa do texto – “felicíssima”. Na referência ao estado de ânimo, com que ela deposita o livro nas mãos do menino que “pescou”, temos uma didática da leitura sintetizada em duas palavras. Ela não propôs nem impôs uma tarefa. Apenas partilhou, com alegria, algo que considerava precioso. Tratava-se de uma profissional, é claro, mas, antes disso, de uma leitora entusiasmada. Seu gesto não formou apenas um leitor, deu início ao longo percurso em que um ficcionista se constitui como tal.

A reação do juvenzinho à leitura da obra comprova que a bibliotecária foi feliz, também, ao avaliar a adequação da obra para tal leitor. Ou, quem sabe, tenha sido apenas palpite, intuição, tiro no escuro. O que importa é que ela acertou, e o displicente, o distraído, leu o livro com avidez e “profunda excitação”. Não se deseja outra coisa como reação de leitura, senão que o leitor desfrute intensamente o que lê. Porém, mais do que isso, a leitura permitiu ao rapazinho uma descoberta importante: ele pôde perceber que o mundo era bem maior que o lugar onde vivia. Seus horizontes se ampliam, transpõem as montanhas que o cercam, e ele experimenta decisiva vivência do ilimitado.

A declaração de Ruffato dá uma resposta consistente aos exageros frequentes do afã localista na prescrição de temas e autores adequados ao leitor jovem. Que autor um rapazinho mineiro de 12 anos deve ler para conseguir se identificar com o universo representado? Alguém responderia “um escritor ucraniano que narre o drama das famílias judias na Segunda Guerra”? Certamente, não. Então, o que terá feito o menino de Cataguases se identificar com a solidão, a angústia e o senso de sobrevivência de personagens em tudo tão diferentes dele? Ora, o texto. O que pode provocar a adesão e o despertar de sentidos múltiplos é a força textual, a sedução do relato, a literatura, enfim, esse mundo muito maior que o nosso bairro.

Depoimentos como esse de Ruffato, em certa medida, podem pôr em causa a existência de um gênero literário específico para jovens, porque vem comprovar que, aos 12 anos, um sujeito pode se interessar por livros que não o previam como destinatário. Especialmente em situações de contato com o livro fora do circuito escolar, na relação espontânea com as obras, caso de escolha pessoal ou intermediada pela recomendação de outro leitor. Se feito um paralelo com outros meios, como os eletrônicos, é indiscutível que, por eles, o jovem é posto em contato com informações e narrativas de caráter geral, programadas para atingir o amplo público em suas diferentes faixas de idade. Com livre acesso a tudo que exibem esses meios, o jovem recorta, do repertório ilimitado, aquilo que possa lhe interessar. Frente a essa potencialidade de acesso às mais diversas narrativas e informações pelos meios eletrônicos, como subsiste algo tão restrito denominado literatura juvenil? Trata-se mesmo de um gênero?

Há, porém, uma indagação anterior a ser feita. Precisamos perguntar o que é, afinal, um jovem. Uma resposta autorizada vem da Organização Mundial da Saúde, ao estabelecer os conceitos, bem diferentes entre si, de adolescência e de juventude (BIANCULLI, 1997, p. 31-39). O adolescente é definido como um indivíduo entre 10 e 20 anos, que passa por modificações corporais e por adaptações a estruturas psicológicas e ambientais, que irão conduzi-lo à vida adulta. A definição do que seja um adolescente é, portanto, de natureza biopsicossocial. Já a definição de juventude parte de um enquadramento social e engloba parte da adolescência e o início da vida adulta. Corresponde a uma faixa etária que vai dos 15 aos 25 anos. Nesse período, espera-se que ocorra a maturação da personalidade do sujeito e o início de sua integração na sociedade a que pertence.

A consideração de faixas etárias tão amplas como marco das duas definições deixa evidente a falta de correspondência entre o que convençionamos ser o destinatário da chamada literatura juvenil e as definições do que seja adolescente e jovem. 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.

A partir da escola como destino e marco, costuma-se rotular de juvenil a literatura endereçada a alunos das séries finais do ensino fundamental e àqueles que frequentam o ensino médio. E a oferta editorial para esse segmento como se comporta? Não poderia ser diferente. Ela repercute a nebulosidade do conceito. Há quem, como o poeta e escritor norte-americano Thomas Michael Dish, tenha defendido que um livro para adolescentes deve garantir certa dose de inocência, capaz de agradar meninos espertos como Peter Pan. Em entrevistas, o autor declarou que um texto escrito para esse público precisa piscar o olho em cumplicidade com as características ainda imaturas de seu leitor, que tem pressa, imaginação fértil, muito humor e pouca paciência com regras alheias.

Outros, no entanto, como o crítico argentino Gonzalo Garcés, postulam que um livro juvenil deve fazer exatamente o contrário. Garcés argumenta que os velhos podem idealizar a inocência à vontade,

mas os jovens sabem que é urgente fugir dela. Um bom autor juvenil, segundo ele, compõe a obra com um ponto de vista capaz de levar o leitor a perder a inocência que deve perder e a enxergar o que temia ver. São opiniões controversas, e os títulos que o mercado apresenta como sendo juvenis assumem ora uma posição, ora outra.¹ Os diferentes tipos de literatura que encontram receptividade por parte dos leitores jovens também demonstram que eles aderem tanto a uma como a outra tendência, pois nada impede que elas convivam em perfeita harmonia, no exercício de liberdade de escolha dos títulos mais diversos, direito inalienável de qualquer leitor.

O sucesso arrasador de *best-sellers* como os da série *Harry Potter*, de J. K. Rowling; *Crônicas de Nárnia*, de C. S. Lewis; *O senhor dos anéis*, de J. R. R. Tolkien dão razão a Thomas Michael Dish e à sua concepção de que literatura juvenil se faz com muita fantasia e boa dose de mistério. A série de J. K. Rowling, de modo especial, testou o fôlego de leitura dos leitores jovens, comprovando que eles não têm preguiça de ler volumes espessos, quando a trama é atraente e tecida com imaginação exuberante. Esse tipo de ficção recorre ao forte apelo dos temas míticos que opõem, de modo maniqueísta, convém frisar, a existência das forças do bem e do mal. As personagens arquetípicas dessa série, no entanto, ao longo de seus percursos e entraves, propõem e reforçam uma organização do mundo com base em valores como coragem, persistência, amizade e lealdade. A repercussão de outros livros semelhantes, é bom lembrar, não é totalmente dissociada da tendência da época ao esotérico, ao ocultismo, e do entusiasmo e interesse despertados pela variedade de crenças e práticas místicas.

O problemático na questão da literatura juvenil, contudo, não reside nas escolhas individuais nem nas preferências de uma geração, mas na concepção de um gênero voltado a uma instituição e não a um sujeito leitor. É esse vínculo da produção com a escola que lhe confere um caráter problemático, por ocorrer em momento histórico em que a instituição escolar passa por acentuada crise. Com exceção de algumas instituições privadas, a que apenas um grupo restrito tem acesso, a escola de hoje sequer transmite de modo satisfatório conhecimentos básicos,

¹ Ver prólogo de Gonzalo Garcés em BENEDETTI, 2005.

e nem de longe compete com os meios de comunicação de massa na transmissão de informações, valores e comportamentos.

Na análise da crise educacional da escola pública de nível médio na Argentina, Beatriz Sarlo radiografa elementos negativos do cenário, em nada diferentes dos que vemos no Brasil. A escola pública brasileira já foi lugar de eficiente difusão de conhecimentos, que os mais pobres só poderiam adquirir por meio dela. Há muito, porém, deixou de sê-lo. Perdeu prestígio, com a queda dos tradicionais padrões de autoridade, e com a transferência da abundância simbólica para os meios de massa. Ao constatar que o rompimento com a forma tradicional de ensino na América Latina não levou à invenção de nova escala de valores, Sarlo (2005, p. 99) observa:

O vazio de significados afeta tanto os estudantes como os professores. Estes, por outro lado, são o corpo vitimado que suporta a miséria previsível: seus salários não contemplam nem o período da preparação das aulas, nem a atualização metodológica, nem a procura de uma teia que una o saber à cultura dos estudantes.

A pensadora argentina pondera que a escola poderia, sim, beneficiar-se do que seus alunos aprendem em outros lugares, como a velocidade requerida nos *videogames*, a capacidade de compreensão e resposta à linguagem das telas, além da familiaridade com conteúdos diversos veiculados por diferentes meios. Mas Sarlo não tem certeza de que essas habilidades forneçam capacidades suficientes para a aquisição de outras, tais como a precisão verbal, a capacidade de interpretar textos e a de produzir uma argumentação escrita. Ou seja, a escola pode aproveitar essas habilidades até certo ponto, mas elas serão insuficientes para transformar um jovem em leitor e produtor de textos, porque “a cultura é sempre um corte, um desvio ou uma supressão dos nossos impulsos. A escola é um dos lugares onde esse corte deve ser feito de maneira menos autoritária” (SARLO, 2005, p. 104). E a literatura é, sem dúvida, um modo privilegiado de operá-lo.

Boas narrativas e bons poemas, sem trair a perplexidade e a confusão dos sentimentos e desejos humanos, são matrizes de reflexões sobre a vida. Podem nos levar a reconhecer, apreciar e até reformular as experiências que temos. Os sonhos dos outros estimulam os nossos sonhos. Como disse Contardo Calligaris (2008), fazer valer a complexidade da

experiência humana, e despertar nosso interesse nela, é uma das funções básicas da cultura em suas diferentes formas. Nossas telas oferecem narrativas o dia inteiro, mas, adverte o psicanalista italiano,

É possível que, por sua própria presença maciça em nossas telas, as ficções tenham perdido sua função essencial e sejam contempladas não como um repertório arrebatador de vidas possíveis, mas como um caleidoscópio para alegrar os olhos, um simples entretenimento. Os heróis percorrem o mundo matando dragões, defendendo causas e encontrando amores solares, mas eles não nos inspiram: eles nos divertem. (CALLIGARIS, 2008, p. 281)

Aos 12 anos, um adolescente tem condições de refletir sobre si mesmo e sobre o ambiente em que vive, mas são as características do meio que diferenciam as oportunidades de cada um para fazê-lo. Nem sempre a capacidade intelectual de um jovem encontra no sistema de ensino condições adequadas para se desenvolver. Nem sempre as indagações existenciais, que nesse período se esboçam, encontram estímulos externos, fora dos meios de massa, para que se fortaleçam.

Antes circunscrito ao ambiente em que predominam as imagens parentais e as relações verticais, o jovem salta da família para formas de inserções na sociedade, onde experimenta, com pessoas da mesma idade, relações sem hierarquia. Forma grupo com semelhantes, procura aprender a ser para si mesmo, ensaia conhecimentos do mundo exterior. E, se o conceito de jovem prevê um sujeito que vive a etapa inicial de sua integração social, cabe perguntar a que formas de participação na sociedade ele tem, de fato, acesso.

A grande forma de participação, a que o jovem hoje é convocado, resume-se ao consumo de moda, equipamentos eletrônicos, produtos da indústria cultural, ambientes de convivência e lazer juvenil. Logo, a participação que lhe oferecem relaciona-se essencialmente a dinheiro e ao poder que este confere. O tempo livre, aquele em que o jovem não passa na escola, recebe igualmente pautas do consumo e fica relacionado apenas com recreação ou lazer: tempo livre deve ser gasto com diversão. De forma bastante impositiva – sabemos bem o quanto a sociedade consumista é autoritária –, todos têm que fazer, comprar e exibir as mesmas coisas nos mesmos lugares e situações, porque a pena para quem não obedece é a exclusão do grupo. Uma passagem muito representativa dessa censura dos colegas ao jovem que se diferencia

e, por exemplo, ousa ler o que o grupo não lê é assim ilustrada em romance de Philip Roth (2008, p. 221):

– Você era a única que lia?

– Era. É verdade. Sabe, quando eu era menina, bem garota, chegou uma época em que a coisa ficou ridícula. Um dia me pegaram em flagrante, e foi tão constrangedor que eu parei. Eu levava meus livros e escondia dentro da revista *Seventeen* pra ninguém ver o que eu estava lendo. Mas eu parei com isso. O constrangimento, se me pegavam, era muito maior do que se eu simplesmente lesse o livro, e aí eu parei de fazer isso.

Um jovem precisa ser extraordinariamente independente para que, de fato, escolha o que fazer no seu tempo livre, além de se divertir e praticar esportes. Nada contra esportes e diversão, nada mesmo, mas, como nos recorda Bianculli (1997), um jovem precisa também de tempo para pensar, sentir e criar, tempo para descansar e ficar consigo mesmo, para tomar consciência das mudanças pelas quais está passando e que, de algum modo, o desorganizam e podem gerar conflitos de diferentes graus.

O candidato a adulto é sobrecarregado de ambivalências e de inseguranças, ao contrário do que possam sugerir as gloriosas imagens juvenis da publicidade. Uma possibilidade de o jovem examinar suas dúvidas e instabilidades poderia dar-se na conversão de parte do tempo livre em tempo-livro, como ocorreu com Ruffato. Alguns livros são leitura programada pela escola, sim, mas outros podem ser escolhidos como atividade alternativa, busca de respostas a perguntas que o mundo nos impõe, por mais que saibamos que qualquer resposta construída é inevitavelmente provisória. Há uma frase breve, de Beatriz Sarlo (2005, p. 107), que considero emblemática, pois contém o núcleo do problema que cerca a literatura dita juvenil que a escola promove: “nossa escola corteja o mundo dos jovens, em vez de lhes oferecer a alternativa de conhecer outros mundos”.

Quer dizer, não se trata de adequar uma produção literária à escola pelo reflexo – sem reflexão – do que já é do mundo do jovem em sua relação com os meios de massa. Trata-se, sim, de introduzir, no ambiente escolar, obras variadas, com alto potencial simbólico, de modo a corresponder ao anseio por 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.

10

100

1000

10000

O mundo dos outros

E além de Shakespeare, recontado ou direto, havia Winnie Puff e *O jardim secreto*, *As viagens de Gulliver* e as irmãs Brontë [...] Dickens, muito Stevenson, *O príncipe feliz* de Oscar Wilde... Claro, havia livros americanos, também, como os contos de Poe e *Mulherzinhas*, romances de Jack London [...] Dumas, Hugo...

(SUSAN SONTAG, *Ao mesmo tempo*)

Na cena de leitura da escritora quando jovem, referência aos livros que ela lia, observa-se a coexistência pacífica de ficções inglesa, norte-americana, francesa, reunindo as mais diferentes tendências. Ao evocar suas memórias de leitora em formação, e nomear suas preferências, Sontag alude a Shakespeare “recontado ou direto”. Ou seja, ela leu o clássico, tanto no original quanto na versão adaptada, provavelmente em etapas distintas da vida, pois nem sempre o acesso às obras que nos serão fundamentais se dá, no primeiro momento, diretamente na fonte. Às vezes, a intermediação criadora de um outro, seja tradutor ou adaptador, faz-se necessária. É por isso que Susan Sontag, em *Ao mesmo tempo*, obra reunida pouco antes de ela morrer, em 2004, afirmou não haver outro meio de fazermos parte da comunidade da literatura – que inclui mais mortos que vivos, autores da nossa terra e de terras distantes – senão pela tradução, que está no centro do projeto literário.

Claro que isso só vale para quem não quer apenas mais do mesmo e é capaz de sentir interesse pelo que é do outro. Ainda me surpreendo com a existência de preconceitos em relação a esse tema. Nem todo mundo é receptivo à cultura produzida em outros países, comportamento que

recebeu de Milan Kundera (2006, p. 40), romancista e pensador tcheco contemporâneo, nome muito apropriado e bem pouco lisongeiro: provincianismo. Como definir o provincianismo? – ele pergunta. “Como a incapacidade (ou a recusa) de considerar a cultura no grande contexto.” Para Kundera, existem dois contextos nos quais podemos situar uma obra de arte: um é o da história da nação onde ela foi produzida, que ele chama de pequeno contexto; o outro é o da história supranacional da arte, chamada de o grande contexto, algo que se dá muito além de qualquer fronteira geográfica e circunstância política.

Obras traduzidas e adaptadas exercem importante função tanto na formação quanto no entretenimento do leitor jovem. Relembre o depoimento de Luiz Ruffato, que se tornou leitor graças a um texto originalmente escrito em russo. O que restará, nos textos traduzidos e adaptados, das obras originais? Essa questão inquieta a muitos apreciadores dos clássicos e às vezes chega a gerar resistência em relação a obras adaptadas. No entanto, um aspecto importante da produção cultural contemporânea é o enfraquecimento da ideia de que a obra é única e de que as versões que dela se façam sejam, por decorrência, inaceitáveis ou desprezíveis. Versões, assim como citações, paródias, *pastiches*, consagram em diferentes graus o que foi chamado de a estética da repetição, expressão do escritor italiano Omar Calabrese (1987), para se referir à produção que tem por base a relação estabelecida entre um texto e vários outros.

Os títulos dos livros são *Otelo*, *O mercador de Veneza*, *A tempestade*, *A comédia de erros*, *Conto de inverno*, etc., mas o crédito do texto é de Charles e Mary Lamb. Obras célebres de William Shakespeare, o grande gênio literário inglês, adaptadas pelos Lamb, receberam versão para o português. São textos de que foram suprimidos alguns elementos da obra original. Foram eliminadas as histórias paralelas que interferem na unidade de ação, mas preservou-se o que neles é residual, de modo a garantir a empatia e o interesse do público juvenil.¹

Que toda tradução, assim como qualquer adaptação, recalca uma diferença frente ao original, não resta dúvida. Traduzir tem origem no verbo latino *traducere*, que significa conduzir alguém para outro lugar. A ideia, portanto, é de transporte para algo diferente. Adaptar, por sua

¹ Ver títulos de Shakespeare com adaptações de Charles e Mary Lamb, publicados pela editora Dimensão.

vez, tem raiz na ideia de aproximação. Sendo assim, quando comparadas com o original, uma adaptação e uma tradução formam, de certo modo, um duplo fracasso. Por que, então, se ressalta a importância e o prestígio delas? Porque é exatamente nessa diferença em relação ao original que se insere a inventividade do tradutor e do adaptador, para produzir a recriação que transforma um texto em outro com força própria. Além disso, o conceito de original, como tantos outros, sofreu abalos nos últimos tempos. Do próprio texto de Shakespeare não se pode dizer que permanece o mesmo, uma vez que já foi drama popular, espetáculo a que também comparecia o povo pobre e inculto e, hoje, no entanto, ler Shakespeare tornou-se signo de alta cultura.

Até a metade do século XIX, as peças de Shakespeare eram apresentadas junto a *shows* de canto e dança e a exibições de malabarismo. Tudo fazia parte do mesmo programa. Naquela época, Shakespeare era tão agradável às massas quanto no século XVI, não porque a qualidade do ensino nas escolas fosse melhor, mas porque, naqueles tempos, o mundo desse autor extraordinário estava mais próximo das pessoas.

Segundo nos mostram as inúmeras versões literárias e cinematográficas, além de encenações diversas, o Shakespeare que sobrevive para o grande público, transpondo o círculo dos especialistas e leitores privilegiados, é esse das transformações. Múltiplos autores aproximam-se dessa fonte torrencial e, de algum modo, dela se apropriam, recriando as concepções do autor no fluxo interminável dos discursos que, entre si, se glosam e constituem a cultura. Sem esse trabalho de transporte e transformação que os tradutores realizam, não haveria cultura literária. Não iríamos além do limite da nossa língua e da nossa cultura. Não conheceríamos o outro. Seríamos mais pobres.

O original de uma obra, como tudo, é suscetível à passagem dos anos, às mudanças ideológicas e de contexto. Quando o original se torna algo muito distinto para o público, a tradução e a adaptação podem preservar o que existe nele de essencial, no que pesem as dificuldades e as armadilhas todas dessas intermediações. Os títulos baseados na obra do dramaturgo inglês, com texto de um outro e traduzidos por terceiros e quartos e quintos, geralmente preservam a relação com a origem na fidelidade à trama. Mas assume-se com relativo conforto a diferença do transporte para uma época, um público e uma língua distintos, quando se reconhece que a transformação de um texto em outro é, em si, uma nova produção.

É desse modo que são oferecidos aos jovens contatos com tramas clássicas, como se fossem um primeiro encontro, em que as expectativas são maiores que as realizações. As adaptações tornam possível a proximidade com histórias frequentadas por gerações sucessivas e que deixaram suas marcas nas culturas por onde passaram. Sem dúvida, a leitura indireta de Shakespeare, ou de qualquer outro clássico, pode estimular a futura leitura integral do autor que a inspira, a ser feita quando houver maturidade para isso.

As adaptações, quando bem feitas, podem preparar para o conhecimento dos clássicos, obras que, como disse Italo Calvino (1993, p. 10) em relação aos clássicos em geral, “exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual”. Ele explica: as leituras da juventude podem até ser de pouco proveito pela impaciência, distração e também pela inexperiência de vida daquele que lê. Mas, ao mesmo tempo, oferecem modelos que continuam a valer, mesmo quando a gente nem lembra mais do livro lido. No entanto, se surge a oportunidade desse livro ser relido em idade madura, com frequência encontramos nele algo que já fazia parte de nossos mecanismos interiores e cuja origem havíamos esquecido completamente.

O caráter aproximativo da adaptação não justifica, porém, que, ao adaptar, se subtraia da obra o que podemos chamar de elementos essenciais, porque constituem as marcas de identidade a que a obra deve a permanência ao longo dos séculos, farta fonte de sentidos a leitores diversos. Tampouco é desejável que lhe sejam retirados traços muito próprios de sua estrutura, aos quais ela deve sua particularidade entre as demais obras. Para melhor ilustrar isso, recorro ao caso de tradução e adaptação de uma obra muito antiga, situada nas origens da narrativa ocidental.

Em 1554, apareceu em Burgos, na Espanha, um livrinho, de autoria desconhecida. Chamava-se *A vida de Lazarillo de Tormes e de suas fortunas e adversidades*.² O prólogo da obra inicia-se em primeira pessoa: “Sou de opinião que coisas importantes, caso ainda não tenham sido vistas nem ouvidas, devem ficar conhecidas [...]”. As tais coisas referidas, o leitor vai logo saber, é a história de um sujeito que era

² Ver, em português, *Lazarillo* (2006). Tradução e adaptação de Ligia Cademartori. As citações da obra correspondem à atualização de linguagem dessa edição.

desfavorecido em tudo, menos na inteligência e na capacidade de resistir ao sofrimento. Se nunca sua história tinha sido contada, era porque, naquela época, os relatos celebravam apenas os fatos que envolviam nobres, acontecimentos da vida de pessoas de alta estirpe. Gente nascida em desvantagem não merecia consideração e, muito menos, que suas histórias virassem relato para conhecimento de outros.

Logo depois do Prólogo, o capítulo inicia-se assim: “pois saiba que sou chamado Lázaro de Tormes, filho de Tomé Gonzáles e de Antona Perez...”. Na distância de pouco mais de uma página, temos alguém que se declara autor-modelo, essa voz que diz que irá contar algo que o leitor precisa saber, e, logo a seguir, surge um Lázaro que se assume como o narrador da própria história. Essa é uma peculiaridade da obra que, numa adaptação ao público jovem, merece ser mantida, não só para assegurar um dos traços de identidade do original, mas porque permite ao leitor perceber uma estratégia textual que os menos experientes não conseguem observar.

Em *Lazarillo*, um leitor jovem já pode identificar a existência de duas vozes na narrativa. Uma é a do autor-modelo, aquele que se manifesta primeiro, dizendo por que razões vai narrar. Trata-se de homem culto, intelectualmente superior ao narrador, sujeito que conhece e cita Plínio, o Velho, escritor romano que viveu entre 23 e 79 d.C., e se refere também a Cícero, escritor romano que morreu em 43 a.C. Já o narrador, a outra voz, apresenta-se como um miserável guia de cego, sem maior instrução que aquela adquirida na dureza da vida. Ora, um jovem leitor, estimulado a perceber essas distinções, apura sua competência textual e amplia o desfrute das estratégias narrativas. Uma tradução ou uma adaptação que subtraia esses elementos da estrutura da obra vai negar algo que nela é particular.

O narrador é uma entidade dissimulada e esquiva e constitui um dos elementos mais interessantes da narrativa. A percepção de seus disfarces separa o leitor ingênuo do mais maduro, de modo que se pode conhecer o estágio de leitura de alguém pela resposta que der à pergunta: e o narrador? Pode ser que não o perceba ou, então, caso frequente, que o confunda com o autor. Crianças, mergulhadas no fascínio da história, não se perguntam pelo narrador, nem o percebem. E se nós, leitores mais experientes, a despeito do pacto de suspensão de descrença, necessário para aderir à ficção, não deixamos de investigar

o narrador, é porque interrogamos a obra, não só em busca de seu sentido, mas no exame do modo como foi composta.

Voltando à composição de *Lazarillo*: tanto o autor-modelo do prólogo, que promete nos contar o que de hábito não se conta, quanto o narrador em primeira pessoa, surgido na página seguinte, e que se apresenta como Lázaro, são tão fictícios quanto qualquer outra personagem da história. E o autor quem é? Quem, afinal, escreveu essa obra? Não se sabe. E não faz falta saber. A obra é anônima. Quem a escreveu ocultou o próprio nome por temor às forças repressivas da Igreja e do Estado, que dominavam a Espanha de então. A obra, no entanto, um dos mais antigos clássicos da literatura, sobreviveu e, pelo que diz e como diz, mantém-se admirável até hoje. Eis uma experiência exemplar com o mundo da ficção e suas entidades, propiciada por um livro remoto e magrinho.

Muito familiar ao público juvenil de cultura hispânica, bem menos conhecido entre nós, *Lazarillo* é considerado por Otto M. Carpeaux não só o primeiro romance picaresco, mas o primeiro romance da literatura universal que permanece legível até hoje. É um desses casos de história que, mesmo não sendo, inicialmente, escrita para jovens, encontra grande receptividade por parte do público juvenil. O narrador dirige-se ao leitor no tom coloquial e fluente de uma conversa amena. As falas se sucedem com espontaneidade. Relato ágil, explora a curiosidade sobre o que acontecerá a seguir com o protagonista. Quando o suspense gerado por uma situação se desfaz, o novelista arma logo outro.

O protagonista é um menino e a trama se desenvolve a partir do momento em que ele se vê só no mundo, submetido a um patrão impiedoso com quem inicia uma perambulação pelo país. Eis mais um protagonista que viaja, portanto. Tendo partido de uma falta radical, ele enfrenta os obstáculos mais difíceis, e acaba vencendo ao colocar em prática princípios de uma ética muito particular. *Lazarillo* age de acordo com seus impulsos. *Lazarillo* de Tormes, assim como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, são modelos de narradores que contam suas próprias experiências, fazendo coincidir protagonista e narrador. Na obra espanhola, mesmo em situações cruéis, o narrador imprime ao relato toques de humor e de ridículo. De modo muito próprio, e causa muito provável da adesão do público jovem, o propósito de divertir acompanha a intenção de dar a conhecer não só uma condição social, mas uma árdua circunstância humana.

O mundo do crime

Meu pai tinha uma biblioteca muito boa, de maneira que eu comecei logo a ler. Além disso, de uma família de nove filhos, eu era o oitavo do geral e o último dos homens. Meus irmãos mais velhos, que já estavam estudando no Recife, levavam livros para o sertão da Paraíba, onde eu morava. Comecei a ler esses livros. Eram livros de aventura, romances policiais.

(ARIANO SUASSUNA, <<http://www.nordesteweb.com>>)

Em país onde a falta de segurança é tema recorrente, vive-se, de um modo ou outro, situações policiaiscas. No melhor dos cenários, elas invadem nossa casa pela tela da TV, seja no noticiário, quando conta com a validação de fato verídico, seja na novela, quando a ficção reflete o convívio da sociedade com a violência e com circunstâncias ameaçadoras. Meios como a televisão e o cinema familiarizam os jovens com relatos policiais, mesmo que ele não seja leitor de livros do gênero, mesmo que não tenha percepção dessa familiaridade.

O cinema brasileiro atraiu a atenção do público adolescente com filmes como *Carandiru*, de Hector Babenco; *Ação entre amigos*, *O invasor* e *Os matadores*, de Beto Brant; *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Com roteiros assinados por escritores, como Fernando Bonassi e Marçal Aquino, esse último autor de livro homônimo, *O invasor*, literatura e cinema se associaram na difusão de modelos literários e cinematográficos do policial brasileiro e norte-americano.

As narrativas policiais contemporâneas tendem a valorizar o choque, o impactante e, com frequência, o repulsivo e o perverso. Banaliza-se a violência de tal modo que passamos a conviver com representações do cruel e do violento como forma de divertimento, o que se dá de

modo tal que põe em causa o próprio *status* de gênero policialesco de certas histórias.

Stephen Koch, professor em oficinas literárias da Universidade de Princeton, repetia aos alunos: na frase “o gato está deitado em seu tapete”, não há uma história. Mas quem escrever “o gato está deitado na casa do cachorro” começa a contar uma. A lição básica é dada em *The modern library writer's workshop* (KOCH, 2003) e privilegia a existência de personagens em situação de confronto como elemento fundamental para prender nossa atenção ao relato.

Algumas narrativas atuais, no entanto, contrariam a receita do professor. Nelas, a existência de conflito nem sempre leva ao confronto. Com frequência, o desacerto entre desejos, interesses e direitos não chega a constituir antagonismo nem gera enfrentamento, seja pela extrema desigualdade das forças, seja porque a personagem não se dispõe a embates. Sinal dos tempos: as personagens podem ser entediadas, amarguradas, violentas, ressentidas ou deslocadas. Mas raramente são desafiadoras.

Em narrativas de séculos passados, tornadas clássicas, o protagonista era um agente que desafiava instâncias sociais, morais ou políticas e tinha o destino determinado por essa ação. Arcava com as consequências. Forma a galeria das grandes personagens literárias significativo número de rebeldes com causa ou sem ela. Algumas delas, era exatamente por padecerem a ausência de uma grande causa, a que pudessem se dedicar com intensidade, que se revoltavam. Julien Sorel, em *O vermelho e o negro*, de Stendhal, é o grande exemplo. Mesmo no mundo absurdo e potencialmente catastrófico de Kafka, o protagonista K, em *O Castelo*, luta incessantemente contra a autoridade, e não lhe detém o fato de ela ser inacessível. Estas são narrativas paradigmáticas de conflito, confronto e reflexão. Põem conceitos em causa. Desarticulam sentidos e ordenam outros capazes de alimentar discussões ao longo do tempo.

O ameaçador em representações do início deste século, porém, tende a ficar reduzido à violência física, ao estranhamento. Filmes com forte base documental, como *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, baseado em livro de Paulo Lins, ou *Carandiru*, de Hector Babenco, a partir de *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, retratam exemplarmente a dimensão avassaladora da violência. Na literatura, a crueldade faz par com a indiferença em novelas como *Cabeça a prêmio*,

de Marçal Aquino. Nelas, o indivíduo tende a ser anulado como agente. Uma força bruta, desproporcional e incontrolável acaba por esmagar ou neutralizar as personagens. A monumental disparidade entre as forças impede o confronto. Não se duvida de que há nisso reflexo de uma situação social. Mas o reflexo prevalece sobre a reflexão.

Relatos literários e cinematográficos elaboram discurso sobre formas de viver e de pensar. Há um imaginário em jogo que fala do enfraquecimento dos elos sociais e políticos, da imensa segmentação dos interesses e da inclinação a manter elos fracos e provisórios nas relações pessoais. Em lugar da intensidade, o aniquilamento e a emoção morna. Em vez de posições, conveniências. O confronto está em baixa. Nesse cenário, o mundo do crime torna-se quase indiscernível, está em todo lugar e plenamente absorvido pela indústria do entretenimento.

Talvez, uma relação de contraste ajude a perceber melhor esse estado de coisas e de caos. O clássico leitor de história policial gosta de suspense e também de testar a própria capacidade de investigação. Mas não basta um relato sobre delitos, e a disposição de alguém para desvendá-los, para assegurar o suspense de uma narrativa policial. É necessário haver certa articulação própria desse gênero na narrativa e uma relação específica do investigador com o crime, cujo efeito é permitir ao leitor sentir-se como participante de um jogo de quebra-cabeça que, ao final, irá restituir a ordem.

O gênero inicia-se com Edgar Allan Poe, autor da trilogia *Os assassinatos da rua Morgue*, *O mistério de Marie Roget* e *A carta roubada*, com a qual, em meados do século XIX, são estabelecidas as regras da narrativa policial. Auguste Dupin é o primeiro grande detetive da literatura, investigador capaz de resolver os casos mais intrincados, graças à sua extraordinária capacidade de análise e dedução. Deduz a partir de indícios materiais e também psicológicos. Com Dupin, a narrativa policial se consolida associada ao exercício intelectual rigoroso e, por artimanhas da ficção, exato.

Esse detetive resolve os crimes contando apenas com o raciocínio, não se envolve na ação. *O mistério de Marie Roget* é, nessa medida, exemplar. Para a resolução do caso, bastou-lhe a leitura da notícia no jornal. Auguste Dupin via o crime como um fenômeno a ser deslindado de forma científica, em processo de esclarecimento puramente

racional e baseado em recursos técnicos. Os desafios impostos pelo delinquente ao investigador eram enfrentados com exercício de lógica e extraordinária capacidade de observação. Só com Sherlock Holmes, o investigador irá aliar raciocínio e ação. Sherlock é o detetive que lê o jornal, mas vai a campo.

A identificação do leitor com a luta cerebral entre contraventor e aquele que investiga o crime pode ser feita via voz do narrador. Mas há uma peculiaridade a esse respeito: ou o leitor se sente desafiado a raciocinar e compelido a desvendar o crime junto – ou antes – do que lhe diz a voz do narrador ou o romance, como gênero policial, fracassa.

A figura do investigador tem passado por inúmeras variações ao longo da história da narrativa policial, todas elas relacionadas com as manifestações do gênero em diferentes épocas e culturas. Se, nas narrativas policiais clássicas, o investigador entrava em disputa com a polícia, esta era uma competição em que apenas a inteligência estava em jogo, e a rivalidade existia apenas no âmbito de uma parceria. O investigador, sendo mais arguto e capaz que os agentes da polícia, prestava serviço aos sistemas policial e judiciário e colaborava com a prática preventiva e punitiva deles. Arsène Lupin, personagem de Maurice Leblanc, outro investigador clássico, mantém essa mesma característica.

O gênero policial inicia-se com Edgar Allan Poe, mas populariza-se com Arthur Conan Doyle e seu Sherlock Holmes, uma das mais conhecidas personagens literárias. De modo essencial, uma história policial clássica apresenta um enigma, o método de decifração de alguém e, finalmente, a resposta à pergunta que permeia a história: quem é o culpado? É a busca da resposta o que arrebatava o leitor e cada página lida o aproxima do fim do mistério que lhe foi apresentado. Típico romance de enigma, em *Um estudo em vermelho* (DOYLE, 2006)¹ a inteligência é o elemento principal do jogo. O crime é deslindado graças à capacidade de observação e ao raciocínio dedutivo incomuns de Sherlock Holmes. O detetive, que também é um leitor, recorre a conhecimentos de química, anatomia, geologia, que possam ajudá-lo a desfazer o mistério que o desafia.

¹ Os comentários referentes à obra constam parcialmente de paratexto, assinado pela tradutora, que integra a referida edição.

A obra, ao relatar uma investigação criminal do mais famoso detetive da história do romance policial, estabelece as características marcantes dessa personagem-ícone do gênero. É também nela que se dá o primeiro encontro de Holmes e Watson, seres opostos em tudo que, por conveniência, passam a dividir a mesma casa, dando início a uma parceria paradigmática para os apreciadores de narrativas policiais. Mesmo fora do círculo dos aficionados do gênero, não é raro que se faça referência à dupla. A expressão “elementar, meu caro Watson” transita livremente no círculo extraliterário, onde a palavra “sherlock” tornou-se substantivo comum, sinônimo de investigador.

O inusitado par associa Watson, um médico calmo, afável, mediano e moderado, que só corre risco a contragosto, a Holmes, um sujeito instável, excêntrico, brilhante e temperamental, a quem o perigo estimula. No entanto, se formam parceria, é porque estabelecem relação complementar entre a intensidade de um e o comedimento do outro. Aliam de modo exemplar o desejo de aventura e o gosto pela segurança; a mente investigativa e o pensamento convencional.

O universo de referência da ficção de Conan Doyle é indissociável de um período da história em que a industrialização promovia a interação entre ciência, governo e modernização. Na Inglaterra do final do século XIX, a ideia de força policial estava ligada intimamente aos conceitos de lei e ordem. A violência, nos distantes tempos do reinado da Rainha Vitória, era incompatível com a esfera policial, pertencia apenas ao mundo da criminalidade. Em *Um estudo em vermelho*, obra escrita em 1887, o primeiro dos quatro romances que integram a obra narrativa de Arthur Conan Doyle, o policial mostra-se ainda em sua feição original, o que faz desse título um clássico do gênero.

Tal quadro muda radicalmente nos policiais contemporâneos. O enredo das histórias atuais já não se ocupa apenas de casos, como ocorre nas narrativas tradicionais, que sugerem ser o crime uma ocorrência fortuita, ocasional. Hoje, a tônica recai no desconforto generalizado frente à violência, à exclusão e à impunidade. O assassino não pode mais ser encontrado com base na antiga chave, constituída pela pergunta: quem, entre as personagens, tem, de fato, motivo para matar. Isso não vale mais, quando o que gera o crime é o ressentimento social e o ódio indiscriminado. O assassino, nesse quadro, pode ser qualquer um. E o

matador não será fatalmente castigado pelo sistema. Pode contar com a ausência de punição e também com a indiferença do público, que perde o interesse no delito, tão logo esfrie a exaltação que o crime provoca nos primeiros dias.

As narrativas policiais de hoje, com frequência, tratam do crime e do modo como ele se abriga no silêncio e no medo, mas, principalmente, na indiferença dos que não querem ver. E, assim, ao tratar do pavor do ato criminoso, a narrativa policial, em sua forma contemporânea, embaralha os planos objetivo e subjetivo. Nas histórias de Conan Doyle, porém, o detetive ainda é parte do sistema, o que só começará a mudar em narrativas escritas a partir de 1920, quando já se insinua o clima de degradação das instituições. No entanto, mesmo em policiais publicados a partir dessa época, o investigador, de algum modo, permanece vinculado ao sistema. Sente dúvidas a respeito da prática da justiça, é verdade, e torna-se um sujeito amargo, como os detetives criados por Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Contudo, não se dissocia das instituições de que, na maior parte do tempo, descrê. Situação esta radicalmente distinta da vivida por Sherlock Holmes, que rivaliza com o Inspetor Lestrade, detetive da Scotland Yard, mas sem romper jamais a colaboração com ele. Com talento incomparável ao do funcionário da polícia, Holmes diverte-se em dar-lhe demonstrações de argúcia e capacidade dedutiva, enquanto servem ambos à mesma causa.

Ler para a escola e ler para a vida

“Que livro você levaria para uma ilha deserta?” é uma das perguntas fundamentais da sociedade de massas. Sem dúvida ela tem *Robinson Crusóe* como ponto de partida e supõe que para sair da multiplicidade ou da proliferação do mercado é preciso estar numa ilha deserta. A pergunta é precavida e inclui várias outras: “Que livro você leria se não pudesse fazer outra coisa?”. E ainda: “Que livro você imagina que seria de *utilidade* pessoal para você, caso tivesse que sobreviver em situações extremas?”. É evidente que existe uma teoria da leitura implícita na pergunta.

(RICARDO PIGLIA, *O último leitor*)

Basta uma consulta rápida às listas de livros indicados pelos meios e programas de acesso a nossas universidades, para que se constate a disparidade entre elas. Não é fácil descobrir quais critérios determinaram a indicação daqueles títulos e não de outros. O fato de obras e autores de perfis distintos integrarem listas de diferentes universidades é, além de previsível, desejável, mas a indagação sobre os critérios para a montagem da lista de obras não encontra resposta simples. A questão não diz respeito só ao vestibular, essa modalidade posta em discussão. É mais vasta, envolve o próprio espaço da crítica literária hoje, o que não impede a localização de alguns pontos problemáticos nas escolhas de títulos de leitura obrigatória para os jovens e no modo como essa determinação é tratada.

A seleção de títulos indicados como de leitura obrigatória para acesso ao ensino superior pode surpreender profissionais do ambiente acadêmico, candidatos ao ingresso no mundo universitário e as famílias,

que acabam envolvidas no processo e agitadas por todas as emoções que cercam um rito de passagem. Chega, às vezes, a espantar até mesmo autores contemplados com a indicação de seus livros, sem que consigam entender a razão da seleção. Numa palestra no Conjunto Nacional, em Brasília, que integrou a série “Conjunto em prosa”, em agosto de 2007, Sérgio Sant’Anna declarou à plateia ter ficado pasmo diante da indicação de seu livro *O monstro* para vestibulares de várias instituições de ensino superior do interior do país. Disse não compreender como a expressão e a temática dos três contos que compõem o título podiam ser consideradas leitura indicada a jovens estudantes.

Surge aqui uma questão: o perfil do público que lerá as obras indicadas é levado em conta, como fator decisivo de recepção, ou este é um aspecto desconsiderado, cabendo aos estudantes – em teoria, e só em teoria – alçarem-se à altura das obras, e não serem estas adequadas a eles? As listas parecem responder que o universo de referência existencial e intelectual dos jovens não é relevante. Se eles ainda não têm formada a competência de leitura para os livros, que a adquiram – e esse objetivo poderia ser uma razão para existirem as listas. Que leiam, recorram aos resumos, aos comentários ou a alguma outra forma de apresentação que, mesmo precária, possa, de certa forma, transmitir alguma informação sobre os títulos e autores.

Nesse caso, gravar algumas informações sobre as obras será sempre mais importante e factível do que a efetiva leitura delas. Para isso, encontram-se à venda, “numa boa livraria perto de você”, compilações de referências didáticas sobre os livros indicados. Elas cumprem papel absolutamente marginal à leitura e ao conhecimento das obras, mas, para efeito de provas de acesso, podem ser muito funcional, permitindo ao candidato simular ter lido as obras e, aos integrantes do sistema de educação, fingir que acreditam.

Convém esclarecer. Não creio que se deva dizer ao aluno “leia religiosamente a obra indicada”, mas, sim, recomendar: “evite ler burocraticamente a obra indicada”. Leitura burocrática é aquela que se faz apenas como meio, para atingir um fim alheio a ela. Cumpre a imposição de um sistema administrativo, de maneira passiva e distanciada, sem o envolvimento mínimo que permite dizer do livro se a gente gosta dele, ou não, se algo no texto atraiu a atenção ou se o livro não nos disse

nada. Alguém dirá: “mas se os alunos têm mesmo que conhecer as obras para ingressar na universidade, o que se pode fazer?”.

Pode-se, num primeiro momento, conversar, do modo mais espontâneo e honesto possível, sobre o livro indicado. E fazer isso lembrando que a pergunta que fundamentalmente importa não é o que o autor quer dizer com o texto, mas o que o leitor sentiu ao ler, porque essa é a condição básica para qualquer entendimento posterior. Professores e alunos, num primeiro tempo, devem esquecer a seleção, a indicação, a pressão, e trocar impressões de leitura, do mesmo modo como se fala de qualquer forma de expressão cultural, seja um filme, uma peça, um *show*.

Esse momento é essencial na relação com o texto que, em etapa seguinte, poderá ser formalizada para servir aos objetivos pragmáticos da seleção. Mas, antes que as informações sejam sistematizadas, de modo a serem úteis numa prova, que se abra espaço para a simples partilha de comentários e opiniões a respeito do que foi lido. Até mesmo o desabafo do aluno que diz “mas como esse livro é chato!” é mais significativo e estimulante para a apreciação da obra do que a frieza da rotina que transforma a leitura em mero trabalho a ser avaliado.

Se o aluno puder manifestar o quanto foi penoso – ou sem sentido, ou surpreendente, ou fabuloso – seu encontro com a obra, por mais superficial que tenha sido sua leitura, uma promissora discussão sobre o texto poderá ser iniciada. Lembre que explicar ao outro por que não gostamos de um livro, por que ele nos aborrece ou por que nos encanta tanto, não é tarefa simples. Ao contrário, requer uma elaboração complexa e abre caminho para muitas questões e reflexões.

Há outro aspecto. É preciso que a gente se pergunte o que é mesmo que se pretende com a indicação desses livros. Que o aluno comprove ter desenvolvido determinada competência textual que o habilita a ler livros com certo grau de complexidade? Ou não se trata de comprovar uma habilidade, mas, sim, o conhecimento de determinadas obras, consideradas de algum modo essenciais para quem pretende a educação superior?

Se o propósito for apenas testar a capacidade de leitura do estudante, o repertório de obras que podem ocupar lugar na lista é imenso, no rigor do termo, ou seja, tão grande que não se pode medir.

Nesse caso, selecionar uma obra em lugar de outra não abre margem para muita discussão. Adere a essa primeira alternativa, provavelmente, quem entende que o espaço da leitura é aquele da cultura formada pelo conjunto de textos de diversa natureza que atuam como mediação na nossa interação com o real.

Se o objetivo, no entanto, for atingir a segunda alternativa – indicar obras capitais –, a questão apresenta dificuldades maiores, nestes tempos em que os parâmetros de julgamento da qualidade literária estão abalados, e obras consagradas como essenciais, ao longo dos anos, não escapam à suspeição, por uns e outros, de agirem como veículo de determinados poderes. O que não impede algumas universidades de optar pela indicação de um conjunto de obras, a que atribuem valor fundamental, e compor, assim, reunião de textos a que se atribui caráter representativo de nossa cultura, razão por que cabe preservá-los e transmiti-los. Mesmo que não vá mudar a ordem das coisas, um professor deve refletir sobre o sentido do que faz para se posicionar melhor a respeito.

As listas dos maiores programas de acesso à universidade do país preveem, como de leitura obrigatória, para um aluno que pretenda iniciar estudos superiores, algumas obras significativas da literatura e da história brasileira. Não há consenso, o que é muito bom. As críticas que essas listas provocam são saudáveis. No mínimo, elas colocam a valoração literária em pauta, coisa que não ocorre com frequência. Entretanto, a obscuridade dos critérios não é casual. Ela se dá dentro de um marco histórico das ideias. Como disse Sarlo (2004, p. 145), “quando a democracia irrompe na esfera da arte também é imposto o pluralismo como princípio de regulamentação das diferentes posições. Esse pluralismo assegura uma equivalência universal”. Quer dizer, é como se os escritores e estilos todos fossem mais ou menos equivalentes e tivessem a mesma pouca importância.

Os critérios difusos que orientam a formação dessas listas é consequência direta do fato de a crítica literária, hoje, ser menos assertiva em seus julgamentos e não contar mais com a certeza de seus princípios. A Grande Autoridade morreu e não foi muito chorada. O público acadêmico, hoje, forma seu julgamento no conjunto das múltiplas e velozes informações e motivações que recebe de todos os meios.

Não se pode apreciar o cipoal das escolhas literárias sem levar em conta a profunda alteração na cultura ocorrida nos últimos anos do século passado. Ela levou à diminuição do poder simbólico das instituições e à perda do valor absoluto que lhe atribuíam. É a partir desse fenômeno que, acredito, devemos considerar as listas. Elas são muito divergentes como consequência de serem muitas as vozes, na diversidade dos meios de propagação, a difundir e a avaliar de modo próprio os produtos culturais.

Quem tem coragem, hoje, de propor a supremacia de uma cultura, de um estilo ou de uma tendência de arte? Culturas, tendências, estilos coexistem, competem ou reforçam-se nos diferentes canais de comunicação. Além disso, a divulgação pela mídia eletrônica e o vínculo com o mundo do entretenimento constituem apelos a que nem as escolhas universitárias ficam imunes. A popularização do escritor, sua presença na tela ou nos circuitos de palestras, quando estabelece relação direta com o público, desempenhando, ao mesmo tempo, função de ator e comunicador, é também capaz de alterar o padrão de consumo intelectual, de modo tão ou mais eficaz do que consegue a crítica especializada e, assim, interferir na composição de algumas listas.

Um mapeamento das indicações de livros dos diferentes programas das mais diversas instituições de ensino superior só confirma que o relativismo é o único princípio de escolha que admitimos hoje. Discutir erros e acertos de uma determinada lista é atitude que certamente será acusada de atentar contra o pluralismo cultural. A ameaça não deve nos impedir, no entanto, de problematizar as escolhas ou, o que considero da maior importância, relativizá-las, porque há professores que reduzem o projeto de leitura de seus alunos do ensino médio aos livros que possam atender às listas. Em muitas escolas, se um título não estiver prescrito como remédio para as dores do candidato a universitário, não importa o quanto seja instigante, não será lido. Nada de promover aventuras com o sentido, enfatizar diferenças, desestabilizar pontos de vista, estimular o conflito das interpretações, propiciar o diálogo do literário com outras formas de discurso. O que importa é preparar para a Grande Prova.

A medida é pragmática, mas pobre e restritiva. Se os alunos, até então, vivenciaram, com maior ou menor espontaneidade, algumas leituras, agora abandonam todo e qualquer livro fora da lista e se

transformam em leitores funcionais. Nessa circunstância, eu me pergunto se haverá clima para que, ao ler, sintam o impacto que algumas obras clássicas, presentes nessas listas, costumam causar em leitores menos comprometidos com uma finalidade prática. A leitura obrigatória, tristemente burocrática, feita sob pressão, compromete o desfrute de algumas de nossas melhores obras.

Leio, principalmente os primeiros livros que descobri quando era estudante, as obras primas de ficção que continuam tendo um impacto sobre mim tão grande quanto no tempo em que as li pela primeira vez, e em alguns casos maior ainda. Ultimamente estou relendo Joseph Conrad, pela primeira vez em cinquenta anos, sendo que o último que li foi *A linha de sombra*, que eu havia levado comigo para Nova York para folhear mais um pouco, tendo-o devorado de uma só vez numa noite dessas.

(PHILIP ROTH, *Fantasma sai de cena*)

Os livros inesquecíveis, aqueles que nos causaram impacto na juventude, e ainda nos reservam prazer e surpresas ao serem relidos muitos anos depois, fizeram parte de nossa formação de conceitos, ordenaram certas vivências, mas, sobretudo, nos fascinaram. Salvar o espaço para que os estudantes vivam essa fascinação deveria fazer parte dos cuidados de um professor do ensino médio. No fragmento anterior, extraído da ficção de Philip Roth, chama atenção a referência do narrador a *Linha de sombra*, uma das mais brilhantes obras de Joseph Conrad, marcante na vida de certo leitor jovem que, ao relê-la na velhice, descobre que a história permanece envolvente, ao ponto de ser devorada em uma só noite.

Um jovem capitão do mar, com pouca experiência em navegação, enfrenta duas crises: a tripulação doente e a falta de vento para navegar. Além da calmaria e da doença tropical, o capitão, no limite entre a juventude e a maturidade, precisa enfrentar a insegurança de um primeiro comando naval. Tudo lhe parece desconhecido e ameaçador, mas ele precisa ir em frente, levando o navio de Bangcoc a Singapura. Qualquer correlação com os desafios de uma mudança de idade não será mera coincidência. Por isso, o texto, que fascinou o adolescente em sua insegura passagem para a vida adulta, irá também encantar, no

livro de Philip Roth, um homem que passou da vida adulta para a velhice, com todos os fantasmas que a assombram.

Leitores jovens geralmente gostam, como o leitor do exemplo anterior, de histórias do mar. Talvez porque o alto-mar sugira o indomável, o infinito, e nele não é raro que um homem se veja exposto a situações-limite. Nessa hora, precisará medir-se. Distante de tudo, em zona de ninguém, tem de se responder quem é. No alto-mar, as leis dos povos, as normas da civilização ficam em estado de suspensão, como ilustra com ênfase a obra de Conrad.

Joseph Conrad, polonês que veio a ser um dos maiores escritores em língua inglesa, passou 20 anos navegando e outros 30 escrevendo. Com ele, a ficção marítima ganhou nova dimensão, deixou de ser mera história de aventuras. No enquadramento da vida marítima, Conrad examina o dilema moral e o drama da existência. A experiência naval desse capitão de longo curso serviu de base para a construção de seu mundo heroico: o dos nobres comandantes *versus* a mesquinharia do espírito de lucro. Os capitães de Conrad têm desejo de grandeza e, como observa Antonio Candido, em *Tese e antítese* (1978, p. 79-86), malogram justamente por desconhecer que “a circunstância impura, imperfeita, é o dado que a realidade oferece e que nos compete a cada momento enfrentar”. Eis uma representação do mundo que afasta o jovem da inocência, ao propor o entendimento de que a falta está presente em tudo.

A esse respeito, *Lord Jim* é exemplar. A personagem-título era imediato de um velho vapor. No meio da noite, ouve-se um baque surdo. Diante do risco de afundamento, o comandante e os maquinistas abandonam os peregrinos que transportavam e tentam escapar num bote. A roldana não funciona. Mas alguns conseguem arriar um barco e chamam para ele os que não conseguiram descer. Num rompante, Jim salta a amurada e cai no barco, que logo se afasta. Todos dão o naufrágio como certo.

Depois de algum tempo, Jim descobre que o navio não tinha afundado. Fora rebocado e salvo. É com essa desonra que terá de conviver pela vida afora. Como se vê, em Conrad o desafio não é da ordem física, mas moral e existencial. A personagem precisará enfrentar o fato de, não sendo um covarde, ter, de modo impensado, abandonado o posto

e o dever. Nessa ficção, o inexplicável, portanto, não está mais fora do homem, não se oculta na figura de uma baleia, como em *Moby Dick*, de Herman Melville, ou em qualquer outro agressor. O que precisa ser decifrado se esconde dentro de nós.

O acidente mostra que mesmo um homem que pensa se conhecer pode descobrir dentro de si aspectos insuspeitos e pouco nobres. Mas aqui estamos bem longe das personagens definidas, por oposição, como manifestações da bondade ou da maldade. É exatamente do que há de indeterminado na identidade que trata a obra de Conrad. De qualquer modo, as histórias marítimas do século XIX, ao confrontar o homem com forças obscuras que existem dentro ou fora dele, põem em causa as noções de honra e de grandeza, fazem pensar na variedade de circunstâncias a que podemos ficar expostos e nas diversas respostas que sequer imaginamos podemos dar a elas.

A ilha de Nantucket, ao sul da Nova Inglaterra, nos Estados Unidos, foi a capital mundial da caça à baleia, na época em que o óleo animal ocupava na economia o lugar que mais tarde seria do petróleo. Foi de lá que partiu, em 1820, o baleeiro Essex, com capacidade para 238 toneladas. Abalroado por um cachalote enfurecido, o navio naufragou. Os sobreviventes vagaram pelo Pacífico durante três meses até serem resgatados. O naufrágio do Essex teve muita repercussão no imaginário do século XIX e foi essa história real que inspirou o clássico romance *Moby Dick*.

A partir de 1830, foram publicados diversos relatos sobre o afundamento do Essex. Uma das versões fazia parte de livro infantil usado nas escolas americanas, o que leva Nathaniel Philbrick¹ a dizer que era difícil, então, crescer nos Estados Unidos sem saber alguma coisa sobre aquele naufrágio. O poeta e ensaísta Ralph Waldo Emerson, em 1834, conversou com um marinheiro resgatado sobre a baleia branca que atingiu o Essex e anotou o que ouviu em seu diário. Edgar Allan Poe serviu-se dos aspectos mais terríveis do desastre em seu *Relato de Arthur Gordon Pyn*. Mas foi Herman Melville, um dos maiores escritores norte-americanos, quem, a partir das histórias sobre o Essex, compôs sua obra-prima publicada em 1851. Melville era também um homem

¹ Ver, sobre o tema e autores que o refletem em suas obras, PHILBRICK (2000).

do mar e viveu o apogeu da febre baleeira. Participou ativamente dessa caça nos pequenos botes usados para arpoar a baleia à mão. E foi no mar que ele conheceu o filho do imediato do Essex e pôde interrogá-lo minuciosamente sobre as experiências do pai.

No romance *Moby Dick*, o naufrágio constitui o clímax, momento em que se dá o confronto do capitão com a baleia. No desastre real, o ataque do cachalote foi apenas o início das provas terríveis por que passaram os tripulantes. No depoimento escrito, o comandante do Essex se declara convencido do que chamou de perversidade consciente e calculada da baleia. Seu relato registra como inexplicável que um animal, conhecido por seu caráter inofensivo, tenha saído do grupo de baleias em que os homens haviam penetrado para abatê-las, como que inflamado por sentimento de vingança. É exatamente a crença de que havia na baleia uma maldade inescrutável o que impele o sombrio Ahab, personagem de *Moby Dick*, a perseguir com obsessão o animal.

Se o naufrágio de Essex marcou aquele século, no seguinte, o desastre do Titanic, ocorrido em 1912, foi contado repetidas vezes por narrativas cinematográficas e televisivas. Hoje, já não se atribui intenção às forças do Universo, mas fascina ainda a intensidade delas. Irrefreável, misterioso, com sugestões de absoluto, o mar sempre atçou nosso imaginário. E um naufrágio é alegoria das circunstâncias incontroláveis, dos apavorantes estados descontínuos que desafiam o homem e o convocam a um ato de que emergirá como herói ou como vencido. Assim se dá nesses romances animados pela dramaticidade das histórias marítimas.

Se um jovem, porém, preferir histórias literárias contemporâneas, vai perceber que nelas o conceito de herói está bastante abalado, porque ele é indissociável da perspectiva triunfalista com que uma tradição cultural antiga via o protagonista de uma história. Algumas épocas são mais propícias que outras à criação de heróis. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, o herói, dotado de extraordinária coragem física e moral, era capaz de façanhas sobre-humanas, como as vividas por Odisseu, personagem de Homero. No Renascimento, a personagem heroica passou a afirmar, em sua trajetória, a capacidade do homem na luta contra os elementos e as disposições divinas. No período romântico, o confronto se deu com outro oponente: era preciso enfrentar as convenções e as restrições que a sociedade impunha para viver o próprio desejo.

Como a tendência atual é menos a absorção dos mitos do que a demolição deles, a figura do herói, que vinha se transformando desde o século XIX, chegou à dissolução. Parece que já formamos certa sabedoria existencial que nos permite prescindir de heróis. Em lugar deles, as páginas da literatura contemporânea são frequentadas por personagens vulneráveis aos fatos e às experiências por que passam. Atravessam a vida com perplexidade e angústia. Algo inquietante as desafia, mas não conseguem saber bem o que é. Não são mais ameaçadas por ciclopes nem por raios de Zeus, mas pelo gume cortante da dúvida, pela convivência difícil com as interrogações.

A personagem contemporânea – faltosa, ambígua, medíocre – enfrenta sem grandes vitórias o tumulto da experiência humana. No entanto, ao acompanhar seu périplo confuso, vemos diminuída nossa estupidez e podemos, quem sabe, esclarecer algum insuspeito ângulo da nossa existência. Na literatura brasileira de hoje não é diferente. As personagens tangenciam o vazio, a ausência de sentido. As histórias não apresentam um desfecho redentor, não redimem a falta, não solucionam o problema. A tensão oscila – ora é menor, ora mais intensa – mas não se dissolve. Não há heróis, não há final feliz.

O anti-herói explora com insegurança os prosaicos caminhos de todos os dias e nessa andança vai decompondo suas verdades provisórias e relativas. Quem deseja um mundo em que o bem e o mal, o falso e o verdadeiro tenham recortes precisos foge dele. Talvez, esse leitor encontre abrigo nos relatos em que a verdade já vem pronta e embalada de modo a confortar quem lê. Grandes sucessos de venda são constituídos pela literatura de entretenimento, que não faz mal algum, pode até estimular outros tipos de leitura ou, em visão menos otimista, cumprir a função, que lhes é atribuída pelo escritor César Aira, de literatura destinada a quem não lê literatura nem quer.

As personagens da melhor literatura contemporânea, porém, habitam um mundo em que o significado e a perspectiva ainda dependem de uma construção, e é essa condição existencial delas que faz com que sejam tão significativas para nós. Seus movimentos e inquietações não são muito distintos dos nossos e deixam sempre a impressão de que há algo que nunca poderiam significar, pois escapa à poeira mais fina deixada pelas palavras.

Leitor: ser ou não ser

Ao acaso, escolhi um dos livros de capa azul-turquesa, e dei de cara com um título enigmático e atraente: *Histórias da meia-noite*.

Não menos misterioso e sedutor foi o primeiro conto que li do grande escritor: “A parasita azul”. Gostei do enredo, pois aos 13 anos de idade eu não podia entender as filigranas do jogo social e simbólico, movido pela terrível ironia machadiana. Li a narrativa como um leitor ingênuo, percebendo apenas a superfície da história, sem captar outras mensagens e alusões. Mas para um jovem, até mesmo a leitura superficial é importante [...] E quando isso agrada, a leitura flui e o leitor se interessa por outros livros do autor.

(MILTON HATOUM, “A parasita azul” e um professor cassado)

Quando li a passagem acima, na coluna *Norte* (Hatoum, 2005), salpiquei à margem e no topo da matéria vários pontos de exclamação. Leio com olhos e caneta, para não perder na sucessão das folhas as palavras que quero guardar e rever. Então, Milton Hatoum leu Machado aos 13 anos... Mas qual Machado? O contista. Conheceu, primeiro, as narrativas curtas do nosso grande clássico e, lendo como se pode ler nessa idade, gostou do enredo. É bem provável que, tivesse ele começado por outro livro do autor, como algum dos romances machadianos mais festejados, a reação tivesse sido outra, e outra teria sido sua história de leitor.

Os contos – assim como as crônicas – ainda são pouco valorizados como experiência de leitura juvenil e, no entanto, oferecem oportunidade rica de apresentação de autores, sejam eles criadores de obra já clássica, sejam de expressão moderna ou contemporânea, contanto que autores de páginas que garantem leitura atraente e provocante. Por via do conto, um jovem pode conhecer Machado de Assis e também Lima Barreto, Aníbal Machado, Clarice Lispector, Guimarães Rosa,

Lygia Fagundes Teles, Autran Dourado, Antonio Carlos Viana, Ronaldo Costa Fernandes, o próprio Milton Hatoum e tantos outros.

Com 13 anos e *Histórias da meia-noite* às mãos, capturado pela engenhosidade narrativa de Machado, Milton perseguia o desenvolvimento da intriga e era só isso o que interessava. Teve a sorte de não ser arguido com questões sobre as “filigranas do jogo social e simbólico”, de não ser avaliado pelas respostas dadas a elas. Mas, com certeza, teria gostado de comentar em sala de aula sua leitura de “A parasita azul”. Por isso, além dos pontos de exclamação, interferi graficamente no depoimento do nosso ficcionista, sublinhando as palavras seguintes: “Para um jovem, até mesmo a leitura superficial é importante”.

Na mesma coluna da revista *Entrelivros*, Hatoum narra a flagelação que foi, depois de ter devorado as páginas do conto de Machado, encarar a leitura obrigatória de Coelho Neto e José Américo de Almeida, com todo aquele rebuscamento de linguagem e contorcidos da frase. E conclui: uma imposição como esta pode significar um rompimento radical com o prazer da leitura. Hoje, são menores as possibilidades de um leitor jovem passar por esse sofrimento. Porém, se é pequeno o risco de que venha a enfrentar o excesso de ornamentos de uma linguagem pretensiosa, não está livre de se ver às voltas com o tédio provocado pela leitura de textos raquíticos, em estilo e em ideias, que por aí circulam como se fossem literatura juvenil.

Milton menino escolheu o livro ao acaso, mas também intrigado pelo título. Pôde fazê-lo em casa, graças a uma mãe que valorizava a leitura e, talvez, soubesse o que só às mães é dado saber. Mas nem todos os juvenzinhos têm em casa livros para escolher, nem acesso a uma biblioteca que possa estimulá-los, nem recebem das mãos de um parente ou amigo um livro que será marcante na vida deles. O acaso não surge como aliado para todos. Para a maioria, o único lugar onde o encontro com o livro pode acontecer é a escola, e pela intermediação do professor.

Convém esclarecer. Não estou dizendo que todo jovem pode ser transformado em leitor por obra e graça de um professor. Não somos tão poderosos assim. Capacitar os estudantes à leitura, desenvolvendo suas competências linguística e textual é uma coisa. Transformar alunos em leitores de literatura é outra. A capacitação dos alunos à leitura é um dos objetivos principais do ensino fundamental, habilidade que deve

ser aprimorada no ensino médio. Iniciativas, incentivos e programas de leitura que propiciam tal capacitação são de importância vital na educação. Esforços nesse sentido são crescentes no país, impulsionados por razões culturais, sociais e políticas. Mas a formação de leitores literários extravasa o âmbito do trabalho de massa. Envolve particularidades de uma sintonia mais fina, além da disposição para aventuras subjetivas, que não existe em qualquer professor nem em qualquer aluno.

Há professores que, gostando de ler e valorizando sobretudo a literatura, imbuídos de espírito de missão, acreditam poder converter a todos em leitores literários. Na boa intenção, esquecem o que dizem inúmeras estatísticas, recorrentes depoimentos e a mera observação. Nem todo mundo tem gosto, sensibilidade, interesse para ser leitor de livros literários. Há quem goste de ler livros informativos, livros técnicos ou *best-sellers*, mas não se interessa por literatura. E há também quem nunca vai ler coisa alguma, simplesmente porque não gosta. A esse respeito, César Aira (2007, p. 82), dos mais importantes escritores latino-americanos da atualidade, escreveu algo que merece detida reflexão:

O *best-seller* é a idéia, frutificada em países da área anglofalante, de se montar um entretenimento massivo que tenha a literatura como “suporte”. É algo assim como literatura destinada à gente que não lê literatura, nem quer (e a quem, é bom lembrar, não se tem de reprovar nada: seria como reprovar a abstenção de quem não pratica caça submarina; além disso, entre aqueles que não se interessam por literatura, conta-se noventa e nove por cento dos grandes homens da humanidade: heróis, santos, descobridores, estadistas, cientistas, artistas; a literatura é de fato uma atividade muito minoritária, mesmo que não pareça).

Não por acaso, o escritor usa similitude entre a leitura e o esporte que requer mergulho em águas profundas, praticado por muito poucos. Nossa turma é pequena. E não há evangelização que faça isso mudar. Ninguém, absolutamente ninguém, me convenceria a fazer caça submarina, por mais de uma razão. E o mais entusiasta caçador submarino só vai convencer a quem já tenha os atributos para tal, e esteja apenas à espera da oportunidade para mergulhar empunhando um arpão. Tal como aconteceu com Ruffato, quando foi – e seguem as imagens marítimas – “pescado” pela bibliotecária, conforme narrou. Ele já tinha as características próprias de

um leitor, apenas não havia se descoberto como tal. Precisou de alguém que o encaminhasse ao que passaria a fazer o maior sentido na vida dele.

Quando falo em leitor, não falo daquele que eventualmente lê, mas sim daquele que não pode viver sem ler. Que perfil é o dessa pessoa? Não sei, nunca encontrei para isso resposta satisfatória. Arrisco dizer, apenas, passando em revista os leitores que me cercam desde sempre, que se trata de gente com indisfarçável inquietude intelectual e certa dose de desajuste, do tipo que acha o real insuficiente. Há quem diga que leitores são introspectivos. Talvez, mas conheço alguns que são notavelmente comunicativos e sociáveis. Outros dizem que leitor é gente esquisita. O jovem escritor João Paulo Cuenca (2008), da chamada geração brasileira 00, porque estreou na literatura em 2000, dá um depoimento sobre a leitura e sua influência em seu modo de ser:

Comecei a ler muito cedo [...] livros de aventura, Júlio Verne, Stevenson, Monteiro Lobato e muita história em quadrinhos. E, pouco depois, Alan Poe, Conan Doyle, Simenon, Agatha Christie... E Machado, Graciliano, Pessoa... Depois li Dostoievski e nunca mais fui um moleque normal.

Publicar crítica literária em jornal me pôs em contato com um público de leitores bem mais amplo e diferenciado que aquele das publicações acadêmicas especializadas. A experiência me levou a rever algumas suposições sobre o perfil de quem se importa com literatura. No ambiente dos profissionais de letras, com muita frequência, imaginamos que o público leitor de literatura se reduz a nós mesmos e a alguns outros estudiosos da área humanística. A verdade é que somos poucos, mas o corte não se dá por área profissional. Pessoas de profissões e formações as mais variadas são leitores apaixonados de literatura. Apenas o prazer que dela extraem não tem nada a ver com o trabalho que exercem. Em contrapartida, às vezes, descobrimos em profissionais da área de livros e letras um apetite literário bem menor do que o esperado.

Se um viajante numa noite de inverno, romance audacioso de Italo Calvino, tem como personagem principal o leitor de romances. Logo, quem lê essa obra do notável escritor italiano pode ver o próprio perfil delineado a partir das primeiras páginas. É o perfil de alguém que, embora descrente já de muitas coisas, concede a si mesmo o prazer da

expectativa no âmbito restrito dos livros. Neles, o risco de desilusão também existe, mas não é grave.

Trata-se, portanto, de um livro de ficção sobre o prazer da leitura. Investiga o que nela atrai, fascina e faz com que certo tipo de pessoa seja um leitor. Como um espelho, a obra reflete quem lê. Nas principais personagens, configuram-se dois tipos de leitores. Um é do gênero ocasional e eclético: aquele sujeito que lê, uma vez ou outra, livros de diferentes tipos, apanhados ao acaso. O segundo tipo personifica o leitor por vocação, aquele para quem a leitura é um estilo de vida.

Mas existe um terceiro tipo de leitor a quem o narrador satiriza de modo impiedoso. É aquele que não lê por prazer, porque a literatura, de fato, pouco lhe interessa. O que ele busca nos livros é, apenas, matéria para debate, algo que possa render, quem sabe, uma monografia, uma dissertação, é possível que até dê uma tese ou, pelo menos, que sirva para sustentar uma *performance* em uma mesa-redonda. Quando fala desse tipo de leitor, o humor de Calvino se torna sarcástico para retratar o que existe de caricatural no ambiente acadêmico e a relação esquizofrênica que, muitas vezes, nele se mantém com o livro.

Não se entenda que o segundo tipo de leitor, por ser leitor por vocação, prescinde de qualquer intermediação para se aproximar do universo dos livros. Unindo as pontas desta reflexão dedicada ao leitor juvenil, encerro com uma citação do mesmo autor que pautou aspectos do que se tratou aqui. Vale pensar um pouco mais no que conta Luiz Ruffato sobre seu desempenho de leitura, após ter devorado o livro que a bibliotecária lhe indicou. Atente também para o estado de ânimo que o move e que parece confirmar ser a inquietude um traço essencial do sujeito leitor. Em certa medida, a passagem equaciona a alternativa levantada no título deste capítulo, convite ao leitor para que respondesse a si próprio se o papel da literatura juvenil é oferecer refúgio na fantasia ou marcar o fim da inocência.

Passei a freqüentar com assiduidade a biblioteca. Li todos os 18 volumes do *Tesouro da Juventude* e devorei a esmo romances brasileiros e estrangeiros, afundando-me, cada vez mais, na areia movediça da inquietação. (RUFFATO, 2008, p. 319)

Referências

- AIRA, César. Best-seller e literatura. In: *Pequeno manual de procedimentos*. Tradução de Eduardo Marquardt. Organização de Marco Maschio Chaga. Curitiba: Arte e Letra, 2007.
- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Geração Editorial, 2002.
- BENEDETTI, Mario. *Puentes como liebres y otros cuentos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005.
- BIANCULLI, C. H. Realidad y propuestas para continencia de la transición adolescente en nuestro médío. *Adolescencia LatinoAmericana*, Buenos Aires: CENESPA/EDISA, v. 1, p. 31-39, 1997.
- CALABRESE, Omar. Ritmo e repetição. In: *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- CALLIGARIS, Contardo. *Quinta coluna*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993,
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese: ensaios*. São Paulo: Nacional, 1978.
- CUENCA, João Paulo. Entrevista. *Revista Moviola*, 2 jun. 2008. Disponível em: <<http://www.revistamoviola.com/2008/06/02/joao-paulo-cuenca/>>. [Acesso em: 30 abr. 2009].
- DOYLE, Arthur Conan. *Um estudo em vermelho*. Tradução de Ligia Cademartori. São Paulo: FTD, 2006.
- KOCH, Stephen. *The modern library writer's workshop*. New York: Random House, 2003.
- KUNDERA, Milan. *A cortina: ensaio em sete partes*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HATOUM, Milton. “A parasita azul” e um professor cassado. *Entrelivros*, São Paulo, n. 1, p. 26-27, maio 2005.
- LAZARILHO. Tradução e adaptação de Ligia Cademartori. São Paulo: FTD, 2006.
- PHILBRICK, Nathaniel. *No coração do mar*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ROTH, Philip. *Fantasma sai de cena*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- RUFFATO, Luiz. Até aqui, tudo bem! (Como e por que sou romancista – versão século 21). In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). *Espécies de espaço: territorialidades, literatura, mídia*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- SARLO, Beatriz. A escola em crise. In: *Tempo Presente: notas sobre a mudança de uma cultura*. Tradução de Luis Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- SARLO, Beatriz. O lugar da arte. In: *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SONTAG, Susan. *Ao mesmo tempo: ensaios e discursos*. Tradução de Rubens Figueiredo. Organização Paolo Dolonardo e Anne Jump. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.