

**Universidade Federal do Rio Grande  
Instituto de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Doutorado em História da Literatura**

**WELLINGTON FREIRE MACHADO**

**A série “Como e por que ler”: uma historiografia literária  
brasileira do presente**

**Rio Grande**

**2017**

**WELLINGTON FREIRE MACHADO**

**A série “Como e por que ler”: uma historiografia literária  
brasileira do presente**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado em História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor.**

**Orientador:  
Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (FURG)**

**Co-orientadora:  
Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria del Carmen Villarino Pardo  
(Universidade de Santiago de Compostela)**

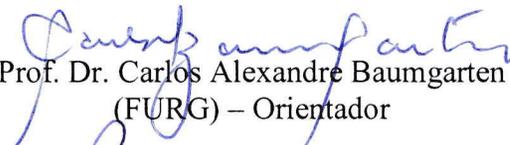
**Rio Grande**

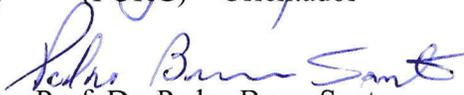
**2017**

## Wellington Freire Machado

### A série “Como e por que ler”: uma historiografia literária brasileira do presente

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:

  
Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten  
(FURG) – Orientador

  
Prof. Dr. Pedro Brum Santos  
(UFSM)

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Eunice Moreira  
(PUCRS)

  
Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Aimée González Bolaños  
(FURG)

  
Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas  
(FURG)

Para Hallan, Hallana e Rafael.

## AGRADECIMENTOS

À CAPES pela concessão das bolsas DS e PDSE durante o período integral de pesquisa e redação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten agradeço pela amizade, pela parceria e sobretudo pela atenciosa orientação dedicada ao longo da graduação, do mestrado e do doutorado.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Carmen Villarino Pardo, pela co-orientação e pelo acompanhamento precioso durante o estágio doutoral na Universidade de Santiago de Compostela e no grupo GALABRA.

Aos companheiros do grupo GALABRA e ao Prof. Dr. Elias Torres Feijó pela acolhida no grupo durante o período de escrita deste trabalho.

Aos amigos Artur Vaz, Raquel Souza, Adriana Gibbon, Michelle Vasconcellos, Twyne Ramos e Elisa Moraes.

À secretária Adriana Silveira e à atual coordenadora do PPG Letras, Prof<sup>a</sup>. Dr. Claudia Mentz Martins pelo auxílio e disponibilidade em resolver pendências burocráticas.

À Prof<sup>a</sup>. Dr. Maria Eunice Moreira, ao Prof. Dr. Pedro Brum Santos, à Prof<sup>a</sup>. Dr. Aimée Gonzalez Bolaños e ao Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas pela sensibilidade, pela leitura atenta e pelas palavras de incentivo dadas durante a defesa desta tese.

Ao Prof. Dr. Carlos Manuel Ferreira da Cunha (*in memoriam*), da Universidade do Minho, pelas entusiasmantes conversas por e-mail e pela disposição em executar os planos que não puderam se cumprir.

*Quando você partir, em direção a Ítaca,  
que sua jornada seja longa,  
repleta de aventuras, plena de conhecimento.  
Não tema Laestrigones e Ciclopes nem o furioso Poseidon;  
você não irá encontrá-los durante o caminho  
se o pensamento estiver elevado, se a emoção  
jamais abandonar seu corpo e seu espírito.  
Laestrigones e Ciclopes e o furioso Poseidon  
não estarão em seu caminho  
se você não carregá-los em sua alma,  
se sua alma não os colocar diante de seus passos.*

*Espero que sua estrada seja longa.  
Que sejam muitas as manhãs de verão,  
que o prazer de ver os primeiros portos  
traga uma alegria nunca vista.  
Procure visitar os empórios da Fenícia,  
recolha o que há de melhor.  
Vá às cidades do Egito,  
aprenda com um povo que tem tanto a ensinar.*

*Não perca Ítaca de vista,  
pois chegar lá é o seu destino.  
Mas não apresse os seus passos;  
é melhor que a jornada demore muitos anos  
e seu barco só ancore na ilha  
quando você já estiver enriquecido  
com o que conheceu no caminho.*

*Não espere que Ítaca lhe dê mais riquezas.  
Ítaca já lhe deu uma bela viagem;  
sem Ítaca, você jamais teria partido.  
Ela já lhe deu tudo, e nada mais pode lhe dar.*

*Se, no final, você achar que Ítaca é pobre,  
não pense que ela o enganou.  
Porque você tornou-se um sábio, viveu uma vida intensa,  
e este é o significado de Ítaca.*

*Konstantinos Kavafis  
(1863-1933)*

## RESUMO

A série *Como e por que ler* da editora Objetiva surgiu no ano de 2002 com a publicação de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, de Ana Maria Machado e *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, de Ítalo Moriconi. De 2002 a 2005 foram publicados neste projeto mais dois títulos: *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004), de Marisa Lajolo, e *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (2005), de Regina Zilberman. Com base no estudo atento dos quatro títulos mencionados, este trabalho apresenta a seguinte tese: A série *Como e por que ler* — pela primeira vez em uma publicação com o intuito de formar leitores — reúne grande parte dos mecanismos de construção reproduzidos na contemporaneidade, constituindo-se um exemplo cabal de historiografia literária brasileira do presente. Para comprovar esta proposição pauta-se a leitura em um tripé teórico constituído pelo Construtivismo Radical, de Ernst von Glasersfeld, pela Teoria dos Campos, de Pierre Bourdieu, e também pelas contribuições de Itamar-Even Zohar e Niklas Luhmman, nomeadamente os estudos sobre repertório e observação.

**PALAVRAS-CHAVE:** História da Literatura; formação de leitores; teoria dos campos; construtivismo radical; metateoria.

## ABSTRACT

The *Como e por que ler* series (Objetiva press) appeared in 2002 with the publication of *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, by Ana Maria Machado and *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, by Ítalo Moriconi. From 2002 to 2005 two more titles were published in this project: *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004), by Marisa Lajolo and *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (2005), by Regina Zilberman. Based on the careful study of the four mentioned titles, this work presents the following thesis: The *Como e por que ler series* - for the first time in a publication with the intention to form readers - gathers a great part of the construction mechanisms reproduced in the contemporaneity, constituting a complete example of Brazilian literary historiography of the present. In order to prove this proposition, the reading is based on a theoretical tripod constituted by Ernst von Glasersfeld's Radical Constructivism, Pierre Bourdieu's Field Theory, and also by the contributions of Itamar-Even Zohar and Niklas Luhmman, namely repertoire studies and observation.

KEY WORDS: History of literature; reader's development; field theory; radical constructivism; metatheory.

## SUMÁRIO

<b>INFORMAÇÕES PRELIMINARES, TESE E ORIENTAÇÕES BASILARES.....</b>	<b>11</b>
<b>PROPOSIÇÕES TEÓRICAS.....</b>	<b>15</b>
<b>O ESTADO DA QUESTÃO .....</b>	<b>25</b>

### PARTE I

<b>1 APORTES CONSTRUTIVISTAS.....</b>	<b>55</b>
<b>1.1 Primeiras abordagens.....</b>	<b>56</b>
1.1.1 A noção de re-presentação.....	56
1.1.2 O poder da palavra como símbolo.....	59
1.1.3 A generalização.....	62
<b>1.2 Agentes de construção e o fluxo.....</b>	<b>64</b>
1.2.1 O eu e os outros.....	64
1.2.2 A questão da objetividade.....	69
1.2.3 A descoberta do fluxo.....	70
<b>2 TEORIA DOS CAMPOS.....</b>	<b>77</b>
<b>2.1 Encadeamentos conceituais.....</b>	<b>78</b>
2.1.1 O campo literário e intelectual.....	78
2.1.2 <i>Habitus</i> .....	85
2.1.3 Posição e tomada de posição.....	90
<b>2.2 Outros conceitos.....</b>	<b>96</b>
2.2.1 Doxa e sentido prático.....	96
2.2.2 Ação e agente.....	101
2.2.3 Capital simbólico, social e cultural.....	105
<b>3 QUESTÕES SISTÊMICAS.....</b>	<b>110</b>
<b>3.1 Repertório literário e cultural.....</b>	<b>111</b>
3.1.1 O repertório como código-fonte.....	111
3.1.2 Estrutura e fabricação de repertórios.....	115
3.1.3 Cânone x repertório x texto.....	124
<b>3.2 Observações na modernidade.....</b>	<b>128</b>
3.2.1 Tipos de observação e ponto cego.....	128
3.2.2 Apontamentos e distinção: desdobramentos.....	133
3.2.3 Historiar a literatura: observação frente à crítica.....	139

## PARTE II

<b>4 COMO E POR QUE LER O ROMANCE BRASILEIRO</b> .....	144
<b>4.1 Tentativas de aproximação ao leitor</b> .....	145
4.1.1 A (inter)subjetividade como mecanismo de corroboração e aproximação ao leitor.....	145
4.1.2 A emulação do prototempo e do protoespaço no contexto da obra.....	152
4.1.3 Processo de construção do conhecimento: representação, símbolo e generalização.....	158
<b>4.2 Entrelaçamentos e amarras no campo literário</b> .....	164
4.2.1 Agente: redes de contato, capitais, influências.....	164
4.2.2 <i>Como e por que ler o romance brasileiro</i> na rede: recepção rastreável	168
4.2.3 Tomadas de posição: demarcações importantes.....	171
<b>4.3 Na órbita do livro: peças do repertório</b> .....	175
4.3.1 A tradição no repertório: alicerce ou sedimento?.....	175
4.3.2 Capital humano no repertório literário.....	179
4.3.3 Refutações de segunda ordem e ausência do substrato crítico.....	181
<b>5 COMO E POR QUE LER A POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX</b> .....	185
<b>5.1 Suturas historiográficas</b> .....	186
5.1.1 Enquadramento histórico e tradição .....	186
5.1.2 Policromia temática inovadora e o “Poema de sete faces” .....	189
5.1.3 Manejo conceitual, impedimento ao fluxo e contato com o leitor.....	194
<b>5.2 Entrelaçamentos internos e externos</b> .....	200
5.2.1 Moriconi como agente no campo literário.....	299
5.2.2 As tomadas de posição que Moriconi adota.....	204
5.2.3 Uma questão de modelo.....	209
<b>5.3 O repertório como corroboração do modelo adotado</b> .....	214
5.3.1 “Grandes livros, alta poesia”: a crítica em detrimento da observação...	214
5.3.2 O tipo de repertório: levantamento de dados.....	218
5.3.3 O ponto cego e a questão da neutralidade.....	225
<b>6 COMO E POR QUE LER OS CLÁSSICOS UNIVERSAIS DESDE CEDO</b> .....	228
<b>6.1 Agente e campo: entrecruzamentos notáveis</b> .....	229
6.1.1 Ana Maria Machado no campo literário: agente, textos e contexto.....	229
6.1.2 Um repertório tradicional, com muito orgulho.....	232
6.1.3 Hedonismo aludido, acoplamento prototípico e intersubjetividade.....	236
<b>6.2 Os clássicos como conhecimento do mundo</b> .....	241
6.2.1 Pacto de leitura: um contrato firmado com o leitor.....	242
6.2.2 Histórias míticas, a função apontadora do símbolo e o desencadeamento do fluxo.....	247
6.2.3 A representação em tempos de aventura e história.....	257
<b>6.3 A formação do leitor a partir dos clássicos</b> .....	266
6.3.1 Contos de fada e navegações: hedonismo em perspectiva.....	266
6.3.2 Da ilimitação do clássico e a materialidade do cânone.....	271
6.3.3 Clássicos infantis e critério organizador.....	275
<b>7 COMO E POR QUE LER A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA</b> .....	279

<b>7.1 A concepção de literatura infantil.....</b>	<b>280</b>
7.1.1 O estabelecimento de conceitos e o discurso intersubjetivo.....	280
7.1.2 Para outro público que não o infanto-juvenil.....	283
7.1.3 As vertentes temáticas: meninos de rua, garotas, gentes e bichos.....	285
<b>7.2 Nuvem de peças na obra.....</b>	<b>289</b>
7.2.1 O protagonismo de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado.....	289
7.2.2 A produção realista de Viriato Correia e outros agentes no panorama geral. ....	294
7.2.3 Adendos na segunda edição: <i>fantasy fiction</i> , <i>blockbusters</i> e fenômenos nacionais.....	298
<b>7.3. A obra no campo e o campo na obra.....</b>	<b>300</b>
7.3.1 Relação com pares e caráter protagônico da obra.....	300
7.3.2 Uma observação de primeira ordem no campo da história da literatura infantil.....	304
7.3.3 Agente, perfil e os direcionamentos para uma nova história da literatura infantil.....	308
<b>REFLEXÕES FINAIS.....</b>	<b>310</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>327</b>
<b>APÊNDICE 1 – Panorama geral da história da literatura no Brasil.....</b>	<b>334</b>

## INFORMAÇÕES PRELIMINARES, TESE E ORIENTAÇÕES BASILARES

A presente tese de doutorado resulta, em primeira instância, das reflexões suscitadas ainda ao longo do ano de 2010, a partir da minha participação enquanto bolsista de iniciação científica (CNPq) no projeto de pesquisa intitulado *A escrita da história da literatura brasileira hoje: novos caminhos e estratégias*, coordenado pelo Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten. Nesse projeto, tive acesso a ampla gama teórica que me permitiu pensar questões permeáveis à gênese da escrita historiográfica, desde os feitos tradicionais até formas de escrita mais contemporâneas.

Logo, da graduação ao ingresso no mestrado em História da Literatura no ano de 2011, foi possível analisar textos de caráter historiográfico e refletir sobre (novos) aspectos teóricos. Serviram como base para o estudo da Teoria da História da Literatura obras como *A literatura no Rio Grande do Sul* (1982), de Regina Zilberman, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), de Ítalo Moriconi, e *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004), de Marisa Lajolo. Além disso, também foi de suma importância o estudo individual de aspectos como processos de observação – de primeira e segunda ordem – na história da literatura brasileira e tendências em escrita historiográfica. Esses estudos resultaram em trabalhos apresentados e publicados em eventos de âmbito nacional e internacional.

Após, no início da trajetória da pós-graduação, optei por seguir estudando novos discursos historiográficos. Em razão disso, escolhi dissertar sobre a obra que me iniciara cientificamente: *Como e por que ler o romance brasileiro*, de Marisa Lajolo. Nessa etapa, com o acréscimo de uma bagagem teórica ampliada, pude perceber aspectos anteriormente despercebidos. A permanência no projeto de pesquisa me possibilitou também o acesso a outras obras da série “Como e por que ler”, fator que me permitiu detectar – ao contrário do que anteriormente eu próprio poderia imaginar – inovações teóricas distintas em cada um dos títulos publicados nessa série, um dos aspectos basilares que me condicionaram à elaboração desta tese de doutorado. Os seis anos de investigação e formação (2010-16) no âmbito da Teoria da História da Literatura ora alicerçam este trabalho e possibilitam um maior amadurecimento após longo período de reflexão sobre formas de escrita historiográfica.

A série “Como e por que ler” da Editora Objetiva surgiu no ano de 2002 com a publicação de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, de Ana Maria Machado. De 2002 a 2005 foram publicados nesse projeto quatro títulos, todos eles assinados por reconhecidos nomes da teoria e da crítica literária. Além do acima citado, publicaram-se: *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), de Ítalo Moriconi, *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004), de Marisa Lajolo, e *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (2005), de Regina Zilberman. Com base na leitura prévia e na observação dos quatro títulos mencionados, este trabalho apresenta a seguinte tese: A série “Como e por que ler” – pela primeira vez em uma publicação com o intuito de formar leitores – reúne grande parte dos mecanismos de construção que se reproduzirão nas publicações subsequentes situadas no âmbito da História da Literatura (histórias da literatura, antologias, textos para formação de leitores, experimentos, etc.). Em primeira instância, esta hipótese apoia-se na observação de 36 histórias da literatura vistas no desenvolver do projeto de pesquisa “A escrita da história da literatura hoje: novos caminhos e estratégias”, entre os anos de 2010 e 2012.

Para comprovar tal afirmação, além da análise minuciosa de cada um dos títulos da série – que constituem o foco analítico deste trabalho –, também serão observados aspectos relevantes de outras manifestações que surgem posteriormente ao advento da série “Como e por que ler”, como a reunião de textos presentes na obra *Geração Subzero* (Felipe Pena); *Geração Zero Zero, Geração 90: os transgressores, Cenas da favela, Blablablog – crônicas e confissões* (Nelson de Oliveira); *Granta 9*; *Por que ler os contemporâneos? – Autores que escrevem o século 21, 100 autores que você precisa ler* (Lea Masina); *Os cem menores contos brasileiros do século* (Marcelino Freire); *Como e por que ler Jorge Amado* (Ana Maria Machado); *Nenhum Brasil existe* (João Cezar de Castro Rocha); *O conto brasileiro contemporâneo* (Carmen Villarino Pardo e Luiz Ruffato) e outros. Além disso, considerando a noção de campo literário, também serão observados alguns casos específicos no campo historiográfico.

Para obter tal logro, é importante considerar a história da literatura brasileira contemporânea no fluxo de uma renovação de paradigmas. Dessa forma, sustentam este projeto de tese três pilares teóricos centrais: para o aspecto pedagógico, ponto em que todos os títulos da série “Como e por que ler” se harmonizam, os preceitos

do Construtivismo Radical, de Ernst von Glasersfeld. Para o tema da observação de segunda ordem e eleição de repertório, subsidiam as reflexões propostas por Niklas Luhmann e Itamar Even-Zohar, respectivamente. Já a Teoria dos Campos, de Pierre Bourdieu, auxilia a compreender como se dão as relações que medeiam a construção da obra, como agente, tema, espaço, *habitus*, doxa, e o espaço da obra no campo de produção intelectual. Logo, mais do que identificar os parâmetros teóricos que se incorporaram em publicações mais recentes após a experiência da série “Como e por que ler”, objetiva-se compreender a história da literatura que se produz na contemporaneidade dentro de um panorama sincrônico-evolutivo (no sentido de mudança, não de melhora), considerando o conjunto de ferramentas referido como lentes que possibilitam a aproximação ao fenômeno literatura.

Um ponto importante a esclarecer é o tipo de texto escolhido como “um novo modelo de historiografia literária”. Em primeiro lugar, aclaro que reconheço a existência de outras formas (contemporâneas) de escrita de histórias da literatura, formas singulares que merecem estudos atentos por estudiosos da área. Casos como os de *A new history of German literature* (David Welberry, 2004), *A new history of French literature* (Denis Hollier, 2001), *A new literary history of America* (Greil Marcus e Werner Sollor, 2009), *A history of English literature* (Michael Alexander, 2013) e também os projetos de João Cezar de Castro Rocha (*A new history of Brazilian literature*, a ser publicado em Harvard) e o de Luís Augusto Fischer (sobre a literatura sul-rio-grandense, ainda sem data definida de publicação) são peças que poderiam muito bem encetar (outros) direcionamentos nos caminhos da historiografia, sobretudo no que diz respeito ao (novo) conceito de enciclopédia pós-moderna.

Nesse contexto de abundância, a escolha da série “Como e por que ler” como objeto de estudo deu-se, sobretudo, pela inclinação em estudar o campo historiográfico brasileiro a partir de um marco de referência mediado por significativos nomes da crítica e da literatura brasileira. Sem dúvida, esse aporte nos direciona a refletir sobre as inúmeras perspectivas de desdobramento em outros elementos do sistema. Ao contrário do seu uso tradicional, o termo “história da literatura”, no contexto desta tese, é entendido sempre que a literatura – enquanto manifestação artística – é utilizada como matéria e objetivo na articulação textual dos autores das obras (como no caso da série “Como e por que ler” e também das

antologias literárias sobre as quais se discorrerá ao longo da presente tese). Esse entendimento ressignifica a compreensão e a reconfiguração das histórias da literatura tradicionais em novos moldes e com outros objetivos, sobretudo no âmbito no qual publicam especialistas no tema.

Assim, a presente tese estrutura-se em duas partes. Na primeira, são apresentados os três pilares teóricos que sustentam a tese e o entendimento da série “Como e por que ler” no que tange ao seu lugar no campo da crítica e da história literária. Na segunda, observo os quatro livros da série “Como e por que ler”, pensando questões de ordem teórica e relacionando-os com seus pares no campo literário.

Tendo em conta essa dinâmica, cada capítulo será introduzido por uma página explicando os conceitos que serão desenvolvidos em cada subcapítulo e a pertinência destes no aspecto funcional da tese. Já os subcapítulos serão apresentados a partir de um breve parágrafo, com o intuito de situar o leitor em relação aos itens que virão na sequência.

Cabe postular, ainda, que a tese em si não esgota as possibilidades de entendimento do fenômeno historiográfico contemporâneo, mas busca contribuir de forma significativa ao pensar as novas tendências que encetam os caminhos da história da literatura na contemporaneidade. Nesse sentido, conceitos como observação de segunda ordem, representação, generalização, fluxo, repertório, *habitus* e campo literário são primordiais para se compreender o fenômeno dentro da ótica que no presente trabalho se propõe. O presente trabalho foi desenvolvido sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten com período de estágio sanduíche na Universidade de Santiago de Compostela (Espanha) com bolsa PDSE e sob coorientação da Prof. Dra. María del Carmen Villarino Pardo.

## PROPOSIÇÕES TEÓRICAS

Iluminada pela luz dos três pilares teóricos que sustentam a leitura dos livros componentes da série “Como e por que ler”, esta tese de doutorado se baseia também em uma série de conceitos (e reflexões) importantes. Na introdução da primeira parte deste trabalho, serão articuladas as teorias presentes nos capítulos subsequentes.

Em sua conhecida obra intitulada *A estrutura das revoluções científicas* (1962), o cientista Thomas Kuhn apresenta a noção de ciência extraordinária, um momento fundamental no qual o fluxo da dita ciência normal é interrompido para dar lugar a questionamentos que têm como alvo paradigmas científicos. Essas revoluções científicas, na perspectiva de Kuhn, operam como grandes saltos evolutivos que potencializam as acumulações realizadas em períodos de ciência normal. Desse modo, a revisão de paradigmas proposta pelo Construtivismo – teoria de interesse comum a diversas áreas do saber – encontra, conforme Olinto e Versiani, “solo inesperado e fecundo nos estudos de literatura” (2010, p. 7). O Construtivismo, primeiro pilar que sustenta esta tese, em si não é visto como manifestação *una*, podendo ser representado a partir do Construtivismo Radical, defendido por Ernst von Glasersfeld (1995), ou pela vertente branda focada em questões de cunho social. Para os estudos de literatura, o Construtivismo surge como uma proposta interessante, entre outras razões, segundo Olinto (in OLINTO; VERSIANI, 2010, p. 28), pelo aparente consenso entre intelectuais da área quanto à inadequação de se pensar o texto literário isolado de seus agentes e de seus contextos sociais e culturais. A mesma pressuposição aplicada ao texto literário evidentemente também pode ser pensada em relação à história e à crítica literária, considerando questões cognitivas, de relação entre sistemas e observações.

Na introdução de seu livro intitulado *Construtivismo radical, uma forma de conhecer e aprender* (1995), Ernst von Glasersfeld fundamenta sua teoria respaldado por aspectos cognitivos:

O que é o construtivismo radical? É uma abordagem não convencional dos problemas do conhecimento e do acto de conhecer. Ela parte do princípio de que o conhecimento, independentemente da forma como for definido, está na cabeça das pessoas e o sujeito pensante não tem alternativa senão construir aquilo que conhece com base na sua própria experiência (GLASERSFELD, 1995, p. 19).

Em dois dos títulos da série “Como e por que ler”, essa consciência imputada ao historiador já se faz perceptível. A experiência apreendida desde a perspectiva da observação de um eu percebido específico é um dos pontos ressaltados ainda nas respectivas introduções de *Como e por que ler os clássicos desde cedo* (2002), de Ana Maria Machado e também em *Como e por que ler o romance brasileiro* (2004), de Marisa Lajolo:

Não sei direito com que idade eu estava, mas era bem pequena. Mal tinha altura bastante para poder apoiar o queixo em cima da escrivaninha de meu pai. Diante dele sentado escrevendo, eu vinha pelo outro lado, levantava os braços até a altura dos ombros, pousava as mãos uma por cima da outra no tampo da mesa, erguia de leve o pescoço e apoiava a cabeça sobre elas. A ideia era ficar embevecida, contemplando de frente o trabalho paterno. Bem apaixonadinha por ele, como já explicava Freud, mas eu só descobriria anos depois. (MACHADO, 2002, p. 7)

Quem é que assina este livro que promete discutir o romance brasileiro? Sou eu, Marisa Lajolo, professora titular de literatura da Unicamp. Antes de mais nada, porém, leitora fiel de romances. Finos ou grossos, com ou sem *happy end*, brasileiros ou não brasileiros. [...] Porém, muito mais os brasileiros. Afinal, os ingleses são ótimos, mas... são ingleses, for *God's sake!* Neles ninguém anda de jangada, faz oferendas a lemanjá nem beija de tirar o fôlego na esquina da avenida Ipiranga com a São João. (LAJOLO, 2004, p. 13)<sup>1</sup>

Glaserfeld advoga em favor da tese de que não se pode ter acesso a uma realidade objetiva. É neste ensejo que vem a expectativa de identificação com uma teoria do conhecimento envolvida com a descrição “de um modelo de nossas capacidades de criar (construir), despida de preceitos e demandas epistemológicas” (1995, p. 19). Glaserfeld também encontra amparo nas teorias da cognição do biólogo chileno Humberto Maturana, o qual subsidia reflexões tangentes a aspectos como a cognição e a autopoiesis<sup>2</sup>. Uma abordagem acerca do eu percebido, sintetizado por Glaserfeld, é uma das consciências declaradamente imputadas ao

<sup>1</sup> Ambas as autoras partem de um exercício de ego-história para iniciar seus leitores ao universo da leitura. Sobre esse termo discorrerei mais adiante.

<sup>2</sup> Termo tomado por empréstimo da teoria biológica de Maturana e Varela. A *autopoiesis* é de grande utilidade para a teoria dos sistemas sociais de Luhmann e se alinha ao conceito de sistemas autorreferenciais. Em *Niklas Luhmann: a sociedade como sistema*, a *autopoiesis* “constitui-se na propriedade que os sistemas autorreferidos têm de, a partir de seus próprios elementos, produzir a si próprios como unidades diferenciadas. Entretanto, nesse processo de autoprodução, a capacidade que tais sistemas têm em se autorrepararem, se autorreestruturarem, se autotransformarem, se autoadaptarem (sem, contudo, perderem suas identidades) é o que os caracteriza e os define como autopoieticos” (RODRIGUES; NEVES, 2012, p. 32).

historiador literário em publicações recentes. Ao enfatizar a função do eu, Glasersfeld ratifica não somente o protagonismo da experiência perceptual de cada indivíduo, mas também a presença efetiva do lugar onde determinada ação ocorre, sendo o lugar da experiência “mais um agente ativo do que uma entidade passiva” (1995, p. 209). Ao discorrer sobre a poesia brasileira do século XX, Ítalo Moriconi, por exemplo, parte de um critério de seleção declaradamente excludente. Essa supressão limita cem anos de poesia nacional ao que foi produzido por poetas modernistas majoritariamente pertencentes ao Sudeste brasileiro.

Niklas Luhmann, autor cujo pensamento subsidia parte das reflexões propostas nesta tese, afirma que “ao observar dada observação, o observador vê aquilo que os outros podem ver ou não” (2000, p. 72). Nesse sentido, além do lugar, também influem como agentes sobre a visão do observador outros fatores como o sistema, as intenções organizadoras, o histórico de vida do observador, e temas de ordem afetiva. Nesse sentido, Niklas Luhmann e Hans Ulrich Gumbrecht são dois teóricos que possuem estudos substanciais sobre processos de observação. O segundo, voltado para o estudo da literatura, pensa a questão dos processos de observação focando em aspectos de subjetividade e participação, enquanto Luhmann teoriza o conceito de observador de segunda ordem articulado ao entendimento da arte como sistema social.

A articulação autorreflexiva, quando o produtor do conhecimento assume-se enquanto agente e detentor de determinado capital cultural ligado a um campo experiencial específico, é um dos principais braços de força surgidas na dita História Nova<sup>3</sup>: de acordo com essa matriz historiográfica francesa, a recente consciência do observador que emerge no discurso acadêmico contemporâneo se fazia tolerável outrora desde que manifesta em outras representações aquém dos limites da academia, como o discurso da imprensa, das cartas e dos diários.

Além do já apresentado, a contribuição teórica de Luhmann se desdobra na problematização do conceito de “Confiança”:

La confianza, en el más amplio sentido de la fe en las expectativas de uno, es un hecho básico de la vida social. Por supuesto que en muchas situaciones, el hombre puede en ciertos aspectos decidir si otorga confianza o no. Pero una completa ausencia de confianza le impediría incluso levantarse en la mañana. Sería víctima de un

---

<sup>3</sup> Ver Le Goff e Nora (1976).

sentido vago de medo y de temores paralizantes. Incluso no sería capaz de formular una desconfianza definitiva y hacer de ello un fundamento para medidas preventivas, ya que eso presupondría confianza en otras direcciones. Cualquier cosa y todo sería posible. Tal confrontación abrupta con la complejidad del mundo al grado máximo es más de lo que soporta el ser humano. (LUHMANN, 2005, p. 5).

No contexto do presente trabalho, entender como se dão essas relações em âmbito sistêmico (o campo literário, os processos de observação de primeira e segunda ordem e a confiança no articulador) proporciona destreza no manejo do *corpus* da tese e do fenômeno investigado.

Além da perspectiva do observador, interessam também no processo de concepção da tese os parâmetros de construção discutidos na contemporaneidade, todos eles surgidos no fluxo de uma revolução paradigmática ocorrida a partir dos anos 60 do século XX. Siegfried J. Schmidt, importante teórico de orientação construtivista, discute a perspectiva de construção (em âmbito literário) baseada em fenômenos e problemas:

[...] “literatura” é concebida como um “sistema de atividades que focalizam os fenômenos literários” (no sentido mais amplo). Essas atividades – pelo menos nos sistemas modernos de literatura – são governadas por convenções especiais que desvinculam as atividades literárias das expectativas e exigências pragmáticas e de correspondência à verdade de tal modo que agentes nos sistemas literários são capazes de desenvolver normas e expectativas alternativas específicas, principalmente estéticas. (SCHMIDT, 1996, p. 118)

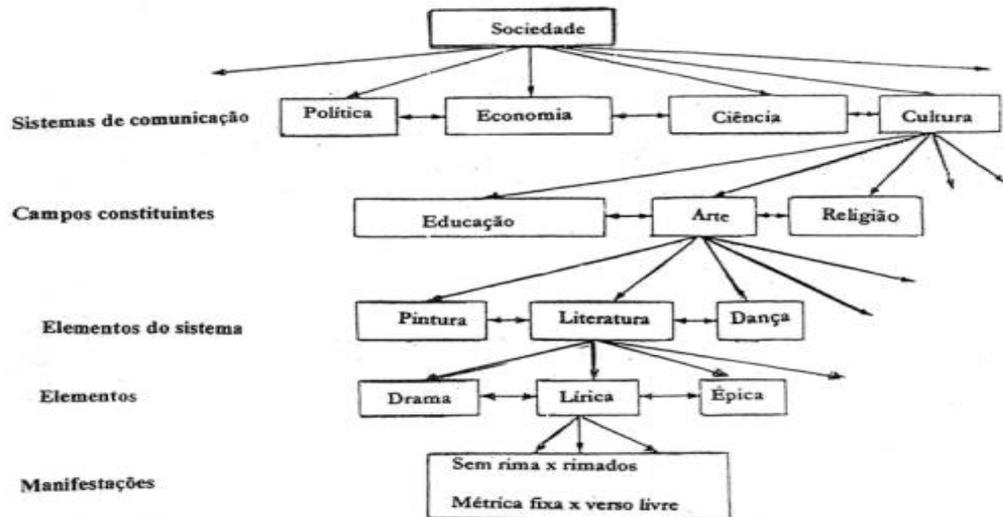
Schmidt respalda-se em Luhmann, que acredita que os sistemas literários são sistemas que não consistem de objetos (obras de arte), mas de eventos (comunicação) (id.). Para Schmidt, sistemas literários podem ser caracterizados por determinados conceitos utilizados por alguns biólogos para descrever os sistemas vivos<sup>4</sup>, por exemplo: “são auto-organizativos, embora estejam estreitamente inter-relacionados com outros sistemas da sociedade; são autônomos por estarem em constante interação com seu ambiente e fechados de forma autorreferencial” (SCHMIDT, 1996, p. 118).

---

<sup>4</sup> Como no caso de Maturana e Varela, a quem recorreu Niklas Luhmann em sua teoria dos sistemas sociais. Os três autores produziram conhecimento substancial para fundamentação do Construtivismo Radical de Ernst von Glasersfeld.

Em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* há um interessante entrecruzamento de sistemas na construção do conhecimento historiográfico. Ítalo Moriconi, o autor, discorre sobre aspectos como a política, a sociedade dos anos 60, a arte no período de ditadura militar, o *American way of life*, a esfera limiar da música através do tropicalismo e o pós-modernismo. Todos esses temas, entrecruzados com a literatura de vanguarda, como o concretismo, em uma manifestação plausível de entrecruzamento sistêmico-temático. Nesse sentido, a ideia de repertório formulada por Even-Zohar pode ser compreendida em sua totalidade: “El Polissistema es un sistema múltiple, un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 10). É a consciência plena do historiador da literatura de que o literário não pode ser isolado de seu contexto de produção. Nesse sentido, é necessário considerar as inter-relações expostas no quadro de Schmidt (1996, p. 97), no qual esferas interdependentes – como os sistemas de comunicação, os campos constituintes, os elementos do sistema, os elementos e as manifestações – dialogam e influenciam umas sobre as outras.

Enquanto conjutores, o Construtivismo aliado a questões de repertório e de campo surgem para os Estudos Literários como uma possibilidade de interação e entendimento entre distintos aspectos na investigação da literatura, permitindo apontar problemas de ordem basilar, detectados a partir da experiência e do frutífero diálogo gerado entre áreas do conhecimento distintas entre si. Por essa razão, é importante priorizar os pressupostos construtivistas como fundamentação primordial para realizar a investigação proposta nesta tese.



[Sistemas sociais] Schmidt (1996, p. 97)

Em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, Regina Zilberman reitera que o principal critério de seleção foi baseado na recepção de cada uma das obras abordadas, isto é, quão significativo e lido foi cada um dos autores incluídos. Por essa razão, dedica a Monteiro Lobato dois capítulos, para abordar exclusivamente a relevância da obra desse autor nessa história da literatura infantil brasileira. Um caso raro, em histórias literárias, do autor priorizar descrever obras com maior relevância entre os leitores. Com frequência historiadores da literatura priorizam critérios puramente estéticos, tal como sugere Schmidt.

O critério adotado por Zilberman se reproduziu mais tarde em outras publicações com o intuito de formar leitores. O exemplo mais recente pode ser visto na obra *Geração Subzero – 20 autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores* (Record, 2012). Felipe Pena, o organizador responsável pela seleção, adverte na introdução:

Este livro não é uma antologia. Os contos e autores aqui reunidos não têm a pretensão de figurar entre os melhores de sua geração ou estilo, que é o princípio básico de qualquer antologia. Tampouco foram escolhidos exclusivamente pelo organizador da obra, o que seria seu princípio editorial. Na verdade, coube-me apenas observar os nomes comentados em redes sociais, blogs, salas de aula e grupos de discussão cujo objetivo era simplesmente o prazer da leitura (PENA, 2012, p. 14).

De igual forma, na acepção proposta por Schmidt, o historiador deve entender que “sistemas literários” são organizados hierárquica e holisticamente. Isso significa que todos os seus componentes são, ao mesmo tempo, autônomos e autorreguladores e estão, funcionalmente, integrados ao sistema. Portanto, só podem ser compreendidos ou definidos em relação a todo o sistema. Além disso, “um sistema literário só pode ser compreendido e explicado no contexto sistemático de (todos) os outros sistemas ativos da sociedade em certo ponto do desenvolvimento sócio-histórico” (SCHMIDT,1996, p. 118-119).

Os três pilares teóricos centrais que ora sustentam esta tese levantam hipóteses completamente aprofundáveis e expansíveis. O Construtivismo Radical, de Ernst von Glasersfeld, apresenta plausibilidade pautada em uma base psicobiológica. Nesse aspecto, conjecturalmente esses modelos se reproduziriam, por exemplo, em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* e *Como e por que ler o romance brasileiro*, a partir de uma retórica em sincronia com consensos prevaletentes no âmbito da psicologia. Um historiador da literatura pode, para obter determinado resultado a partir da sua retórica, induzir um organismo cognitivo a um determinado padrão comportamental, que em última instância seria a leitura integral do livro. O historiador, ciente do caráter construtor e indutivo do seu papel – que no caso da série “Como e por que ler” é formar leitores – condiciona no indivíduo receptor resposta a um padrão de sinais sensoriais. A partir da experiência de *Como e por que ler o romance brasileiro*, de Marisa Lajolo, por exemplo, percebe-se claramente a não arbitrária mudança de tom disposta ao longo dos sete capítulos. Nesse sentido, não só o livro de Lajolo, também o de Regina Zilberman e o de Ana Maria Machado, partem de uma perspectiva hedonista para lograr uma intenção organizadora comum a todos os títulos da série: a formação de leitores.

Por essa via, é possível encontrar facilmente fatores de interação entre os elementos constituintes do sistema, considerando para além do texto em si. Nesse sentido, é importante ponderar aspectos adjacentes, como abrangência da publicação, da editora, e presença dos produtores do texto no sistema. Só assim se poderá delimitar quão longínqua se pode dar a via de sucessão de todos esses parâmetros teóricos estabelecidos na série.

Por fim, a consciência de construção alinhavada aos pressupostos estabelecidos em uma perspectiva sistêmica dialoga claramente com a ideia

fundamental de formar leitores. É consenso entre teóricos, críticos e historiadores que não há literatura sem leitores. Na contemporaneidade, diante do surgimento e do fácil acesso a outras materialidades de comunicação, a presente transformação no fazer historiográfico pode ir muito além de uma simples estratégia de sobrevivência e manutenção. A efetivação prática de uma revolução paradigmática no âmbito da História da Literatura pode estar em consonância às necessidades estabelecidas pelo tempo presente. Nesse sentido, um aporte sistêmico que considere as mudanças associadas às imposições presentes na esfera de atuação do receptor, reafirma e valida a importância de um estudo ocupado com questões de ordem sistêmica e construtiva.

Dessa forma, somada ao Construtivismo, às reflexões sobre o repertório e ao entendimento que possui Niklas Luhmann sobre a ideia de observação de primeira e segunda ordem, a teoria do campo literário constitui o terceiro pilar desta tese de doutorado. Pensada pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, a Teoria dos Campos propõe o entendimento do microcosmo no qual se produzem as obras literárias articulado com o estudo das relações estabelecidas entre as instituições e os demais agentes. Nesse ínterim, o campo literário configura-se como o espaço no qual se estabelecem os vínculos entre os elementos que o compõem. Segundo Bourdieu,

El campo (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un «medio» en el sentido vago de «contexto» o de «social background» (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por «medio literario» o «artístico», es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (1989, p. 2).

De acordo com o sociólogo francês, este espaço relativamente autônomo se constitui como a mediação específica, quase sempre esquecida pela história social e pela sociologia da arte (id.). Para Bourdieu, é inútil tentar estabelecer uma relação direta entre a obra e a classe do produtor ou do consumidor, ignorando que entre eles há todo um mundo social, que redefine o sentido das demandas ou das competências: “Las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de

haber sufrido una reestructuración tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica própria, es decir, el producto acumulado de su história própria” (id.).

Dentro da proposta que ora se apresenta, as teorias de Bourdieu, Luhmann e Even-Zohar, longe de ser pontos de natureza dissonante, se complementam e encontram vias confluentes em variadas perspectivas. Ao longo da tese serão especificados os conceitos que serão manejados, como “*habitus*”, “campo”, “repertório”, “observador” e outros.

Considerando o trabalho com estas propostas<sup>5</sup>, será tomado o devido cuidado no manejo destas, visando respeitar as particularidades e as diferenças de ordem natural. Assim, buscar subsídio na teoria do campo literário possibilita, entre outros desdobramentos, refletir sobre a reprodução de uma série de estratégias presentes na série “Como e por que ler” no âmbito de outros elementos do sistema (antologias, novos recortes, perspectivas críticas, etc.), pensando questões como influência, posição e tomada de posição.

Nesse sentido, os três pilares teóricos se completam na configuração da tese de doutorado, de modo que a TCL, ao pensar o espaço e as relações estabelecidas entre os elementos do sistema, proporciona ferramenta teórica para compreender como se dão as relações, o diálogo (com outras séries e produtos diferentes) e a perspectiva no âmbito da série “Como e por que ler” no campo literário. Já Niklas Luhmann, ao trazer os conceito de observação de segunda ordem, oferece importante respaldo para demarcar os pressupostos estabelecidos em torno da figura de “quem” produz o conhecimento, bem como o posicionamento do sujeito diante de seu papel de construtor, sendo então o papel do articulador um importante ponto de reflexão. Nessa articulação, o Construtivismo enquanto uma teoria do conhecimento nos possibilita compreender os títulos da série “Como e por que ler” em relação às estratégias e a retórica pensada por cada autor no âmbito do projeto editorial, sempre considerando o leitor como elemento-chave na produção do conhecimento.

---

<sup>5</sup> Ver o ensaio: PFEILSTETTER, Richard. Bourdieu y Luhmann: diferencias, similitudes, sinergias. *Revista Internacional de Sociología* (RIS), v. 70, n. 3, p., 489-510, sept.-dic. 2012. Disponível em: <<http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewFile/470/491>>. Acesso em: 27 de setembro 2015.



Organização do trabalho (Arte de André Quadros)

Conforme o quadro exposto, a leitura dos quatro livros componentes da série “Como e por que ler” será alicerçada nos três pilares teóricos escolhidos. Todo o universo conceitual relativo a essa lente teórica será desenvolvido na primeira parte do trabalho, e na parte dois serão desenvolvidas as análises.

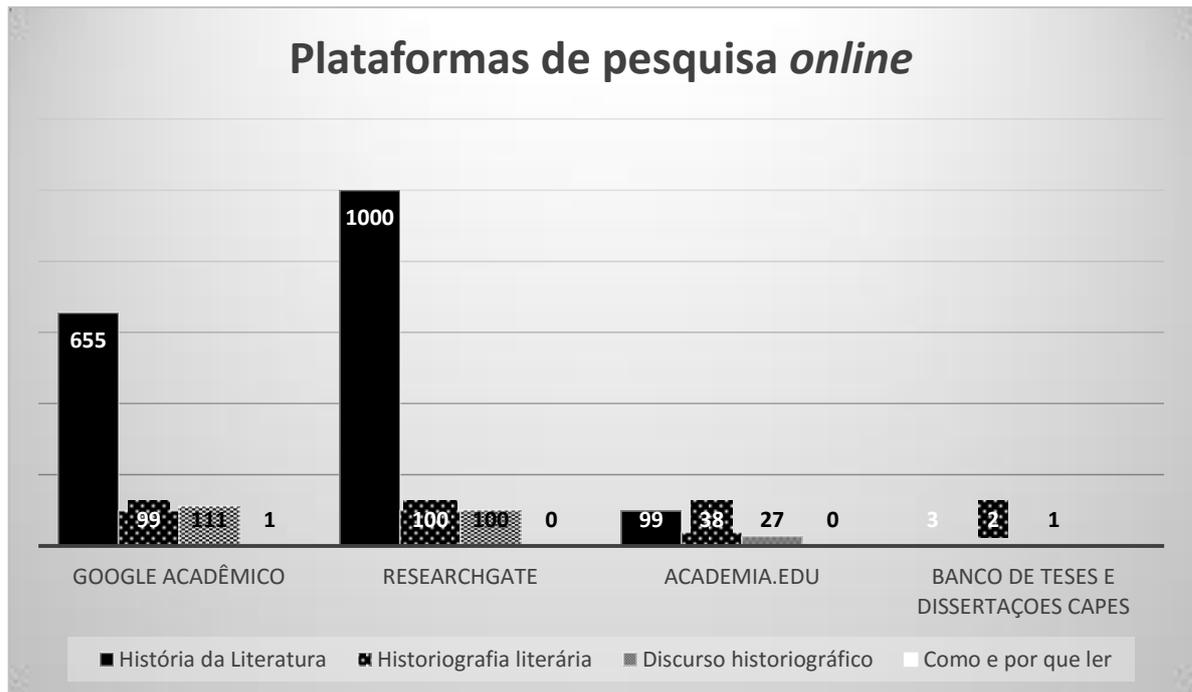
## O ESTADO DA QUESTÃO

Para propor uma abordagem da série “Como e por que ler” no contexto de renovação discursiva da história da literatura, antes foi necessário estabelecer um mapeamento do estado da questão no campo acadêmico. Nesta etapa, interessam não apenas os trabalhos que se propõem analisar o mesmo objeto de estudo desta tese (que por si só são raros), mas também produções que dizem respeito a temas que tocam diretamente a este trabalho, como o estudo da historiografia literária no Brasil.

A metodologia de investigação ocorreu durante o ano de 2016 (de janeiro a dezembro) e pautou-se na pesquisa em quatro plataformas: Google Acadêmico (Brasil); Researchgate; Academia.edu e Banco de Teses e Dissertações da CAPES. Trata-se de plataformas com bases. A etapa seguinte constituiu a eleição das palavras-chave a serem empregadas em cada uma das referidas plataformas. Considerando a proposta baseada no projeto de pesquisa vigente no CNPq<sup>6</sup> e, sobretudo, nas bases que alicerçam este trabalho, escolheu-se os seguintes termos: “história da literatura”, “historiografia literária”, “discurso historiográfico” e “série Como e por que ler”. Os resultados encontrados neste mapeamento primeiro constam no gráfico a seguir:

---

<sup>6</sup> “A historiografia literária brasileira: formas alternativas” (2012-), Prof. Carlos Alexandre Baumgarten.



As plataformas de pesquisa e os termos empregados na busca.

Em relação ao conteúdo, percebeu-se que os trabalhos encontrados discorrem sobre diversos aspectos, sendo uma parcela mínima dedicada ao estudo de histórias da literatura, e menos ainda em relação à teoria da história da literatura no séc. XXI. Para além desse critério – que acrescentou uma gama considerável de textos no mapeamento proposto – também foram utilizados outros parâmetros.

O primeiro deles foi observar o cerne das pesquisas focadas no estudo da história da literatura (e mais refinadamente no estudo das historiografias literárias) no Brasil. Nesse sentido, pesquisou-se a produção acadêmica dos membros do grupo História da Literatura da ANPOLL<sup>7</sup>. De acordo com o resultado da pesquisa no currículo Lattes<sup>8</sup> de 44 membros do GT, dez afirmavam atuar na linha de pesquisa

<sup>7</sup> De acordo com o *website* do GT, “O GT História da Literatura foi fundado em Porto Alegre, em 1992, por ocasião do IX Encontro Nacional da ANPOLL. O tema é a História da Literatura, desde o seu aparecimento, no século XVIII, definindo sua natureza, examinando suas relações com as áreas afins e com a sociedade de onde emergiu, e verificando sua trajetória em literaturas de diferentes comunidades. No Brasil, os primeiros registros da literatura precederam a independência. Essas histórias ocorreram em resposta à difusão da literatura em função da expansão da imprensa; ao aumento da produção literária escrita em língua vernácula; à consolidação da escola e do ensino. A esses fatos somaram-se a ascensão da burguesia que colocou a literatura e a leitura em lugar de destaque; a disseminação do capitalismo, que tinha na industrialização do livro uma de suas expressões possíveis; a formação dos estados nacionais, que buscaram na língua e na literatura a corporificação da identidade e da nacionalidade. Além disso, a história da literatura pode ser relacionada com a teoria e a crítica literárias. De outro lado, o ensino e a divulgação da literatura brasileira fazem-se através de formulações e classificações originárias da história da literatura”. Ver mais em: <<http://anpoll.org.br/gt/historia-da-literatura/>>. Acesso em: 29 fev. 2016.

<sup>8</sup> A pesquisa aconteceu ao longo do mês de abril de 2016.

“história da literatura”, “história literária”, “historiografia literária brasileira” ou “crítica e historiografia literária”. Com base nesse número buscou-se no currículo (plataforma Lattes) dessas pessoas todas as publicações relativas a novas formas de pensar a história da literatura no século XXI. Outro parâmetro utilizado na observação de agentes e suas respectivas produções na área foi a participação nos seminários bienais Internacional de História da Literatura (PUCRS) e Nacional de História da Literatura (FURG).

No Brasil, o Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) e a Pós-Graduação em Teoria e História Literária da UNICAMP são os únicos que se dedicam ao tema como área de concentração<sup>9</sup>. Outros programas acrescentam o tema em linhas de pesquisa mais amplas. Na PUCRS<sup>10</sup> a história da literatura se acopla nas linhas de pesquisa “Teorias Críticas da Literatura” e “História e Memória” e é abordada nas produções de professores como Maria Eunice Moreira e Carlos Alexandre Baumgarten. Na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, há uma linha de pesquisa intitulada “Literatura, Sociedade e História da Literatura”. Nesta estão vinculadas pesquisadoras como Regina Zilberman e Maria da Glória Bordini, todos eles/as com numerosas publicações na área, de acordo com seus CV Lattes.

Zilberman é uma das pesquisadoras precursoras no estudo do tema em âmbito nacional, tendo orientado inúmeros pesquisadores voltados para o assunto ao longo de suas respectivas trajetórias (entre vários, destacam-se Maria Eunice Moreira, Carlos Alexandre Baumgarten, Pedro Brum Santos, Maria da Glória Bordini, Ligia Militz da Costa, Vera Teixeira de Aguiar, Dileta Silveira Martins e Maria Luiza

<sup>9</sup> Informação relativa até a data de defesa da presente tese. O Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da FURG foi fundado no ano 2001, por iniciativa do Prof. Carlos Alexandre Baumgarten, e contou com a colaboração dos professores/pesquisadores Aimée González Bolaños, Elena Cristina Palmero González, Eliane do Amaral Campello, Francisco das Neves Alves, Ivana Nicola Lopes, Luiz Henrique Torres, Néa Maria Setúbal de Castro, Nubia Jacques Hanciau, Raquel Rolando Souza e Sylvie Dion. Mais tarde, em 2011, "o Programa apresentou à CAPES projeto para implementação do Doutorado em História da Literatura, requisição aprovada na 131ª Reunião do CTC da CAPES, realizada de 21 a 25 de novembro de 2011, em Brasília/DF". Ver Histórico em: <<http://ppgletras.furg.br>>.

<sup>10</sup> Conforme informação do *website* do PPG: “A área de TEORIA DA LITERATURA volta-se a questões relativas a aspectos teórico-críticos da produção e recepção literárias, sistema literário, formação de leitores, literatura infantil e juvenil, pesquisa sobre fontes primárias, recuperação e **história da literatura**. Nessa área, há duas linhas de pesquisa: (a) Teorias Críticas da Literatura: investiga e avalia pressupostos teóricos que fundamentam o fato literário, reflete sobre relações que a literatura estabelece com outros campos e sistemas culturais; (b) Literatura, História e Memória: investiga a literatura como fenômeno histórico e de expressão identitária, específico de espaços determinados ou vinculados a universo mais amplo”. Em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/faleppg/ppgl/ppglApresentacao>>. Acesso em: 29 fev. 2015.

Ritzel Remédios, cujas trajetórias acadêmicas mostram um trabalho também continuado na linha da Historiografia Literária). Já na Universidade Estadual do Rio de Janeiro o tema foi especialmente objeto de trabalho dos professores Roberto Acízelo de Souza e João Cezar de Castro Rocha. Na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUCRJ), destacam-se produções vinculadas à linha de pesquisa “Desafios do Contemporâneo: teorias e crítica”, no trabalho de Heidrun Krieger Olinto e Daniela Beccaccia Versiani.

Para além dessas universidades e desses pesquisadores citados, existem outros trabalhos de teses e dissertações orientados em universidades que não possuem um histórico de atuação contínua na área, sendo esses casos singulares, ainda que não raros. Isso ocorre porque, desde meados dos anos oitenta, uma série de textos relevantes (publicados originalmente em português ou traduzidos de outros idiomas) passaram a ser incorporados no repertório crítico do campo dos estudos literários. Fato incontestável é que a história da literatura, enquanto disciplina significativa no campo dos estudos literários, ao longo do tempo vem sendo alvo de uma série de questionamentos e propostas de revisão.

No caso do Brasil, o estado da arte sobre a questão poderia ser resumido do modo que indicamos a seguir. Em 1987, Roberto Acízelo de Souza dedica um capítulo específico para a história da literatura na obra *Formação da teoria da literatura: inventário de pendências e protocolo de intenções*. Apesar de o texto não se debruçar sobre novos fazeres historiográficos, nele o autor problematiza as formas tradicionais de historiar a literatura (as diretrizes biográfico-psicológica, sociológica e filológica), avançando então em questões fundamentais para as subsequentes tentativas de fundar novos alicerces para o discurso historiográfico. Dois anos depois, em 1989, Regina Zilberman publica *Estética da recepção e história da literatura*, uma proposta pautada no modelo apresentado por Hans Robert Jauss<sup>11</sup>, em 1967, e publicado no Brasil anos mais tarde (em 1994) com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*. No texto, Jauss estrutura o seu modelo sob as bases de sete teses<sup>12</sup>, problematizando a tão alardeada decadência da disciplina ao longo dos “últimos” anos: “A história da literatura vem, em nossa época, se fazendo cada vez mais mal-afamada – e, aliás, não de forma

---

<sup>11</sup> *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*.

<sup>12</sup> Resenhou cada uma destas teses nas páginas 45-46 de minha dissertação de mestrado (MACHADO, 2013).

imerecida. Nos últimos 150 anos, a história dessa venerável disciplina tem inequivocamente trilhado o caminho da decadência constante. Todos os seus feitos culminantes datam do século XIX” (JAUSS, 1994, p. 5).

Pensando sua proposta dentro dos estudos culturais, Ria Lemaire publica em 1994 o ensaio intitulado “Repensando a história literária”, integrante do livro *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*, organizado por Heloisa Buarque de Hollanda. Ao discorrer sobre o tema, Lemaire qualifica a história literária como um fenômeno “estranho e anacrônico, que pode ser comparado com aquele da genealogia nas sociedades patriarcais do passado: o primeiro, a sucessão cronológica de guerreiros heroicos; o outro, a sucessão de escritores brilhantes” (1994, p. 58). A autora advoga em prol das mulheres que, apesar de todo o heroísmo de ter lutado ou “escrito brilhantemente”, foram “eliminadas ou apresentadas como casos excepcionais” (id., p.58). O texto de Lemaire é significativo porque questiona as categorias de genialidade bastante comuns nas histórias de feitiço tradicional (ainda hoje, na primeira metade do século XXI). Para resolver o impasse, Lemaire propõe uma historiografia feminista da literatura ocidental, assentada sobre três princípios vitais: “1. A desconstrução da história literária tradicional como parte do discurso das ciências humanas; 2. A reconstrução das diversas tradições da cultura feminina marginalizadas e/ou silenciadas; 3. A construção de uma nova história literária, como produto de diversos sistemas socioculturais inter-relacionados, marcados pelas relações de gênero;” (LEMAIRE, 1994, p. 67).

Ainda na década de 90, Letícia Malard organiza em 1995 uma compilação de ensaios intitulada *História da literatura: ensaios*. Com textos assinados por Lucia Helena, Maria Eunice Moreira, Marisa Lajolo, Regina Zilberman, Roberto Ventura e a própria Letícia Malard, a publicação destaca-se na área por trazer questões pertinentes em grande parte dos textos que a compõem. Um desses textos é “Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes”, reflexão proposta por Marisa Lajolo:

Cumprida a tarefa confiada ao hipotético historiador convocado lá atrás, a narrativa sai de cena, tendo ensinado que é na perspectiva de uma história da história da literatura que se abre a discussão do estatuto teórico da história da literatura e de suas funções. É nesse espaço que se inscrevem as problematizações necessárias a uma releitura da história da literatura brasileira que tenha em vista a

compreensão de seu papel no conjunto de práticas culturais programaticamente envolvidas com o desenvolvimento, consolidação e transformações da imagem nacional necessária aos sucessivos projetos que pretende(ra)m (re)desenhar o país. A história da literatura também faz parte das formulações necessárias para a construção de uma Nação que combine com um Estado moderno, como se acreditava ser aquele que D. Pedro proclamou às margens plácidas do Ipiranga. Esta história da história paga dividendos a uma das mais importantes lições de Frederic Jameson, que ensina a necessidade de historizar não apenas os objetos do conhecimento, mas também as categorias através das quais tal conhecimento se constrói: da história de autores e obras, à história da história. Ou seja: a história da literatura não é só uma disciplina que historiza processos e produtos; enquanto disciplina, também ela é historizável. (LAJOLO, 1995, p. 109)<sup>13</sup>

Um ano depois, em 1996, Heidrun Krieger Olinto (professora da PUCRJ) encabeça um projeto de tradução dos originais em alemão dos principais teóricos da ciência empírica da literatura. Nessa empreitada, pela primeira vez chegam ao público brasileiro teóricos bastante significativos em língua germânica, além de outros já traduzidos. Estão incorporados no livro *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs* nomes como Siegfried Schmidt, Ghebard Rusch e Hans Ulrich Gumbrecht. Situada no limiar de profundos questionamentos, a obra traz à tona questões como: revolução de paradigmas, estudos empíricos da literatura, passos para uma nova historiografia literária, questões metodológicas, problemas em evidência no campo da observação, (novos) modelos epistemológicos e propostas voltadas para aportes construtivistas.

Parte integrante desse livro, em “Sobre a escrita de histórias da literatura – Observações de um ponto de vista construtivista”, Siegfried Schmidt, teórico de orientação sistêmica e construtivista, questiona a ideia de mudança em literatura: “Quais os motivos para mudança em literatura: Somos capazes de encontrar princípios teleológicos ou teleonômicos ou mesmo leis de evolução? Ou essa mudança é ocasionada por influência e continuidade? É causada por contiguidade e inovação ou, bem diversamente, por descontinuidade e rupturas?” (1996, p. 105). Sem espaço a dúvidas, as teorias de orientação sistêmica (Luhmann, Even-Zohar,

---

<sup>13</sup> Também disponível online, em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/3075/2554>>. Acesso em: 01 mar. 2016.

Bourdieu) significam importantes ferramentas no processo de observação dessas mudanças que se presentificam no âmbito da historiografia literária.<sup>14</sup>

Antes do término da década de noventa, em 1999, o Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS lança o texto *História da literatura e narração*. Traduzido por Maria da Glória Bordini a partir do original intitulado *Narrative Literary History and Literary Classifications: How have they been made?* No texto, David Perkins questiona (entre inúmeros pontos) o aspecto narrativo presente nas histórias literárias. Os problemas mais importantes dizem respeito aos ditos “desejos conscientes e inconscientes” do historiador, o que torna a narrativa uma representação incompleta, lacunar e seletiva. A narração dessas histórias, muito similar aos romances tradicionais, possui “começo, meio e fim e enredos que ligam esses pontos” (PERKINS, 1999, p. 9). Esses enredos, geralmente coerentes, constituem a artificialidade máxima dessas histórias e com frequência colocam em dúvida a credibilidade da história como representação do passado:

Desejos conscientes e inconscientes têm seu papel na história narrativa da literatura. É óbvio demais mencionar que nossas emoções encontram satisfação ao escrever (e ler) uma história da literatura. A questão é até que ponto as emoções dão forma aos enredos de suas narrativas. Meu argumento não é de que o desejo não deva ter um papel – uma história da literatura neutra, sem vida, supondo que fosse possível, não representa meu ideal. Se tenho algo a defender no item desejo, é apenas a moralidade comum: o que significa que os historiadores da literatura deveriam estar conscientes de quaisquer desejos que os motivem e deveriam perguntar-se se são esses os desejos que querem satisfazer. (PERKINS, 1999, p. 4).

Entre o final dos anos noventa e o começo dos anos 2000 foram publicadas importantes obras voltadas para uma perspectiva crítica da historiografia literária. Essas publicações araram o terreno para os próximos quinze anos, tanto em nível autorreflexivo (através do campo de produção científica) como também na *práxis*, ao criar novas histórias da literatura ou textos de caráter historiográfico diferentes das histórias tradicionais. Além disso, houve também uma orientação maior de trabalhos voltados para o tema em âmbito acadêmico (dissertações de mestrado e teses de

---

<sup>14</sup> Para aprofundar o tema ver a tese de doutorado: MARTÍNES, Jorge Díaz. *Teorías sistémicas de la literatura: polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*. Universidad de Granada. Disponível em: <[https://www.academia.edu/10198437/Teor%C3%ADas\\_sist%C3%A9micas\\_de\\_la\\_literatura.\\_Polisistema\\_campo\\_semi%C3%B3tica\\_del\\_texto\\_y\\_sistemas\\_integrados](https://www.academia.edu/10198437/Teor%C3%ADas_sist%C3%A9micas_de_la_literatura._Polisistema_campo_semi%C3%B3tica_del_texto_y_sistemas_integrados)>.

doutorado). Nomes que já apresentavam certa inquietação nos anos 80/90 consolidaram-se na orientação de trabalhos e na escrita de ensaios direcionados ao caminho da metateoria.

Heidrun Krieger Olinto acrescentou ânimo ao tema da (im)pessoalidade do historiador, em texto intitulado “Pequenos ego-escritos intelectuais”. Ao longo de sua trajetória, a pesquisadora participou de algumas edições do Seminário Internacional de História da Literatura na PUCRS e também de uma edição do Seminário Nacional de História da Literatura na FURG. Na edição de 2004 do Seminário Internacional, apresentou a comunicação “Momentos de presença na história dos estudos de literatura”, mais tarde publicada em periódico<sup>15</sup>. Nesse texto, Olinto relaciona o conceito de ego-história (um dos braços de força da Nova História inaugurado por Pierre Nora e Pierre Chaunu) com a produção de presença defendida por Hans Ulrich Gumbrecht<sup>16</sup>. Ao discorrer sobre ambos os conceitos entrecruzados, Olinto observa a obra *Uma nova história da literatura espanhola*, de Gumbrecht, e considera marcas precursoras nesse trabalho:

O papel do observador, como articulador auto-reflexivo, terá nesta configuração um destaque significativo. Quando Hans Ulrich Gumbrecht, na qualidade de teórico, crítico e historiador da literatura e da cultura, publica no início da década de 90, na Alemanha, o livro *Uma história da literatura espanhola*, ele inaugura um novo estilo de historiografia. No lugar de um subtítulo eventual surge, na própria capa, a seguinte explicação: “O título deste livro sublinha tão somente que hoje, de qualquer modo, deveria ser evidente, portanto quase uma tautologia: que não pode haver observações sem observadores” (GUMBRECHT, 1990). Em outras palavras, não pode haver histórias independentes de seu autor. A própria introdução, sintetizada na indagação-título, “Noch eine Geschichte der Literatur?” (Mais uma história da literatura?), por seu lado, sinaliza uma das possíveis razões de escrever, e uma das possíveis razões de, ainda, ler histórias de literatura – ou de cultura. Para Gumbrecht, historiografias são fascinantes porque prometem presentificar um tempo que já era passado antes de nós existirmos. Essa aproximação com desejos curiosos e particulares aprofunda-se na confissão do autor de que em sua história da literatura espanhola despontam também “fragmentos de sua própria biografia” (GUMBRECHT, 1990, p. 21). Diante da desilusão com os sonhos ilimitados da importância social – ou até política – da historiografia

<sup>15</sup> *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 10, n. 1, set. 2004.

<sup>16</sup> Ver H. U. Gumbrecht: *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998; *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999; *Produção de presença: o que o sentido não pode transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

literária, sugere o autor distinguir do plano das funções sociais – das quais, além do mais, tão pouco sabemos – um plano de fascinação, responsável pela escrita de livros que simplesmente “precisamos escrever” sem uma finalidade evidente (OLINTO, 2004, p. 24).

Ainda na produção de Olinto constam outros textos voltados para a questão do observador de segunda ordem e da autobiografia historiográfica: “Second Order Observation in Empirical Studies of Literature” (2005)<sup>17</sup>, “Marcas de (auto)biografia historiográfica” (2006)<sup>18</sup>, “Uma historiografia literária afetiva” (2008)<sup>19</sup> e “Afinal, o que cabe numa história de literatura?”<sup>20</sup>. Em (quase) todas essas referências, Olinto reflete diretamente sobre o papel do articulador autorreflexivo e do observador de segunda ordem no âmago da construção de histórias da literatura. A familiarização de Olinto com todo um repertório de textos oriundos da língua alemã – idioma com uma porcentagem insignificativa de leitores proficientes no Brasil –, permite a atualização do repertório crítico e a inserção constante de textos inéditos, o que assegura a Olinto um espaço notável no campo acadêmico.

Além da participação em eventos de relevância para o estudo da História da Literatura e da tradução de textos inéditos, Olinto também contribuiu de forma substancial para a divulgação do construtivismo no Brasil. Em 2010, a pesquisadora reuniu um grupo de autores a ela vinculados – orientandos, colegas e outros pesquisadores com interesse no tema – e co-organizou (com Daniela Beccaccia Versiani) o livro *Cenários construtivistas: temas e problemas*.

Dispostos a apresentar um panorama dos estudos construtivistas, os textos se voltam para os mais diversos aspectos dessa corrente tão importante para os estudos empíricos e, por conseguinte, também para a história da literatura. No texto “Um mapeamento inicial do paradigma construtivista”, Versiani apresenta a gênese do construtivismo em suas distintas vertentes. Já Marcello de Oliveira Pinto se volta para o construtivismo radical em “Brincando de roda no mundo das experiências: as raízes do Construtivismo Radical”.

---

<sup>17</sup> OLINTO, Heidrun Krieger. Second Order Observation in Empirical Studies of Literature. In: ZYNGIER, Sonia; VIANA, Vander; FAUSTO, Fabiana (Org.). *Venturas & desventuras: coletânea dos trabalhos do V ECEL*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2005.

<sup>18</sup> \_\_\_\_\_. Marcas de (auto)biografia historiográfica. In: MOREIRA, Maria Eunice; CAIRO, Luiz Roberto Velloso (Org.). *Questões de crítica e historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

<sup>19</sup> \_\_\_\_\_. Uma historiografia literária afetiva. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 14, n. 1, set. 2008.

<sup>20</sup> \_\_\_\_\_. Afinal, o que cabe numa história de literatura? *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 16, n. 1, out. 2010.

Focando seu texto no Construtivismo Radical de Ernst von Glasersfeld<sup>21</sup>, Oliveira Pinto detecta as relações estabelecidas por essa linha de pensamento, sobretudo com as ideias de Maturana e Varela (1998) a respeito do conceito de observação, e também com a epistemologia genética de Piaget (1997):

Seu pressuposto absoluto é a noção do processo de construção (do conhecimento e de todos os elementos circunscritos à realidade) como determinante para a experiência humana. O resultado dessa postura é a tematização do espaço de nossas consciências como sendo correspondente ao que fazemos com experiências vividas. O CR lança um olhar desconfiado para o dualismo cartesiano e questiona a aparente cisão entre descrição e objeto, mundo objetivo e experiência subjetiva, substratos considerados essenciais da ação científica. Denunciar a natureza argumentativa da orientação positivista da ciência e questionar a busca pela revelação da veracidade das coisas é um dos desejos do CR. Nesse sentido, torna-se importante desmontar a lógica imanentista. Assim, o CR focaliza os processos que levam à constituição dos argumentos que sustentam a construção do que chamamos de conhecimento: a cognição. A figura da individualidade cognitiva, tematizada muitas vezes através do conceito de observador, torna-se elemento chave do CR. (PINTO, in OLINTO; VERSIAN, 2010, p. 16).

No mesmo livro destaca-se outro texto, “Dimensões construtivistas nos estudos literários”, de Heidrun Olinto. Ao se voltar para Siegfried Schmidt, Olinto discorre sobre questões importantes para o Estudo Empírico da Literatura, como as noções de fenômeno e problema: “Fenômenos são tematizados como resultado de processos cognitivos e comunicativos altamente condicionados e dependentes de perspectivas observacionais em situações específicas. Indagações acerca do estatuto do observador ganham interesse particular para estudos de literatura de orientação empírica” (in OLINTO; VERSIANI, 2010, p. 26). Essa perspectiva rompe completamente com a noção de que uma ciência deve observar objetos no lugar de fenômenos e problemas.<sup>22</sup>

Já Daniela Versiani apresenta um mapeamento do construtivismo em ensaio intitulado “Um mapeamento inicial do paradigma construtivista”. Em seu ensaio a autora tenta congrega (em dois gráficos que serão citados a seguir) não só as principais influências do CR, também as obras de pressuposto construtivista

---

<sup>21</sup> Ver capítulo 1.

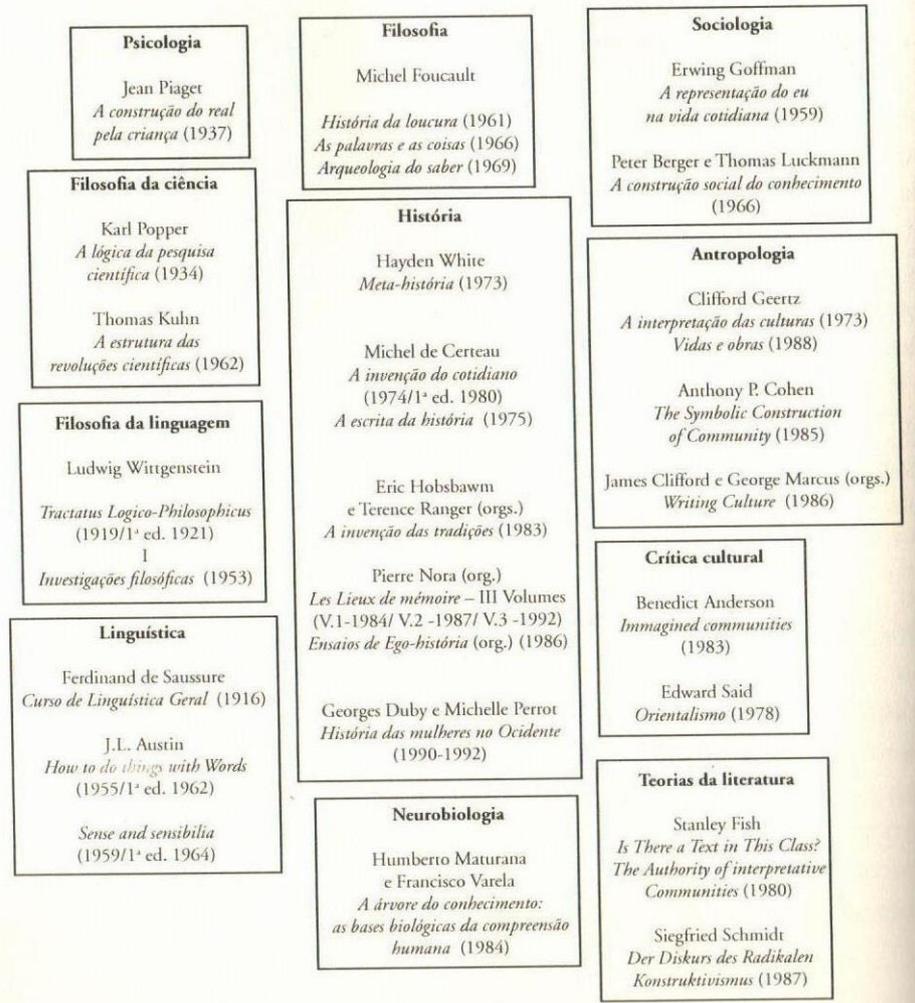
<sup>22</sup> A epígrafe do ensaio é uma citação de Schmidt: “Uma ciência não investiga objetos, mas fenômenos e problemas”.

fundamentais publicadas ao longo do século XX. O artigo se constitui em um exercício de observação bastante completo e se complementa aos ensaios de Marcello de Oliveira Pinto e de Heidrun Krieger Olinto. Nesse sentido, diferentemente do ensaio “Brincando de roda no mundo das experiências: as raízes do Construtivismo Radical”, Versiani aproxima um olhar sobre a vertente branda do construtivismo:

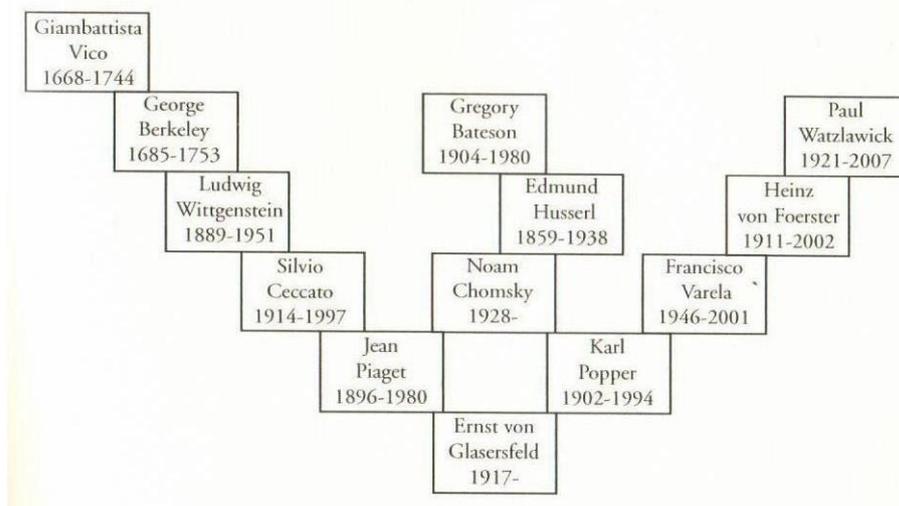
Este trabalho é resultado da tentativa de mapear questões que considero importantes para uma aproximação inicial de perspectivas construtivistas em suas formas brandas e radicais [...] A ideia de oferecer um esboço cartográfico sobre o debate a respeito do construtivismo se sustenta na confiança de que o leitor poderá iniciar – a partir da curiosidade que acredito os mapas apresentados a seguir possam lhe suscitar – sua própria pesquisa sobre uma tradição não ontológica que, marginalizada no século XIX realista e positivista, ganhou espaço em diversos campos disciplinares desde o século XX. Por sua vez, a construção de tais mapas, feitos a partir de leituras de textos específicos sobre o tema, também trazem, obviamente, uma sugestão de “bibliografia mínima” para uma aproximação inicial do construtivismo. Se de um lado reconheço que a aproximação visual oferecida ao leitor por meio dos mapas tem certamente um alcance muito parcial – parcialidade imposta pelos limites intrínsecos à linguagem visual –, de outro acredito que apenas a linguagem visual pode oferecer a esse mesmo leitor a possibilidade de uma percepção instantânea da amplitude do tema. (in OLINTO; VERSIANI, 2010, p. 43-44).

Os dois mapas a seguir apresentam o panorama visual do construtivismo:

Algumas obras de pressupostos construtivistas fundamentais  
a diferentes campos de conhecimento publicadas no século XX\*  
(Mapa I)



Autores importantes para a constituição do construtivismo radical  
de Ernst von Glasersfeld (Mapa II)



Outra pesquisadora que se destaca na organização de livros de ensaios significativos sobre o tema é Maria Eunice Moreira, pesquisadora sobre História da Literatura e professora da PUCRS. Com uma trajetória consistente na atuação em temas de literatura e historiografia literária, ao longo dos últimos anos organizou as obras *Histórias da literatura: teorias e perspectivas* (2010), *Questões de crítica e historiografia literária* (2006), *Percursos críticos em história da literatura*. (2012), *História da literatura em questão* (2004), *Histórias da literatura: teorias, temas e autores* (2003), além de *O berço do cânone* (1998), trabalho de fôlego em parceria com Regina Zilberman no qual as autoras trazem à luz textos dos primórdios da história da literatura brasileira.

O ponto em comum entre todos esses livros é a capacidade de Moreira em congregiar um conjunto significativo de pesquisadores em torno do mesmo tema: história da literatura. No livro de ensaios *Percursos críticos em história da literatura*, por exemplo, Moreira reúne nomes como Carlos Reis, Constância Lima Duarte, Hugo Achugar, Isabel Lustosa, João Cezar de Castro Rocha, João Marques Lopes, Luís Bueno, Pedro Theobald, Tânia Regina Oliveira Ramos e Vânia Pinheiro Chaves.

Dentre esses autores, destaca-se (para o levantamento do estado da questão deste trabalho) o texto de João Cezar de Castro Rocha, “A possibilidade da História da Literatura”. Nele, o professor da UERJ discorre sobre seu projeto em andamento *A new History of Brazilian Literature*, proposta que pretende dialogar com outras histórias publicadas pela Harvard University Press (nomeadamente *A New History of French Literature*, *A New History of German Literature* e *A New Literary History of America*<sup>23</sup>). Situada sobre a proposta de problematizar o conceito de “literatura” e o de “escrita de histórias literárias”, a obra – ao que tudo indica – parece orientar-se sobre o fio de um paradigma construtivista.

---

<sup>23</sup> Um modelo de historiografia pautado na colaboração de diversos autores. Em *A New History of German Literature*, por exemplo, o catálogo descreve a estrutura organizacional da obra da seguinte forma: “Contributors include: Amy M. Hollywood on medieval women mystics, Jan-Dirk Müller on Gutenberg, Marion Aptroot on the Yiddish Renaissance, Emery Snyder on the Baroque novel, J. B. Schneewind on Natural Law, Maria Tatar on the Grimm brothers, Arthur Danto on Hegel, Reinhold Brinkmann on Schubert, Anthony Grafton on Burckhardt, Stanley Corngold on Freud, Andreas Huyssen on Rilke, Greil Marcus on Dada, Eric Rentschler on Nazi cinema, Elisabeth Young-Bruehl on Hannah Arendt, Gordon A. Craig on Günter Grass, and Edward Dimendberg on Holocaust memorials”. Ver mais em: <<http://www.hup.harvard.edu/catalog.php?isbn=9780674015036>>. Acesso em: 02 mar. 2016.

A citação a seguir, apesar de longa, sintetiza os parâmetros basilares instaurados por Castro Rocha na organização de *A New History of Brazilian Literature*:

Os seguintes pressupostos teóricos orientarão a iniciativa:

1) O próprio conceito de literatura será objeto de reflexão. Em outras palavras, em lugar de partir de uma concepção normativa de literatura, a ser “aplicada” à circunstância histórica brasileira, os diferentes sentidos históricos assumidos pelo conceito de literatura serão discutidos. Esse princípio permitirá reescrever a história de certas polêmicas da história cultural brasileira, pois serão relacionadas à disputa pela definição de literatura.

2) A ideia de literatura brasileira, enquanto entidade “autônoma” será desnaturalizada. Em seu lugar, propomos que se pense a literatura brasileira a partir de um eixo de relações, caracterizando uma abordagem comparativa.

Privilegiaremos, nesse horizonte, as seguintes relações, formadoras da literatura brasileira: a) sua inserção no mundo da língua portuguesa em geral (tanto a presença portuguesa em geral (tanto a presença portuguesa na literatura brasileira, quanto a presença brasileira nas literaturas portuguesas e africanas de expressão portuguesa); b) sua inserção no mundo hispano-americano; c) formas de apropriação da tradição literária (compreendida numa acepção ampla) desenvolvidas no universo da cultura brasileira, valorizando-se as associações dessas formas com modos similares de apropriação engendrados em outros universos culturais – podemos, por exemplo, colocar em paralelo a antropofagia de Oswald de Andrade com a transculturação de Fernando Ortiz.

3) Estudo da emergência e consolidação do sistema literário no Brasil. Ou seja, a preocupação com o estabelecimento de uma história literária com ênfase numa abordagem comparativa não significa negligenciar a singularidade da experiência brasileira. Pelo contrário, tal abordagem, mesmo por efeito de contraste, deve permitir um esclarecimento renovado daquela especificidade. (CASTRO ROCHA, 2012, p. 65-66)

Como se pode perceber, o modelo de João Cezar de Castro Rocha se constrói sob a égide de concisos pressupostos teóricos, estando inserido no devir de um estado da questão consolidado no âmbito das novas formas de escrever a história da literatura, sobretudo no enquadramento do modelo instaurado pela Harvard University Press.

Utilizando a ideia de “pequena enciclopédia”, em 2003 João Cezar de Castro Rocha publicou a obra *Nenhum Brasil existe* (1107 páginas). O livro está dividido em

sete partes, “Introdução”, “Intermediários culturais”, “Gilberto Freyre: uma teoria da exportação”, “Cultura”, “Literatura”, “História e crítica literária” e “Audiovisual”, e conta com a colaboração de oitenta e nove pessoas, oriundas de distintas áreas. No capítulo correspondente à historiografia literária constam artigos de oito autores: Roberto Acízelo de Souza, “Primórdios da historiografia literária”; Regina Zilberman, “Entre duas histórias: de Sílvio Romero a José Veríssimo”; K. David Jackson, “O brasileiro abstrato: o malandro como persona nacional”; Regina Lúcia de Faria, “A crítica dialética de Roberto Schwarz”; Raúl Antelo, “Crítica híbrida e forma histórica”; Rachel Lima, “A crítica literária entre antigas e novas polêmicas”; Sérgio Alcides, “Os caminhos de uma questão: Luiz Costa Lima e o controle do imaginário”, e Eduardo Coutinho, “Literatura comparada no Brasil nos anos 90”.

Obra que se caracteriza pela heterogeneidade, *Nenhum Brasil existe* propõe-se responder o desafio

mediante a reconstrução de visões da identidade nacional diferentes e até mesmo opostas. Semelhante pluralidade, por si só, inviabiliza uma abordagem essencialista do “caráter nacional”. Em outras palavras, os colaboradores foram solicitados não a abraçar uma concepção predeterminada, mas a desenvolver reflexões sobre textos e contextos que ajudaram a desenhar retratos do Brasil. Se o ato prévio de testemunhar não está em jogo na escrita da história cultural, sua reconstrução tem de começar pela tradição de como se narra a nação, pois a história cultural confunde-se com a narrativa. Convém chamar atenção do leitor para a natureza das reflexões que ora apresentamos, compostas por ensaios destinados menos a dar a última palavra sobre um tema do que a provocar a imaginação de quem os lê no intuito de estimular o contato direto com a obra analisada. (CASTRO ROCHA, 2003, p. 27).

Dentro do panorama de escrita de histórias da literatura na contemporaneidade, este modelo dá um passo atrás<sup>24</sup> para poder avançar na direção de questões importantes na tentativa de resolução de problemas no âmbito da historiografia literária. As linhas distintivas são bastante evidentes em relação ao projeto série “Como e por que ler” (que não se propõe ser uma história da literatura dentro dos moldes preestabelecidos e tampouco uma enciclopédia pós-moderna). A primeira delas diz respeito às questões que atravessam cada um destes dois

---

<sup>24</sup> "Em sua leitura do projeto de Denis Hollier, *A New History of French Literature*, David Perkins cunhou a expressão ‘enciclopédia pós-moderna’. A expressão pretende sintetizar a organização fragmentária dessa nova história literária" (CASTRO ROCHA, 2012, p. 67)

projetos: no projeto da série “Como e por que ler” há o propósito primordial de gerar uma contribuição para a formação de leitores no Brasil, ponto nevrálgico quando o assunto é letramento. Um exemplo estatístico interessante são os dados que apresenta a pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, organizada pelo Instituto Pró-Livro em quatro edições (2001, 2008, 2012 e 2016). No ano de 2001, a porcentagem de pessoas que se declararam leitores ainda era relativamente baixa. Segundo o relatório oficial, 62% dos brasileiros alfabetizados com mais de 14 anos declararam que “costumavam ler livros”. Desses 62%, 30% efetivamente haviam lido nos últimos três meses<sup>25</sup>.

Já os dados da pesquisa de 2008 revelam informações alarmantes relativas ao número de não-leitores: 77,1 milhões (45% da população estudada).<sup>26</sup>

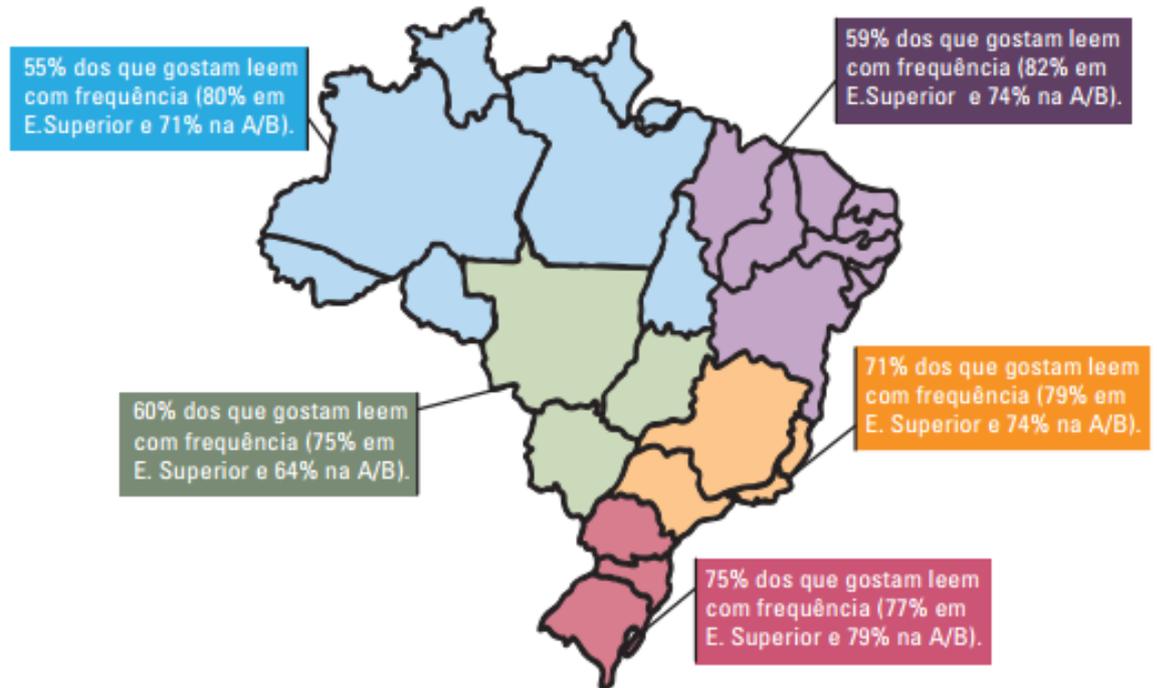
O mesmo informativo relata também a porcentagem de leitores por região: 8% dos leitores estão na região Norte, 25% na região Nordeste, 45% na região Sudeste, 7% na região Centro-Oeste e 14% na região Sul. A imagem a seguir apresenta os dados relativos à porcentagem de leitores que gostam de ler em seu tempo livre:

---

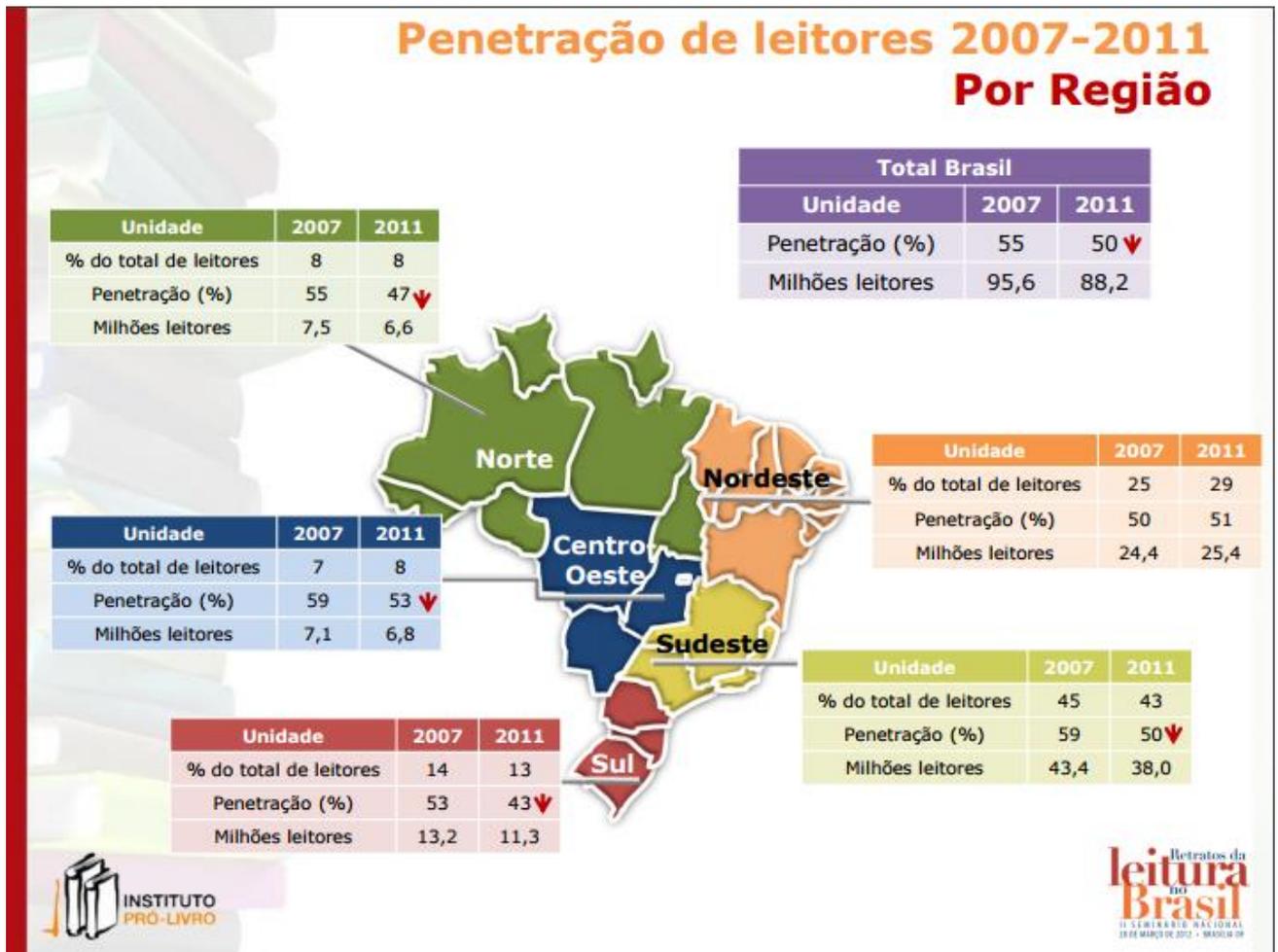
<sup>25</sup> Dados de CBL/BRACELPA/SNEL/ABRELIVROS. Relatório Retratos da Leitura no Brasil. Os dados completos podem ser encontrados em: <<http://www.snel.org.br/dados-do-setor/retratos-da-leitura-no-brasil/pesquisa-de-2001/>>. Acesso em: 03 mar. 2016.

<sup>26</sup> Os dados completos podem ser obtidos no *ebook* completo publicado pelo Instituto Pró-Livro: <<http://prolivro.org.br/home/images/antigo/1815.pdf>>.

## Onde estão os leitores de livro no Brasil (e os que gostam de ler muito em seu tempo livre)



Além de os dados não se revelarem satisfatórios em níveis estatísticos nas duas primeiras edições da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, na edição de 2012, a pesquisa aponta uma queda brusca no número de leitores em quatro das cinco regiões brasileiras, em comparação com 2007 e 2011. Na região Norte, em 2007 havia 7,5 milhões de leitores. Já em 2011 esse número caiu para 6,6 milhões. Na região Centro-Oeste, em 2007 havia 7,1 milhões de leitores. Em 2011 esse número baixou para 6,1 milhões. Na região Sudeste, em 2007 havia 43,3 milhões, em 2011 36,0 milhões. Na região Sul a queda foi de 13,2 em 2007 para 11,3 em 2011. A única região em que esse número subiu foi a região Nordeste: de 24,4 milhões em 2007 para 25,4 milhões em 2011.



(Retratos da Leitura no Brasil – Instituto Pró-Livro edição 2012)<sup>27</sup>

Sendo o tema da formação de leitores no Brasil um desafio para os profissionais da leitura, não surpreende que a organização do projeto editorial “Como e por que ler” tenha escolhido Marisa Lajolo e Regina Zilberman como nomes a compor o quadro de autores da série. Considerando o quadro problemático do letramento (literário) no país, ambas as autoras encabeçam – juntamente com Márcia Abreu<sup>28</sup> – as principais pesquisas voltadas para essa área na academia. Entre seus quarenta e cinco livros publicados, Lajolo publicou também em parceria com Regina Zilberman: *A formação da leitura no Brasil* (2009), *O preço da leitura* (2001), *Literatura: leitores e leitura* (2001), *A leitura rarefeita: livro e leitura no Brasil*

<sup>27</sup> Os dados completos podem ser encontrados em: <[http://prolivro.org.br/home/images/relatorios\\_boletins/3\\_ed\\_pesquisa\\_retratos\\_leitura\\_IPL.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/relatorios_boletins/3_ed_pesquisa_retratos_leitura_IPL.pdf)>. Acesso em: 03 mar. 2016.

<sup>28</sup> Márcia Abreu, professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas, também possui uma vasta obra dedicada à formação de leitores ou à investigação sobre o hábito de leitura dos brasileiros desde o século XVIII. Entre os títulos, elenca-se por ordem cronológica e destaque: *Leituras no Brasil* (1995), *Leitura, história e história da leitura* (2000), *Os caminhos dos livros* (2003), *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas* (2005), *Cultura letrada: literatura e leitura* (2006), *Trajetoórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX* (2008), *Impresso no Brasil: dois séculos de livros brasileiros* (2010).

(2002), *Das tábuas da lei à tela do computador* (a leitura em seus discursos) (2009), *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (2010). Já Zilberman publicou, entre setenta e oito títulos, *O ensino da literatura no segundo grau* (1986), *Literatura infantil: autoritarismo e emancipação* (1987), *A produção cultural para a criança* (1990), *A leitura e o ensino da literatura* (1991), *Leitura em crise na escola: as alternativas do professor* (1991), *A literatura infantil na escola* (2003), *Fim do livro, fim dos leitores?* (2008), *A leitura e o ensino da literatura* (2010).

Aliando a escrita de cariz historiográfico à trajetória dessas pesquisadoras no âmbito da formação de leitores, cabe salientar uma guinada – sobretudo a partir do advento da série “Como e por que ler” – na inclinação de textos de caráter historiográfico<sup>29</sup> a questões voltadas para aspectos empíricos e tangíveis na esfera de experiência do leitor. Nesse sentido, bastaria uma visita a livrarias e a catálogos editoriais para perceber uma mudança notável nos critérios que embasam esse tipo de publicação.

Assim, estando os textos de caráter historiográfico diretamente ligados ao mercado editorial, e o mercado editorial a par de informações relativas ao consumo dos novos leitores, é compreensível que a história da literatura que se escreve na contemporaneidade passe a se revestir de uma camada renovadora bastante significativa.

Na lista a seguir constam os autores mais admirados pelos leitores entrevistados pela pesquisa Retratos da Leitura no Brasil em 2012. Além do cânone literário reconhecido, surgem nomes até então ignorados pela historiografia, mas que possuem apelo significativo junto aos leitores.

#### **Escritores brasileiros mais admirados pelos leitores\***

1. Monteiro Lobato
2. Paulo Coelho
3. Jorge Amado
4. Machado de Assis
5. Vinicius de Moraes
6. Cecília Meireles
7. Carlos Drummond de Andrade
8. Erico Verissimo
9. José de Alencar

<sup>29</sup> Ressalto que por textos de caráter historiográfico entendo as novas formas de escrever a história da literatura, sejam elas antologias, compilações de textos, manuais ou histórias da literatura no sentido estrito.

10. Maurício de Souza
11. Mário Quintana
12. Ruth Rocha
13. Zíbia Gasparetto
14. Manuel Bandeira
15. Ziraldo
16. Chico Xavier
17. Augusto Cury
18. Ariano Suassuna
19. Paulo Freire
20. Edir Macedo
21. Castro Alves
22. Graciliano Ramos
23. Rachel de Queiroz
24. Luis Fernando Verissimo
25. Clarice Lispector

51% dos leitores (48,8 milhões) souberam dizer o nome do autor brasileiro que mais admiram.

Os 4 escritores brasileiros mais votados receberam quase metade das indicações.<sup>30</sup>

Outro fator que se observa na revisão do estado da questão da renovação discursiva na história da literatura é a disseminação da informação. Atualmente existem plataformas *online*, como o Skoob, que congregam o gosto de leitores das mais diversas faixas etárias e sexo, disponibilizando resenhas pessoais e outras informações que auxiliam a que se forme uma noção paralela das preferências de leitura do brasileiro. Nesse sentido é possível perceber a conexão entre as mais variadas instâncias que compõem o campo literário.<sup>31</sup>

Estando o modelo da série “Como e por que ler” vinculado a preocupações de ordem sistêmica, vale considerar a importância de outros estudos realizados na academia que apontam para um momento de sinuosidade nos estudos literários. Nesse sentido, o trabalho de professores atuantes no tema reflete diretamente nos projetos de pesquisa realizados na área e, posteriormente, na escrita de teses e dissertações de seus orientandos.

Na lista a seguir constam os projetos de pesquisa voltados para a história da literatura realizado por pesquisadores em universidades brasileiras. A plataforma de busca foi o curriculum Lattes a partir de dois critérios: observação dos 10 membros do GT História da Literatura (ANPOLL) que atuam nas linhas de pesquisa “História da literatura”, “história literária”, “historiografia literária brasileira” ou “crítica e

<sup>30</sup> Fonte: Retratos da Leitura no Brasil – Instituto Pró-Livro, edição 2012.

<sup>31</sup> Sobre o tema, ver: OLIVEIRA, R. P. Favoritos do público: uma análise das práticas de leitura da comunidade virtual Skoob. *Desenredo* (PPGL/UPF), v. 2, p. 70-91, 2015.

historiografia literária”. Outro parâmetro utilizado é a relação de proximidade: pesquisadores que possuem vínculo com membros do grupo e que se tem ciência de que também trabalham com o tema, apesar de não comporem o quadro de membros oficiais do grupo<sup>32</sup>.

PROJETOS DE PESQUISA EM HISTÓRIA DA LITERATURA (2000-2016)		
PESQUISADOR	PROJETO	UNIVERSIDADE
Regina Zilberman	<p>História da literatura e narrativa literária: constituição de cânones em língua portuguesa e a contribuição de Ferdinand Denis (2016)</p> <p>História da Literatura e constituição do campo literário: Ferdinand Denis e o campo literário em língua portuguesa (2011-)</p> <p>Banco virtual de autores sul-rio-grandenses (2007-2012)</p> <p>A constituição do campo literário (2007-2012)</p> <p>A constituição do campo literário – Ferdinand Denis: gênese e formação da historiografia da literatura em língua portuguesa (2007-2012)</p> <p>A formação da historiografia da literatura em língua portuguesa: Ferdinand Denis (2004-2007)</p> <p>A constituição do campo literário: interações Brasil-Portugal (2003-2007)</p> <p>A constituição do campo literário (2002-2007)</p> <p>Materiais para uma história da leitura no Brasil (1997-2001)</p>	UFRGS
Carlos Alexandre Baumgarten	<p>A historiografia literária brasileira: formas alternativas (2012-)</p> <p>A escrita da história da literatura brasileira hoje: novos caminhos e estratégias (2009-2012)</p> <p>A historiografia literária de autoria sulina (2006-2009)</p> <p>Memória literária: a formação da literatura sul-rio-</p>	FURG

<sup>32</sup> Todas as informações são obtidas através da rede de relações detectável na Plataforma Lattes.

	<p>grandense (2000-2001)</p> <p>Machado de Assis e o ensaio crítico sulino (2003-2006)</p>	
<p>Maria Eunice Moreira</p>	<p>Trocas literárias entre o Brasil e a América hispânica no século XIX – fontes para a história da literatura brasileira (2014-)</p> <p>O Brasil em papel: historiografia da literatura brasileira – fontes para seu estudo (século XIX) (2010-2014)</p> <p>Uma história da literatura: autores brasileiros em acervos portugueses (2002-2007)</p> <p>A historiografia literária romântica e a questão da nacionalidade (2000-2002)</p>	<p>PUCRS</p>
<p>Heidrun Krieger Olinto</p>	<p>Historiografia literária entre razão e emoção (2011-2014)</p> <p>Repertórios teóricos e prática crítica hoje (2009-)</p> <p>Teoria e historiografia (literária): acentos afetivos (2008-2011)</p> <p>Memória literária: a formação da literatura sul-rio-grandense (2000-2001)</p> <p>Novos experimentos de historiografia (literária): ego-escritos intelectuais (2005-2008)</p> <p>Teorias atuais de literatura (2004-2009)</p>	<p>PUCRJ</p>
<p>Roberto Acízelo de Souza</p>	<p>Textos fundadores da historiografia da literatura brasileira: a contribuição estrangeira (2014-)</p> <p>Textos fundadores da historiografia literária brasileira: recuperação e análise (1996-2002)</p>	<p>UERJ</p>
<p>Daniela Gianna Claudia Beccaccia Versiani</p>	<p>Novas formas de produção de conhecimento nos estudos literários e culturais (2014-)</p> <p>Construtivismo e teorias da literatura e leitura: implicações estéticas e políticas (2012-2014)</p> <p>Construtivismo em processos de leitura, historiografia literária e etnografia: práticas e teorizações (2007-2010)</p>	<p>PUCRJ</p>

Alvaro Santos Simões Junior	A história literária à luz das fontes primárias (2011-)	Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho
-----------------------------	---	--

Considerando o panorama de professores-pesquisadores dedicados ao tema, o número de teses e dissertações nos últimos anos é proporcional à atividade de pesquisa desses agentes. Se considerados apenas os estudos da historiografia contemporânea esse número é baixo. A lista a seguir foi elaborada com base nos mesmos critérios da anterior, não significando a totalidade dos estudos existentes, mas sim a produção oriunda da atividade intelectual de um número seletivo de agentes com trajetória nesse campo. Nela constam trabalhos que se debruçam sobre histórias da literatura (tradicionais ou não) ou questões relativas ao tema.

TÍTULO DO TRABALHO	AUTOR	ORIENTADOR	NÍVEL		ANO	IES
			ME	DR		
José Veríssimo: tendências e tensões na escrita da <i>História da literatura brasileira</i>	Sandro Fabres Viana	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2005	FURG
Escola e história da literatura em diálogo	Marisa Cardoso Piedras	Maria Eunice Moreira	X		2007	PUCRS
<i>A História da literatura do Rio Grande do Sul</i> , de Guilhermino Cesar: o inventário do período de formação da literatura sul-rio-grandense	Vinicius Marques Estima	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2009	FURG
<i>Breve história da literatura brasileira</i> , de Erico Verissimo: do contador de histórias ao historiador da literatura	Samuel Albuquerque Maciel	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2010	FURG
Alexei Bueno e a escrita de <i>Uma história da poesia</i>	Bruno Marques Duarte	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2011	FURG
Tradição e renovação em <i>Uma história do romance de 30</i> , de Luís Bueno	Daniel Baz dos Santos	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2012	FURG
Um (novo) discurso historiográfico em <i>Como e por que ler o romance brasileiro</i> , de Marisa Lajolo.	Wellington Freire Machado	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2013	FURG
<i>América Latina: palavra, literatura e cultura (ALPLC)</i> , de Ana Pizarro, e a renovação do discurso historiográfico latino-americano	Elizabeth Suarique Gutierrez	Carlos Alexandre Baumgarten	X		2015	FURG
Hibridização. Discurso. Mentalidade. Frestas para uma história da literatura brasileira?	Daniela Silva da Silva	Maria Eunice Moreira		X	2010	PUCRS

Uma história da literatura de jornal: <i>O Imparcial</i> , da Bahia.	Adeitalo Manoel Pinho	Maria Eunice Moreira		X	2008	PUCRS
Uma história da literatura: periódicos, memória e sistema literário no Rio Grande do Sul	Mauro Nicola Póvoas	Maria Eunice Moreira		X	2005	PUCRS
A arte de escrever histórias: experimentos contemporâneos de historiografia literária	Aline de Almeida Moura	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira	X		2013	PUCRJ
A biografia de um poema como fragmento de uma história literária	Rosimery Santos Trindade	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira	X		2012	PUCRJ
Passados, presentes e presenças: a simultaneidade histórica em Hans Ulrich Gumbrecht	Luciana Barroso Gattass	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira	X		2007	PUCRJ
A escrita de história(s) de literatura: questões conceituais numa perspectiva construtivista	Érika Kelmer Mathias	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira	X		2002	PUCRJ
Ego-histórias: repertórios teóricos alternativos	Flávia Pinto Leiroz	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira		X	2011	PUCRJ
Estudos de historiografia literária na ABRALIC (1988-2006): uma cartografia crítica.	Érika Kelmer Mathias	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira.		X	2010	PUCRJ
Ego-documentos na ficção contemporânea	Cátia Cristina Henriques dos Santos	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira.		X	2007	PUCRJ
Uma teoria literária em expansão	Regina Maria de Britto Figueiredo	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira		X	2006	PUCRJ
Pressupostos para uma história da literatura	Marcello de Oliveira Pinto	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira		X	2005	PUCRJ
Evolução e teleologia: história e historiografia literária	José Leão de Alencar	Heidrun Friedel Krieger Olinto de Oliveira		X	1993	PUCRJ
A trajetória crítico-literária de José Veríssimo, em Belém, entre os anos de 1877 e 1890	Alessandra Greyce Gaia Pamplona	Roberto Acízelo de Souza		X	2012	UERJ
A “vis polemica” da teoria: a constituição histórica dos estudos literários e seu questionamento contemporâneo	Thiago Gonçalves Souza	Roberto Acízelo de Souza		X	2013	UERJ
Uma história contemporânea da literatura contemporânea	Olívia Maurício Dornelles	Roberto Acízelo de Souza		X	1999	UERJ
Teoria da literatura: anatomia de um conceito, através da leitura de seus grandes manuais.	Júlio César França Pereira	Roberto Acízelo de Souza		X	2006	UFF
<i>As cem melhores crônicas brasileiras</i> : uma história da literatura	Rosa Cristina Hood Gautério	Artur Emilio Alarcon Vaz	X		2011	FURG

Conforme se pode observar, os trabalhos voltados para o tema estão diretamente ligados ao GT História da Literatura da ANPOLL. Fato é que as principais pesquisas sobre o assunto se compõem no raio de alcance desses pesquisadores. Em 2012, no texto introdutório do livro intitulado “*História da literatura: práticas analíticas*”, organizado por membros do GT<sup>33</sup>, Letícia Malard apresenta um breve histórico da fundação do GT, dos seus primórdios ao ano 2012. Em seu texto introdutório “Grupo de trabalho ‘História da Literatura’: impressões e lembranças”, Malard resenha – em primeira pessoa – o quadro fundacional e a história do interesse dos membros fundadores com a produção em História da Literatura em suas respectivas universidades:

20 de maio de 1992. Porto Alegre. Casa de Cultura Mário Quintana, novinha, inaugurada dois anos antes. VII Encontro Nacional da ANPOLL. Assembleia Geral. Um dos itens pautados: Proposta de fundação do GT “História da Literatura – Natureza, Gênese e Trajetória”. A proposta, oriunda de professoras do Centro de Pesquisas Literárias da PUC do Rio Grande do Sul, foi aprovada. Estes, os professores-fundadores, assinantes de algum papel: Carlos Alexandre Baumgarten (FURG); João Alexandre Barbosa (USP); Letícia Malard (UFMG); Lúcia Helena (UFRJ); Maria Eunice Moreira (PUCRS); Marisa Lajolo (UNICAMP); Regina Zilberman (PUCRS) e Roberto Ventura (USP). Foram eleitas co-cordenadoras do GT Regina e Maria Eunice, e ele ficou sediado na mesma PUC, onde ambas trabalhavam.

[...]

Nestes 20 anos muita água rolou debaixo da ponte, como não poderia deixar de ser. Lúcia, Marisa e Regina trocaram de universidade. Deixei o GT em 2005, aposentada e não vinculada a outra instituição. João Alexandre e Roberto faleceram na primeira década deste século. Mas, três dos oito fundadores – Carlos, Maria Eunice e Regina, o trio gauchesco, como os chamávamos – continuam atuantes, conforme se pode verificar na relação de pesquisas (2008 a 2015) disponível na página do GT hospedada no site da UERJ. E não se registrou recusa de serviços “burocráticos”: nestes 20 anos, metade do grupo fundador coordenou o GT e houve quem exerceu a coordenação por mais de um mandato. (MALARD, 2012, p. 15-16)

Carregado de afeto e fatos memorialísticos, o texto de Malard retoma a criação e a trajetória do único grupo dedicado ao estudo da história da literatura no Brasil.

---

<sup>33</sup> Carlinda Fragale Nuñez, Germana Maria Araújo Sales, Rauer Ribeiro Rodrigues, Roberto Acízelo de Souza, Socorro Fátima Pacífico Barbosa. (Org.). *História da literatura: práticas analíticas*. Rio de Janeiro: Makunaima, 2012

Conforme relata a autora, esse grupo de trabalho se desdobrou em diversos ramos e gerou frutos espalhados por todo o Brasil. Um desses frutos é o já mencionado Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande – FURG, no qual ora se apresenta esta tese de doutorado.

Dirigido pelo Prof. Carlos Alexandre Baumgarten até meados de 2009, o PPGL História da Literatura da FURG possibilitou numerosos estudos e publicações voltados para o tema. Referência nacional nos estudos de historiografia literária, Baumgarten organizou importantes livros como *História da literatura: itinerários e perspectivas* (Ed. da Furg 2011), coleção de ensaios de diversos pesquisadores, e também a edição crítica *História literária do Rio Grande do Sul, de João Pinto da Silva* (Instituto Estadual do Livro, 2013)<sup>34</sup>. Além disso, organizou outras edições críticas e compilações de artigos, bem como escreveu livros tais como *A crítica literária no Rio Grande do Sul – do Romantismo ao Modernismo* (EdiPUCRS, 1997), *Teatro – Apolinário Porto Alegre* (Instituto Estadual do Livro, 2001), *Ensaio Literários – Moysés Vellinho* (Instituto Estadual do Livro, 2001), *Literatura sul-riograndense – ensaios* (Ed. da FURG, 2001), *História & literatura no Rio Grande do Sul* (Ed. da FURG, 2002)<sup>35</sup>, *Imprensa, literatura e história no Rio Grande do Sul: escritores gaúchos* (Ed. da FURG, 2005), *Literatura em revista (e jornal): periódicos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais* (FURG/UFMG, 2005)<sup>36</sup>, *Literatura e imigração: sonhos em movimento* (FURG/UFMG, 2005)<sup>37</sup>.

Ainda no quadro de publicações do PPGL da FURG coordenado pelo Prof. Carlos Baumgarten encontra-se a Série Traduções, lançada ao longo dos anos 2000. A coleção trouxe ao leitorado brasileiro obras inéditas de autores como Bertrand Bergeron, Bernard Andrès, Jean Morency, Luciano de Samósata, Jocelyn Létourneau e Yvan Lamonde. Além da Série Traduções, o PPGL também publicou semestralmente a revista *Cadernos Literários*, a qual sempre dedicava espaço para reflexão do debate acerca da teoria e da história da literatura. Ao publicar ensaios de pesquisadores de outras universidades brasileiras e do exterior, a publicação também abria espaço para as melhores monografias de estudantes escritas para a disciplina “Teoria da História da Literatura”, oferecida semestralmente para alunos do mestrado em História da Literatura. Com a proposta de pensar criticamente a

<sup>34</sup> Uma das primeiras histórias da literatura gaúcha (1924).

<sup>35</sup> Livro co-organizado com Francisco das Neves Alves.

<sup>36</sup> Co-organizado com Artur Emilio Alarcon Vaz e Maria Zilda Ferreira Cury.

<sup>37</sup> Id.

escrita de histórias da literatura, a cada ano numerosos ensaios eram escritos focando nessa perspectiva, o que aumentava significativamente a reflexão e o debate acerca do tema no âmbito acadêmico de graduação e pós-graduação.

Foi nesse contexto instigado constantemente pela atividade intelectual do Prof. Carlos Alexandre Baumgarten que surgiu a pesquisa que deu origem à presente tese de doutorado, oriunda da dissertação de mestrado *Um (novo) discurso historiográfico em Como e por que ler o romance brasileiro*, de Marisa Lajolo, (Wellington Freire Machado, 2013). Durante este período, a pesquisa possibilitou o desdobramento em diversos artigos já publicados em trabalhos apresentados no Brasil e no exterior.

Entre os textos dedicados à série “Como e por que ler”, destacam-se: “Apontamentos sobre a série ‘Como e por que ler’” (revista *Iluminart*, São Paulo, 2014), “*Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, de Ítalo Moriconi” (*Revista de Estudos de Literatura, Cultura e Alteridade – Igarapé*, Porto Velho, 2014), “O *modus operandi* de Marisa Lajolo em *Como e por que ler o romance brasileiro*” (*e-escrita*: revista do curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, 2014), “Novos olhares, novos discursos: revolução paradigmática na história da literatura” (*Anais X Seminário Internacional de História da Literatura*, Porto Alegre, 2014), “Articulação autorreflexiva na história da literatura brasileira” (*Anais XI Jornadas Andinas de Literatura Latino-Americana*, Heredia, Costa Rica, 2014), “História literária: origens e tendências” (I Colóquio de Estudos Literários, Rio Grande, 2013), “Observação de segunda ordem na crítica e em textos fundadores da história da literatura brasileira” (V Seminário Nacional de História da Literatura, Rio Grande, 2013), “O fazer historiográfico em *A poesia brasileira do século XX*, de Ítalo Moriconi” (*Anais do IX Seminário Internacional de História da Literatura*, Porto Alegre, 2012), “Por políticas públicas de incentivo à leitura no ensino fundamental” (*Anais do II Seminário de Políticas Públicas*, Rio Grande, 2011), bem como os trabalhos apresentados em eventos: “História da literatura brasileira no século XXI: o caso da série ‘Como e por que ler’” (Colóquio de Internacional de Literatura Brasileira Contemporânea, Santiago de Compostela, 2016), “Histórias da literatura brasileira: passado e presente” (palestra, turma de graduação Santiago de Compostela, 2016), “A história de leitura como ferramenta para formação de leitores: hedonismo e experimentalismo historiográfico em debate” (XXXIII Encontro Nacional dos

Estudantes de Letras, Florianópolis, 2012), “O fazer historiográfico em *A poesia brasileira do século XX*, de Ítalo Moriconi” (IX Seminário Internacional de História da Literatura, Porto Alegre, 2012) e outros.

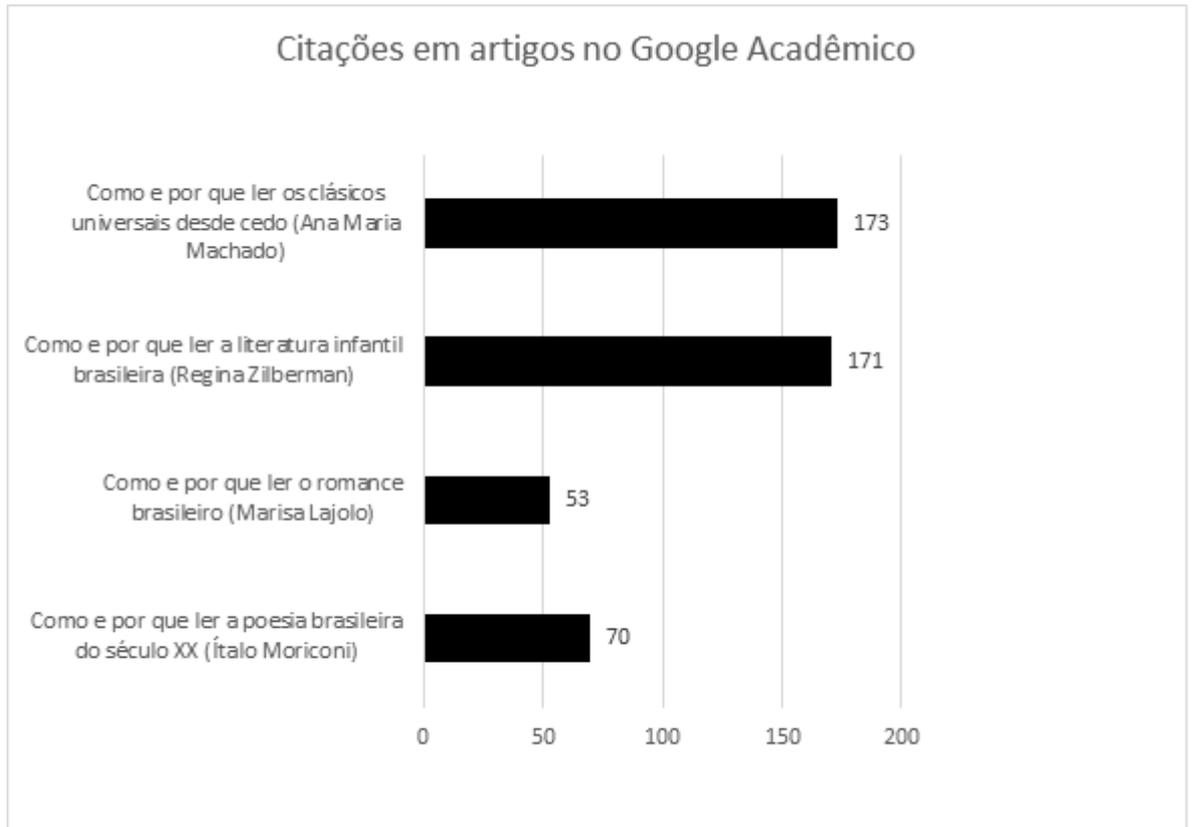
Segundo os mecanismos de busca utilizados como critério de pesquisa para a construção deste estado da questão (Google Acadêmico; Researchgate; Academia.edu e Banco de Teses e Dissertações da CAPES), a série “Como e por que ler” não possui uma produção crítica notável<sup>38</sup>. Excetuando os textos publicados ao longo de minha pesquisa de mestrado/doutorado, menos de uma dezena de ensaios dedicados ao estudo de algum título da série foram lançados em revistas acadêmicas. Isso ocorre, talvez, por duas hipóteses: a) a existência de poucos pesquisadores voltados para o estudo das formas renovadoras de escrita da história da literatura no Brasil; b) a autorreferência das palavras componentes do título do projeto editorial (“Como e por que”), o que erroneamente o relaciona ao gênero manuais de literatura<sup>39</sup>.

Já em relação ao número de citações aos títulos da série, percebe-se que os quatro títulos constituem referências notáveis em relação aos temas literatura universal, poesia brasileira no século XX, romance brasileiro e literatura infantil brasileira, sobretudo em ensaios que se dedicam ao estudo da literatura, da educação ou da formação de leitores. A amostra a seguir apresenta os resultados encontrados no Google Acadêmico em 7 de março de 2016:

---

<sup>38</sup> Quatro anos após o lançamento de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, um artigo-resenha intitulado “Por que ler Ana Maria Machado” (Lícia Maria Freire Beltrão) foi publicado na revista *Entre Ideias*, em 2006. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/entreideias/article/viewFile/2725/1931>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

<sup>39</sup> Não nego que a série seja um manual, ainda que em outras configurações e além do modelo de manual instaurado. Os manuais de literatura, em seu formato tradicional, possuem longa trajetória na história da literatura brasileira e geralmente não trazem inovações, apresentando resenhas de livros, períodos e autores de forma diacrônica e historicista. Na introdução de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, Moriconi assume essa vertente tradicional em seu livro: “Trata-se aqui de uma introdução, um manual que trata dos comos e porquês da leitura da poesia. Estou empenhado aqui numa luta que talvez seja inglória, embora isso seja desmentido diariamente pelas bibliotecas abertas ao público que gosto de frequentar, sempre apinhadas de gente” (MORICONI, 2002, p.17).



Considerando a tentativa de esboço de um estado da questão complexo, envolvendo vertentes da crítica, da historiografia, da teoria literária e da atividade investigativa de diversos agentes no campo de estudo da história da literatura no Brasil, entende-se o tema como um caso singular ao longo dos últimos trinta anos. E é justamente em um quadro de livros teóricos, artigos científicos, pesquisas financiadas por órgãos de fomento e teses e dissertações voltadas para o estudo da historiografia literária que se encontra o caso da série “Como e por que ler”: um conjunto de quatro livros pouco observados criticamente pela academia, mas que possuem todos os incrementos presentes na escrita da história da literatura contemporânea, razão mais que suficiente para o estudo avançado da emergência de um novo discurso historiográfico.

## PARTE I

## 1. APORTES CONSTRUTIVISTAS

*Todos os tipos de experiência são essencialmente subjetivos e, embora encontre razões para acreditar que a minha experiência pode não ser diferente da vossa, não tenho forma de saber que é a mesma. A experiência e interpretação da linguagem não são exceções.*

Ernst von Glasersfeld

Neste capítulo serão abordados conceitos importantes para o Construtivismo Radical (CR), tais como representação, generalização, símbolo, referencialidade e objetividade. Considerando o aspecto cognitivo presente na série “Como e por que ler”, isto é, o propósito de fomentar a formação de leitores utilizando uma série de estratégias retóricas específicas, o CR surge para esta tese de doutorado como uma perspectiva de entendimento presente na articulação deste novo discurso historiográfico.

Ernst von Glasersfeld, principal teórico da vertente radical, advoga pela tese de que não há como atingir o conhecimento senão através da própria experiência. É justamente a experiência – tanto do autor de cada uma das obras que compõem a série, como também a do leitor – que desponta como um dos principais pontos de reflexão apresentados na primeira parte deste trabalho. Dessa forma, cada item propõe a discussão de um aspecto importante, tais como: o problema da representação do conhecimento e a ilusão da informação objetiva; a interface experiencial de cada indivíduo e o modo como essa experiência contribui para a formação do conhecimento de terceiros; a representação das experiências passadas e fatores como a memória e o histórico de leitura; a palavra entendida como símbolo e o referente; a generalização como um problema a ser enfrentado, e o papel dos agentes de construção na esfera da produção de conhecimento.

Além disso, acrescentou-se à contribuição construtivista a abordagem do conceito de Fluxo, teorizado pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi. Em síntese, o fluxo resulta da soma mais elevada das variáveis “desafios” e “habilidades”. É um fenômeno descoberto no âmbito da psicologia e que está ligado a atividades que levam à exaltação de ambas as variáveis, tais como a literatura. Nesse aspecto, observa-se como os autores da série “Como e por que ler” se valem

de uma retórica textual para estimular a leitura do livro, evitando assim que as variáveis se mantenham em níveis baixos e, com frequência, suscitando a curiosidade intelectual.

## 1.1 Primeiras abordagens

*A representação, o símbolo e a generalização são conceitos importantes dentro de uma perspectiva construtivistas. Associados ao entendimento do aspecto construtivo das obras, esses conceitos permitem lançar um olhar atento sobre as engrenagens que movem as estruturas do projeto editorial “Como e por que ler”.*

### 1.1.1 A noção de re-presentação

*Objetividade é a ilusão de que as observações poderiam ser efetuadas sem um observador.*  
Heinz von Foerster

A representação, enquanto um problema no Construtivismo Radical de Glasersfeld, é bipartida em duas perspectivas: lógica e semântica. A perspectiva lógica, em decorrência de sua configuração macroestrutural, pode ser entendida como um ponto de partida importante na construção desta tese de doutorado, visto que ao trazê-la à luz, Glasersfeld bebe na fonte da tradição ocidental. Por outro lado, ao ser discutido no contexto da língua inglesa, o aporte semântico<sup>40</sup> se esmaece quando pensado na esfera do português brasileiro.

Explico: Glasersfeld imerge nas profundezas do período pré-socrático, o *big bang* de nossa tradição epistemológica. Referindo-se a esse período, afirma: “Já era claro para alguns pensadores que uma concepção de conhecimento que requeresse correspondência a um mundo real era ilusória, porque não havia maneira de verificar tal correspondência” (1995, p. 162). Logo, partindo do pressuposto de que para julgar a qualidade de uma representação o observador necessita ter acesso àquilo que a representação representa, tornar-se-ia uma tarefa impossível representar o conhecimento: “No caso do ‘conhecimento’, isso seria impossível, porque não temos acesso ao mundo ‘real’ a não ser através da experiência – e um outro acto de

---

<sup>40</sup> Em relação a esse aspecto, em *Construtivismo radical – uma forma de conhecer e aprender* (1995), Glasersfeld atribui o fato de o conceito de representação ser “mal entendido” na língua inglesa à tradução equivocada das palavras *Vorstellung* (*presentation*) e *Darstellung* (*representation*), ambas tomadas por *representation*. O erro, de acordo com o autor, surgido a partir da *Crítica da razão pura*, de Kant, teria sido fossilizado pelos falantes do inglês.

conhecimento – e isso, por definição, produziria simplesmente outra representação” (1995, p. 162). Em outras palavras, não é possível comparar uma representação com algo que supostamente representa “se esse algo existir num mundo real que fica para além do nosso *interface* experiencial”.

Na vertente radical, a questão do conhecimento clama por reflexão. Conforme afirma Marcello de Oliveira Pinto, no ensaio “Brincando de roda no mundo da experiência: as raízes do Construtivismo Radical”, o Construtivismo Radical “focaliza os processos que levam à constituição dos argumentos que sustentam a construção do que chamamos de conhecimento: a cognição” (2010, p. 16). Dessa forma, não é fortuita a razão de se presentificar o conceito de observador (ver item 1.2 do tripé teórico desta tese) como um dos conceitos-chaves do Construtivismo Radical.

Um exemplo próximo são as formas alternativas de escrita de histórias da literatura. Ao observar um número considerável de publicações contemporâneas, como a série “Como e por que ler”, percebeu-se que o conhecimento nesses experimentos sempre é mediado pela experiência pessoal do sujeito “a” ou “b”, aspecto bastante destoante da forma como operam os tradicionais compêndios. Em alguns casos, essa experiência singular se revela ao leitor logo nas primeiras páginas (caso de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, de Ana Maria Machado, e *Como e por que ler o romance brasileiro*, de Marisa Lajolo). Por outro lado, a experiência mostra que obras que visam abarcar “o todo”, ou o conhecimento de forma totalizadora, não experiencial, impessoal e irreflexiva, têm sido vistas com descrédito pela comunidade de estudiosos da literatura.

A re-presentação no âmago das proposições construtivistas se desdobra na perspectiva experiencial. No capítulo “Re-presentando experiências passadas”, Glasersfeld traz um interessante exemplo para abordar a importância da memória e da percepção:

Não há dúvida que a mente humana pode re-presentar coisas para si mesma que tenham sido, ou ainda não sejam, verdadeiras experiências. Embora não tenha a mínima ideia de como o faço, posso neste momento re-presentar para mim mesmo o caminho de subida de uma montanha que escalei num dia de inverno, há quarenta anos, nos Alpes suíços. Consigo ouvir aquele som peculiar, sibilante e estaladiço, a cada passo, à medida que empurro um esqui na neve virgem e coloco, depois, o meu peso sobre ele. Posso ver o rasto que estou a deixar, à minha frente como projeto e atrás de mim como produto, à medida que segue o contorno das encostas e das

ravinas, e posso sentir o esforço constante para manter o percurso num declive regular; e posso cheirar, respirando fundo, aquela incomparável combinação de ar seco e frio e brilhante luz do sol. É claro que neste contexto ‘ouvir’, ‘ver’, ‘sentir’, ‘cheirar’, não se referem às mesmas atividades que num contexto de percepção imediata. Quando estou a perceber, diria que estou a registrar sinais que parecem vir dos meus olhos, ouvidos e nariz. Quando re-presento algo para mim mesmo, parece ter outra origem, uma origem que sinto como se fosse totalmente interna. Talvez essa diferença derive, em grande parte, do facto experiencial de que, quando percepciono, os meus percepta podem ser modificados pelo meu movimento físico. O passado que eu re-presento para mim mesmo, em contraste, não é influenciado pela forma como me movo no presente. (1995, p. 163-164)

Glaserfeld admite não saber como funciona a re-presentação. Vai além: afirma que ninguém sabe como funciona: “Nem sequer temos o esboço de um modelo funcional plausível da memória humana, quanto mais de um modelo da consciência humana” (1995, p. 164). Para o autor, o que se entende por memória e o que se entende por consciência estão envolvidos na repetição das experiências passadas. Nesse sentido, a representação não é nada mais que uma re-(a)presentação daquilo que o sujeito vivenciou anteriormente. A re-(a)presentação entendida dessa maneira é a repetição das experiências próprias do sujeito “e não parte de um mundo independente e objetivo” (id.). Glaserfeld reafirma que a razão pela qual insiste no hífen é justamente o propósito de reforçar a ideia da repetição, “repetição de algo que esteve presente no mundo experiencial de um sujeito noutra altura qualquer” (1995, p. 164-65).

O conceito de re-(a)presentação possui um papel fundamental no contexto de dois títulos da série “Como e por que ler”, que dialogam de modo efetivo com as questões de ego-história imbricadas na construção narrativa da obra: *Como e por que ler o romance brasileiro* e *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Em ambos os livros são contadas anedotas pautadas no histórico de leitura de cada uma das narradoras. Estas histórias sempre culminam no encontro das jovens leitoras com um livro desconhecido. A memória, nessas obras, se encontra além da memória potencialmente fictícia do narrador de ambos os livros: ela (a memória pessoal) pode vir a ser desencadeada no leitor através das diversas passagens: a memória da infância e do letramento; a memória dos tempos difíceis vividos no Brasil dos anos sessenta; a memória relativa ao tempo de leitura de livros policiais.

Nesse sentido, a construção do conhecimento pode ser um caminho de mão-dupla: dá vazão à experiência do narrador e suscita experiências do leitor.

Nesse caminho, é importante considerar a emergência da re-apresentação das experiências passadas no âmbito das novas formas de escrita de histórias da literatura. Sem lugar a dúvida, esse mecanismo borra as fronteiras entre sujeito e objeto, visto que relativiza o (des)prazer da experiência e ressignifica a linguagem.

### 1.1.2 O poder da palavra como símbolo

*As palavras / símbolos adquirem o poder de abrir ou activar caminhos para representações específicas sem, no entanto, obrigar o competente utilizador do símbolo a produzir as re-presentações nesse lugar e nessa altura.*

Ernst von Glasersfeld

No construtivismo radical, a palavra entendida como símbolo é vista como um importante instrumento de poder, visto que em nível de efeito ela se associa a uma estrutura conceitual abstraída da experiência do sujeito:

Assim que a palavra se tiver tornado operativa como símbolo e evocar o significado associado como fragmentos representados da experiência que foram isolados (abstraídos), o seu poder pode ser expandido de uma forma importante. À medida que os utilizadores individuais da palavra se tornam mais competentes, deixam de precisar de produzir as estruturas conceptuais associadas como uma re-presentação completamente implementada. Poderão simplesmente registrar a ocorrência da palavra como uma espécie de “apontador” a ser seguido mais tarde, se necessário. Vejo isto como análogo à capacidade de reconhecer objectos com base numa construção perceptual parcial. No contexto das atividades simbólicas, esta capacidade é simultaneamente subtil e importante (1995, p. 171).

A questão dos referentes experienciais, conforme afirma Glasersfeld, é vital no processo de construção do conhecimento. Na série “Como e por que ler”, possivelmente as obras necessitem romper com pré-conceitos estabelecidos pelo ensino deficitário da literatura no âmbito escolar. Naturalmente, ao lançar palavras-chave como “poesia”, “livro”, “romance” e “literatura” são evocados campos semânticos experienciais dos sujeitos. Muitas vezes, o trabalho do autor do livro é justamente desfazer certas concepções preestabelecidas ao longo de toda uma formação. São preconceitos que minam o interesse do estudante pelo tema, tais

como a ideia de que “poesia é difícil”, de “literatura como histórias sem relação com o mundo real”, e também de “ficção como mentira”. Glasersfeld chama de “função apontadora” o poder que as palavras têm de direcionar o entendimento a todo um campo semântico registrado na esfera experiencial, operacionalmente similar ao que em termos cibernéticos se entende por *hiperlink*.

Nesse sentido, é complexo o trabalho do autor de um texto que se propõe mostrar “como” e “por que” ler, tendo em vista a necessidade de ultrapassar as re-presentações previamente associadas (sobretudo as re-presentações perniciosas, as que minam a curiosidade e desarmam o interesse do leitor). As palavras, de acordo com Glaesersfeld, possuem o poder de “abrir ou activar caminhos para representações específicas sem, no entanto, obrigar o competente utilizador do símbolo a produzir as re-presentações nesse lugar e nessa altura” (1995, p. 172). Isto é, mais uma vez o campo experiencial do indivíduo pode ser evocado e construído a partir do contato com o texto literário, mas jamais poderá ser construído de forma análoga à experiência relatada pelo narrador ou com vistas a alcançar a totalidade do que é exposto:

Não há dúvida de que a sua associação entre a palavra e os elementos experienciais que ela produziu em si, foi formada por causa do modo como ouviu outros usarem a palavra. Mas isto não foi (e nunca é) uma simples transmissão. Ninguém, a não ser você, pode fazer as *suas* associações, e ninguém, a não ser você, pode isolar as suas imagens acústicas e o que quer que você conceptualize no seu campo experiencial. A razão pela qual isolou e associou os dois itens pode ter sido tão simples como alguém apontar para uma fotografia do animal num livro e pronunciar sons que eram novos para si; ou o guia do seu safari pode ter dito: “Ah, um rinoceronte”, quando a criatura com o corno saiu de uma mata para a pacífica paisagem à sua frente. [...] Assim, existe, na verdade, um componente social necessário na formação de relações semânticas entre palavras, por um lado, e conceitos e representações, por outro. No entanto, uma vez formada a conexão, a palavra apenas aponta para, e faz surgir, o material representacional específico que o utente linguístico a ela associou na sua própria mente (1995, p. 172).

O entendimento dessa assertiva, para muitos óbvia enquanto expressão cognitiva, pode ser vista como uma estranha utilidade se pensada dentro de uma retórica narrativa. Um exemplo plausível é a ideia possivelmente enfadonha evocada pela palavra “cânone” ou “clássico” para parte dos leitores de literatura

contemporânea. Ana Maria Machado, em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, relata a frequência de situações em que adultos rejeitam qualquer possibilidade de trabalho com clássicos em sala de aula:

É muito comum que surja a intervenção de algum adulto combatendo qualquer recomendação para que se facilite o contato entre a criança e os clássicos. Em geral, esse interlocutor defende seu ponto de vista recorrendo ao argumento distorcido de sua experiência pessoal (ou do exemplo dos seus alunos). Com frequência, afirma veemente que detesta ler livro antigo porque foi obrigado a ler Machado de Assis ou Raul Pompeia para o vestibular (2002, p. 14).

Ao longo das páginas introdutórias de seu texto, Machado busca exatamente a via que encaminha à ruptura dessas pré-concepções. Nesse sentido, a autora ressalta que é de fundamental importância o preparo do (neo)leitor antes de que ele alcance a leitura do clássico. Esse preparo envolve a leitura de adaptações e ampliação da bagagem intelectual. A ausência desse trabalho, inclusive, é a causa sinalizada por Machado como a responsável por algumas pessoas terem desenvolvido uma espécie de dispositivo anticânone: o trauma advindo do acesso prematuro.

O caso de Machado não é único. Lajolo relata o quanto combatia o livro *Inocência*, de Taunay, simplesmente porque associava a obra a uma colega de aula homônima à personagem-título. Moriconi, por sua vez, ao falar sobre poesia seleciona poemas ou versos de fácil leitura e interpretação. Ao que tudo indica, para fazer o leitor repensar o aspecto erudito e, muitas vezes, inalcançável presente na leitura de poesia.

Assim, por meio do entendimento de um mecanismo psicobiológico, o construtivismo radical põe no centro temas necessários para se repensar questões de raízes pedagógicas, unificando e [re]pensando problemas interdisciplinares. Logo, se por um lado a palavra como símbolo pode retomar experiências (mal) concebidas ao longo de uma formação, por outro ela também pode fazer com que se ampliem os campos referenciais no âmbito do paradigma mental do leitor. Isso ocorre somente através da experiência, que pode ser motivada pela mediação de um livro, tal como os títulos que compõem a série “Como e por que ler”. É através da generalização de um conceito que um leitor pode vir a abstrair outras ideias e ressignificar suas generalizações através da própria escolha e do senso crítico.

### 1.1.3 A generalização

*A conscientização dos problemas nos historiadores literários vem continuamente crescendo, particularmente sob a influência da crítica veemente por parte da ciência da história, da teoria da literatura e, não por último, por parte de suas próprias fileiras.*

Gebhard Rush

Ao abordar a questão da generalização, Glaserfeld exemplifica o conceito com um coerente exemplo:

Uma criança que cresça numa região onde as maçãs são vermelhas, associaria necessariamente e de forma bastante correcta a ideia de vermelhidão com o nome maçã. Um parente distante, vindo de outra parte do país, que trouxesse um cesto de maçãs amarelas causaria uma enorme perturbação à criança, que poderia insistir que coisas amarelas não deveriam ser chamadas de maçãs. No entanto, a pressão social do uso da palavra pela família forçaria em breve a criança a aceitar o facto de que as coisas a que as pessoas chamam “maçãs” são de diferentes cores. Poderiam até ter dito à criança que as maçãs também podem ser verdes. Isto permitiria à criança reconhecer como maçã uma coisa verde que satisfizesse as outras condições relevantes da primeira vez que fosse levada para casa (1995, p. 161).

O autor defende o carácter indiscutível da capacidade humana de abstrair ideias gerais a partir da experiência. Dessa forma, “de modo a reconhecer vários itens experimentais particulares como pertencentes à mesma espécie, apesar das diferenças que podem manifestar, temos de ter um conceito que seja suficientemente flexível para permitir uma certa variabilidade” (id.). Em nível literário, a generalização no âmbito da produção ou da recepção é um problema grave, se observado a partir de uma ótica construtivista. No âmbito da produção, por exemplo, a questão da periodização é um problema incontestável, sobretudo no domínio da historiografia<sup>41</sup>. Com frequência são agrupadas obras de natureza diversa no compartimento de um período, sendo destacadas as semelhanças que supostamente as unem. Esse problema, se pensado em um aporte metateórico, não é novo para estudiosos do tema, tendo em vista a evidente tentação de grande parte

---

<sup>41</sup> Em ensaio intitulado “Periodização: uma questão incômoda”, Heidrun K. Olinto questiona a natureza dessa moldura referencial na esfera disciplinar nos estudos da história e da literatura. Ver: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-4.pdf>>.

dos historiadores em organizar o material de que dispõem dentro de um todo coerente<sup>42</sup>.

No entanto, é preciso reconhecer que a generalização (proposital) no âmbito da historiografia não é equiparável em sua totalidade à proposição de Glasersfeld (o exemplo das maçãs). O problema, neste ponto, é como o entendimento das subdivisões artificiais (como romantismo, arcadismo, modernismo, etc.) se efetua na esfera da recepção. Isto é, como o estudante ou o neoleitor pode vir a compreender a especificidade de cada uma das obras ao passo que a historiografia as homogeneiza através de generalizações, transferindo esse entendimento ao aluno. Esse ponto é constantemente alvo de críticas advindas da teoria da história da literatura, não constituindo de modo algum uma questão nova.

Considerando o aspecto reversível das generalizações, alenta o surgimento de formas não-convencionais de compartilhar conhecimento, como a ego-história ou as cada vez mais frequentes articulações autorreflexivas. É exatamente esse paradigma, que rompe com o dualismo cartesiano e com as ideias de objetividade e imparcialidade, que condiciona à destruição do entendimento fossilizado e aparentemente irreversível na formação de leitores. Possibilitar ao leitor um novo (e particular) olhar sobre a literatura é uma das principais linhas de força da série “Como e por que ler”.

É vital o entendimento pessoal das múltiplas especificidades relativas a um conceito, visto que é justamente a experiência pessoal a única via que pode determinar o caminho que leva ao desenvolvimento do senso crítico e, por consequência, da predileção. Nesse sentido, ainda referindo-se ao hipotético exemplo das maçãs, Glasersfeld afirma que o indivíduo, em vez de possuir particulares específicos, pode vir a incorporar variáveis para certas propriedades, de forma que, ao “imaginar, por exemplo, uma maçã, temos de decidir de que cor vai ser porque não conseguimos visualizá-la vermelha, verde e amarela ao mesmo tempo” (1995, p. 161).

Nesse sentido, a generalização acarretada pela experiência do sujeito (por exemplo, um leitor que pôde ler várias obras pertencentes a um período literário), distingue-se completamente da experiência da leitura de um único livro (no qual

---

<sup>42</sup> Não entrarei na especificidade de questões de organização interna, como, por exemplo, a ideia de transmissão da tocha entre corredores, articulada por Antonio Candido em *Formação da literatura brasileira*.

metonimicamente toma-se a parte pelo todo) ou então através da experiência transmitida pela tradição historiográfica de modo irreflexivo por meio de multiplicadores. Para aprofundar essa questão caberia uma observação e uma análise minuciosa do processo de estudo da literatura em sala de aula. Contudo, não cabe contemplar o modo como o problema se originou (para isso seria necessária uma abordagem empírica), mas como o surgimento de formas alternativas de escrita de histórias da literatura busca suprir certas lacunas abismais no que diz respeito ao entendimento da literatura, de modo a considerar a plurissignificância e o aspecto heterogêneo de cada elemento do sistema.

## 1.2 Agentes de construção e o fluxo

*Os conceitos de objetividade, agentes de construção e fluxo permitem a inferência em reflexões relativas ao aspecto construtivo da série “Como e por que ler” e ao entendimento dessa série como uma proposta de texto de caráter historiográfico com o propósito de formar leitores. Longe da constituição de conceitos abstratos, percebe-se proposições de matriz psicobiológicas em peças específicas da série.*

### 1.2.1 O eu e os outros

*Organismos cognitivos não adquirem conhecimento apenas pelo prazer de o fazerem. Eles desenvolvem atitudes para com a sua experiência, porque gostam de algumas partes dela e não gostam de outras.*

Ernst von Glasersfeld

A construção pautada na observação, ação mimética discutida exaustivamente no âmbito da cultura ocidental, encontra particulares adendos na dimensão do Construtivismo Radical. Na introdução do sexto capítulo de *Construtivismo Radical – uma forma de conhecer e aprender*, intitulado “Agentes de construção: o eu e os outros”, Glasersfeld complementa e amplia as ideias desenvolvidas no âmago do conceito de re-a-presentação:

Durante cerca de 2500 anos, o mundo ocidental manifestou uma tendência extraordinária para pensar o conhecimento como a representação de um mundo exterior e independente daquele que o conhece. Pressupunha-se que a representação reflectia pelo menos parte da estrutura do mundo e os princípios de acordo com os quais

ele funciona. Embora a imagem pudesse não ser ainda muito perfeita, era pensada como sendo perfectível em princípio. Como acontece com um retrato, a “boa qualidade” de um conhecimento devia ser julgada pela forma como correspondia à coisa real. Pelas razões esboçadas em capítulos anteriores, esta forma de pensar não é viável do ponto de vista construtivista. Mas se negarmos que o conhecimento deve, de alguma forma, corresponder a um mundo objetivo, com que se relacionará e o que poderá conferir-lhe o seu valor? (1995, p. 191).

O teórico construtivista problematiza a própria perspectiva que adota: “se disséssemos que não existe tal relação, encontrar-nos-íamos prisioneiros do solipcismo, de acordo com o qual a mente, e só a mente, cria o mundo” (1995, p. 191). O solipcismo enquanto modelo explicativo não pode ser admitido, visto que “sequer é um modelo e não explica coisa alguma” (id.). O grande problema do solipcismo, seguindo essa vertente de pensamento, é que a realidade experiencial revela que o mundo quase nunca se realiza tal como os indivíduos gostariam. Nesse sentido, o construtivismo nada afirma sobre a questão filosófica do que “pode ou não existir” (id., p. 192), visto que é concebido como uma teoria do conhecimento e não como uma teoria do ser. Assim, para delimitar o raio de alcance construtivista, Glasersfeld explicita que o construtivismo não sustenta “que podemos construir com sucesso tudo aquilo que quisermos”. Dois princípios cruciais respaldam essa afirmação.

O primeiro princípio afirma que organismos cognitivos não adquirem conhecimento apenas pelo prazer de o fazerem: “Eles desenvolvem atitudes para com a sua experiência, porque gostam de algumas partes delas e não gostam de outras” (1995, p. 192). Nesse sentido, indivíduos tendem a repetir experiências agradáveis, ao mesmo tempo em que evitam as experiências de que não gostam. O respaldo encontrado em Maturana<sup>43</sup> conclui que um tipo de conhecimento só é conhecimento daquilo que funcionou no passado e que se espera que funcione outra vez.

Já a respeito do segundo princípio, Glasersfeld afirma que

do ponto de vista construtivista, o conhecimento não constitui uma “imagem” do mundo. Não representa o mundo – inclui esquemas de

---

<sup>43</sup> “Um sistema vivo, devido à sua organização circular, é um sistema indutivo e funciona sempre de uma forma preditiva: aquilo que aconteceu uma vez ocorrerá de novo. A sua organização é conservadora e apenas repete aquilo que funciona. (MATURANA, 1970, p. 39 apud GLASERSFELD, 1995, p.193).

ação, conceitos e pensamentos, e distingue aqueles que são considerados vantajosos daqueles que o não são. Por outras palavras, pertence às formas e meios que o sujeito cognitivo desenvolveu conceptualmente de forma a ajustar-se ao mundo tal como o experiência (1995, p.192).

Assim, aquilo a que normalmente se chama “Fatos” não pode ser entendido como elementos de um mundo independente do observador, mas elementos da experiência de um observador. É justamente a particularidade da experiência o grande trunfo das novas formas de escritas da história da literatura. A observação da predileção de leitores por obras não canonizadas e preteridas pela crítica possibilitou o surgimento de um novo critério norteador na organização de antologias. Não “antologia” no sentido tradicional da palavra.

Em 2012 a Editora Record publicou a “antologia” *Geração Subzero: autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores*, organizada por Felipe Pena, professor da Universidade Federal Fluminense. Na introdução do livro, Pena esclarece o critério de organização:

Este livro não é uma antologia. Os contos e autores aqui reunidos não têm a pretensão de figurar entre os melhores de sua geração ou estilo, que é o princípio básico de qualquer antologia. Tampouco foram escolhidos exclusivamente pelo organizador da obra, o que seria seu princípio editorial. Na verdade, coube-me apenas observar os nomes comentados em redes sociais, blogs, salas de aula e grupos de discussão cujo objetivo era simplesmente o prazer da leitura. A partir dessa observação, elaborei alguns critérios que me pareceram pertinentes para a montagem da coletânea e não me preocupei com julgamentos estéticos, pois não havia qualquer motivo para que o gosto pessoal do organizador fosse levado em conta, ou seja, **a minha (imensa) pretensão foi tentar traduzir as escolhas dos leitores leigos**, mesmo que elas contrariassem meus próprios juízos de valor (PENA, 2012, p. 14) (grifo meu).

Felipe Pena dá espaço ao “Manifesto silvestre”, texto no qual se propõe valorizar as narrativas que formam leitores e popularizam a literatura. De acordo com Pena, os signatários não negam as qualidades literárias dos textos que enveredam por outro caminho. O manifesto é constituído por 10 itens, que reafirmam a ideia *mater* ensaiada ao longo do texto. Uma informação não explícita no livro é de que a experiência de *Geração Subzero* surge em resposta à antologia organizada por

Nelson de Oliveira intitulada *Geração Zero Zero: fricções em rede*. Nesse trabalho, de Oliveira elege os melhores jovens escritores.

Experiências como a de *Geração Subzero* apontam para uma possível revolução paradigmática no campo da história da literatura do século XXI, reivindicando o *status* plebeu tão caro às origens do romance. Esse novo critério surge sobretudo graças à consciência de construção presente no horizonte de expectativas do organizador da obra: a relação clara do limites entre o “eu” e os “outros”. A grande crítica de Pena se direciona ao fato de as instituições promotoras do conhecimento ignorarem a existência (e as respectivas predileções) de um elemento vital do sistema literário: o leitor.

Nesse sentido, Pena critica o academicismo conservador presente na mentalidade dos autores, influenciados por uma crítica acadêmica que ainda vê “na anacrônica experimentação e em conceitos ligados aos formalistas russos do início do século passado os valores supremos do texto literário”. A proposta de Pena é desafiadora, pois ataca o cerne de um (suposto) problema registrado em nível macroestrutural. O efeito mais ou menos cascata ocorre de forma inevitável, já que as relações que intermedeiam o fenômeno literário se entrecruzam em um grande sistema, no qual a escrita resulta de diversos fatores de interação:

Boa parte da literatura brasileira contemporânea presta um desserviço à leitura. Os autores não estão preocupados com os leitores, mas apenas com a satisfação da vaidade intelectual. Escrevem para si mesmos e para um ínfimo público letrado e pretensamente erudito, baseando as narrativas em jogos de linguagem que têm como objetivo demonstrar uma suposta genialidade pessoal. Acreditam que são reencarnação de James Joyce e fazem parte de uma estirpe iluminada. Por isso, consideram um desrespeito ao próprio currículo elaborar enredos ágeis, escritos com simplicidade e fluência. E depois reclamam que não são lidos. Não são lidos porque são chatos, herméticos e bestas (PENA, 2012, p. 9).

Em citação direta a Todorov, o autor relembra o mea-culpa ensaiado pelo teórico búlgaro em seu livro *A literatura em perigo*, quando este afirma que o principal risco que ronda a literatura é o fato de não participar mais da vida do indivíduo, do cidadão. E isso acontece, segundo o autor, porque os escritores não se preocupam com a afetividade e o prazer do leitor, limitando-se apenas a aspirar ao elogio da crítica. Ainda segundo Todorov,

a história da literatura mostra bem: passa-se facilmente do formalismo ao niilismo ou vice-versa [...] Numerosas obras contemporâneas ilustram essa concepção formalista de literatura; elas cultivam a construção engenhosa, os processos mecânicos de engendramento do texto, as simetrias, os ecos, os pequenos sinais cúmplices [...] Para essa crítica, o universo representado no livro é autossuficiente, sem relação com o mundo exterior (apud PENA, 2012, p.13).

Pena relembra Faguet, que na obra *A arte de ler* deu a um capítulo o título de “Escritores obscuros”, no qual diz: “Esses autores desfrutam sempre de enorme reputação. Têm um bando e sub-bando de admiradores. O bando é composto por aqueles que fingem entendê-los, o sub-bando por aqueles que não ousam dizer que não os compreenderam e que, sem os lerem, declaram que são primorosos” (apud PENA, 2012, p.13). Sobre o fato de a literatura brasileira contemporânea não alcançar grande parte dos leitores, Pena afirma ainda:

Há leitores neste país, mas é preciso respeitá-los. É preciso produzir narrativas que sejam menos exercícios de egocentrismo e/ou missivas elípticas endereçadas aos pares. Escrevemos para sermos lidos, o que deveria ser óbvio, mas parece um pecado mortal no sacro universo de nossa literatura. Precisamos de livros de ficção que sejam acessíveis a uma parcela maior da população. E isso não significa produzir narrativas pobres ou mal elaborados. Escrever fácil é muito difícil. [...] Quem não é moderninho é superficial. E ponto final. Essa é a generalização leviana da nossa literatura. É ela que produz distorções, afasta leitores e joga sua névoa sobre o mundo literário, além de disseminar o terror sobre os escritores (2012, p.13-14).

Considerando um aporte construtivista, é possível identificar os fatores que interatuam no interior do sistema, tal como o *modus operandi* empírico de Pena ao observar a literatura a partir de um entendimento real, e não estético. Nesse sentido, é possível pensar o tema dos agentes de construção em duas vias: a pedagógica e a historiográfica. Em relação à primeira via, a proposição de Glaserfeld de que organismos cognitivos tendem a repetir experiências prazerosas e a evitar experiências malsucedidas nos direciona à raiz do problema da formação de leitores: a literatura nos ensinos de base, sobretudo a literatura canônica, deve ser trabalhada com estratégias de ensino bem definidas, amparadas por princípios pedagógicos, de modo a evitar o trauma de grande parte dos leitores, tal como nas experiências relatadas por Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos*

*universais desde cedo.* Já em relação à segunda via, a historiográfica, o que se detecta é a emergência de um novo entendimento por parte dos agentes de construção: o fenômeno literário não é mais visto apenas a partir de suas propriedades estéticas, mas sim, em intersecção com os seus mais variados agentes de ação.

### 1.2.2 A questão da objetividade

*Devemos admitir que teremos de empregar outros critérios que não a verdade, objetividade ou fidedignidade nas histórias literárias, e que teremos de formular funções sociais para histórias literárias diferentes das que fornecem um relato verdadeiro sobre “o que ocorreu de fato”.*

Siegfried Schmidt

A construção conceitual acerca do tema da objetividade é uma das preocupações vigentes dentro do Construtivismo. Glasersfeld medita sobre a diferença entre o conhecimento em que se quer confiar como objetivo<sup>44</sup> e construções consideradas questionáveis ou até mesmo ilusórias. A chave reside na experiência: “Não preciso dizer que esta ‘objetividade’ construtivista deveria ser chamada por outro nome, porque não reside nem aponta para um mundo de coisas em si. Reside inteiramente nos limites do fenomenal” (1995, p. 201). Nesse sentido, na falta de um termo melhor, Glasersfeld oferece – em nível experimental – o termo “intersubjetivo”, para uma concepção mais “elevada e mais fiável da realidade experiencial”. Evidente que essa questão imbrica uma série de reflexões que buscam o cerne da validação do conhecimento.

Assim, a intersubjetividade ocorre quando o indivíduo povoa o seu campo experiencial com modelos “de outros que se movem, percebem, planeiam, pensam, e até filosofam, outros a quem ele atribui os tipos de conceitos, esquemas e regras que ele próprio abstraiu da experiência” (id., p. 202). Esses modelos teriam algo do conhecimento que nós próprios achamos viável nas nossas relações com a experiência:

---

<sup>44</sup> É importante mencionar que o termo “objetivo”, em vistas de não-contradição, não é utilizado dentro de seu campo semântico normativo.

Quando efetuamos uma previsão sobre como um desses outros se comportará numa dada situação, a previsão baseia-se em determinado conhecimento que atribuímos a esse outro. Se, então, o outro fizer aquilo que previmos, podemos dizer que esse conhecimento provou ser viável, não só na nossa própria esfera de ações, mas também na do outro. Isto confere uma segunda ordem de viabilidade ao conhecimento e raciocínio que presumimos que o outro teria de acordo com os quais agia. Para lembrar o valor deste tipo de corroboração, é fundamental lembrar que a construção pelo indivíduo de outros agentes de construção não é mais livre do que a dos objetos físicos com os quais equipamos o nosso mundo experiencial. É uma construção que é continuamente impedida e, assim, orientada, mas não determinada, por obstáculos que funcionam como condicionantes (1995, p. 202-203).

Neste sentido, interessa-nos justamente pensar as novas formas de escrita de histórias da literatura dentro dos velhos aportes teóricos da literatura: autor-obra-público. A ideia que circunda o tema da corroboração pelos outros pode dizer respeito ao horizonte de expectativas do produtor do texto, ao pensar o efeito do texto no leitor, e também na via oposta, quando o leitor valida ou não a experiência do narrador, com base em suas próprias experiências. Atribuir a viabilidade, nesse caso, é um ato de julgar a verossimilhança realizada no jogo narrativo.

Por conseguinte, cabe ressaltar que é a experiência intersubjetiva que conecta o leitor ao texto, e não a referencialidade ao conhecimento tal como ele supostamente o seja. É a realidade da própria experiência do indivíduo produtor do texto que estará a serviço da construção do conhecimento alheio. Todos esses níveis de interação resultarão em uma instância última, que é o acesso às obras literárias.

Atingir esse objetivo pressupõe um método. No subcapítulo seguinte será observado o fenômeno fluxo, conceitualizado pelo psicólogo húngaro Mihaly Csikszentmihalyi. Esse conceito não está amparado nas reflexões originais de Glasersfeld (foi cunhado em décadas posteriores à revelação do Construtivismo Radical), mas afina-se aos preceitos dessa corrente de pensamento.

### **1.2.3 A descoberta do fluxo**

*Viver significa experimentar – por meio de atos, sentimentos, pensamentos. A experiência ocorre no tempo, por isso o tempo é o mais escasso recurso que possuímos. Com o passar dos anos, o conteúdo da*

*experiência determinará a qualidade da vida. Portanto, uma das decisões mais essenciais que qualquer um de nós pode fazer é sobre o modo como o nosso tempo é alocado ou investido.*

Mihaly Csikszentmihalyi

Após mais de duas décadas de estudos e pesquisas, o psicólogo de origem húngaro Mihaly Csikszentmihalyi publicou em 1998 o livro *Finding Flow: The Psychology of Engagement with Everyday Life*<sup>45</sup>. A obra anunciava uma importante descoberta: um fenômeno que levaria as pessoas a uma sensação de realização plena. Lançamos um olhar sobre a obra de Csikszentmihalyi para melhor compreender como este fenômeno pode vir a ser um importante aliado da retórica historiográfica direcionada para a formação de leitores<sup>46</sup>.

No capítulo introdutório de seu livro, Csikszentmihalyi relata a experiência de ter observado, juntamente com seus alunos, uma fábrica onde eram montados vagões de trem. Os operários trabalhavam em um enorme galpão sujo e barulhento, por isso a maioria deles detestava esse emprego. Csikszentmihalyi observou que com frequência os trabalhadores olhavam o relógio, esperando com ansiedade o momento de ir embora. Quando por fim acabava o turno de trabalho, eles se dirigiam aos bares da vizinhança ou então cruzavam a fronteira do estado em busca de lugares “mais animados” (1999, p. 12).

Apesar da predominante sensação de insatisfação, havia uma pessoa que se destacava entre seus colegas, um operário chamado Joe. Conforme relata Csikszentmihalyi, Joe, um homem de mais ou menos sessenta anos e semi-alfabetizado, aprendera sozinho a compreender e consertar cada peça dos equipamentos da fábrica, desde guindastes a monitores de computador:

Ele adorava pegar máquinas que não estavam funcionando, descobrir o que havia de errado com elas e colocá-las novamente em funcionamento. Ele e a esposa construíram um grande jardim de pedras nos dois terrenos vazios junto à sua casa, e nele instalaram fontes que criavam um efeito de arco-íris – mesmo durante a noite. Os cento e poucos moldadores que trabalhavam na usina respeitavam Joe, embora não o compreendessem muito bem. Eles

<sup>45</sup> As citações nesta tese foram retiradas da edição brasileira.

<sup>46</sup> A associação do fenômeno *flow* à criação de uma teoria hedonista da literatura foi visto por mim, pela primeira vez, nos estudos da Prof.<sup>a</sup> Heidrun Krieger Olinto. Nesta tese, como se pode comprovar a seguir, observo o fenômeno no âmbito de uma retórica para formação de leitores.

pediam sua ajuda sempre que havia algum problema. Muitos diziam que sem Joe a fábrica teria de fechar (1999, p. 12).

Na sequência, Csikszentmihalyi afirma que conheceu muitos executivos, políticos poderosos e dezenas de laureados com o prêmio Nobel, “pessoas eminentes, que de muitas maneiras viviam vidas excelentes, mas nenhuma delas era melhor do que a de Joe”. Então, a grande pergunta que abre o livro é: “O que torna uma vida como a dele serena, útil e digna de ser vivida?”

O primeiro exemplo que leva ao entendimento da experiência do fluxo é dado a partir do esporte. O autor pede que o leitor imagine uma situação na qual está esquiando em um declive com toda a atenção focalizada nos movimentos do corpo, na posição dos esquis, no ar assoviando pelo rosto e nas árvores cobertas de neve passando à sua volta. Neste movimento de descida, não há espaço na consciência para conflitos ou contradições, visto que o leitor sabe que um pensamento ou emoção que o distraia pode fazer com que o mesmo acabe com “a cara enterrada na neve”. Com essa vontade de seguir nesse estado de concentração, ninguém iria querer se distrair: “A descida é tão perfeita que tudo o que você quer é que ela dure para sempre, para que possa mergulhar completamente na experiência” (1999, p. 36).

Csikszentmihalyi ainda sugere que, no caso de o esqui não ser uma atividade significativa, que o leitor substitua por sua atividade favorita, tal como o canto, a programação de computador, a dança, o jogo de bridge ou a leitura de um bom livro. A atividade também pode ser extensível ao âmbito do trabalho, quando a pessoa gosta muito do que faz. Até mesmo na brincadeira de uma mãe com seu bebê ou então na interação social entre amigos. O que importa é que haja uma completa imersão na atividade:

Esses momentos excepcionais são o que chamei de experiências de fluxo. A metáfora do “fluxo” foi utilizada por muitas pessoas para descrever a sensação de ação sem esforço experimentada em momentos em que se destacam como os melhores de suas vidas. Atletas se referem a eles como “atingir o auge”, místicos religiosos como estar em “êxtase”, artistas e músicos como enlevo estético. Atletas, místicos e artistas fazem coisas muito diferentes quando alcançam o fluxo, no entanto suas descrições da experiência são extraordinariamente similares (1999, p. 36).

O fluxo ainda ocorre quando uma pessoa encara um conjunto claro de metas que exigem esforços pessoais: “É fácil entrar em fluxo em jogos como xadrez, tênis ou pôquer, porque eles possuem metas e regras para a ação que tornam possível ao jogador agir sem questionar o que deve ser feito e como fazê-lo. Durante o jogo, o jogador vive em um mundo reservado onde tudo está em preto-e-branco”. Csikszentmihalyi chama de “atividades de fluxo” as atividades que induzem ao fluxo.

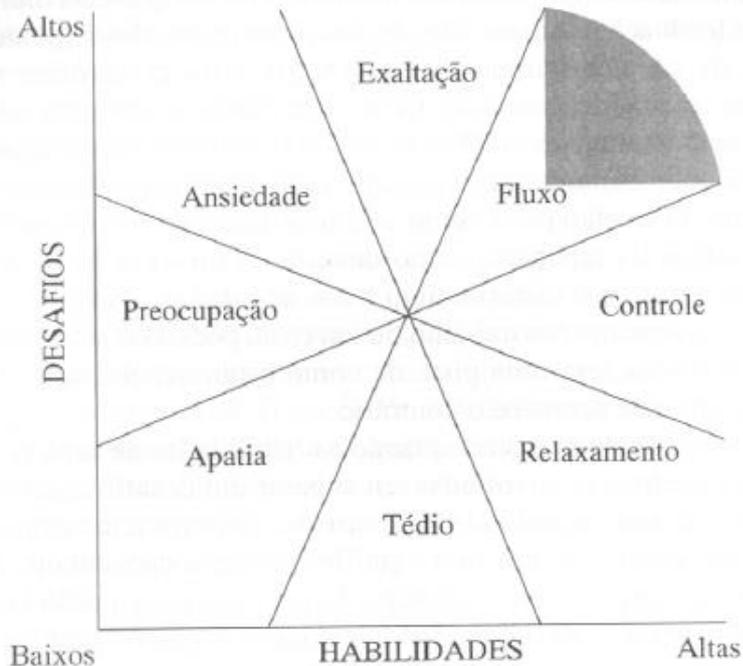
Uma das características que ajudam a reconhecer a atividade de fluxo é a capacidade que esta tem de oferecer um “*feedback* imediato” (1999, p. 37). O indivíduo entende no ato o sucesso da empreitada, percebendo seu desempenho imediatamente: “Depois de cada movimento de um jogo, você pode dizer se melhorou sua posição ou não. Com cada passo, o alpinista sabe que subiu mais um pouco. [...] A cirurgião pode ver, enquanto corta, se o bisturi evitou todas as artérias, ou se há um súbito sangramento” (id.).

Nesse sentido, o fluxo está diretamente ligado com a proporção de Habilidades x Desafios. Somente a habilidade elevada a níveis altos (H+) somada aos desafios em níveis igualmente altos (D+) é que proporciona a experiência do fluxo (F). Assim:  $(H+) + (D+) = (F)$

A habilidade baixa acrescida de desafios baixos resultaria, por exemplo, em apatia. A habilidade alta acrescida de desafios medianos culminaria na sensação de controle. Por outro lado, a habilidade baixa somada a desafios médios geraria preocupação. Se a mesma habilidade baixa for acrescida de desafios altos, ocorreria o estado de ansiedade.

O quadro abaixo, pertencente ao capítulo “O conteúdo da experiência”, exemplifica de forma didática esse processo:

A qualidade da experiência como uma função do relacionamento entre desafios e habilidades. A experiência ótima, ou fluxo, ocorre quando ambas as variáveis estão elevadas.



Csikszentmihalyi se detém em uma longa explicação para mostrar como se dá o processo que culmina na experiência do fluxo:

O fluxo tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle. Experiências ótimas geralmente envolvem um fino equilíbrio entre a capacidade do indivíduo de agir e as oportunidades disponíveis para a ação. Se os desafios são altos demais, a pessoa fica frustrada, em seguida preocupada e mais tarde ansiosa. Se os desafios são baixos em relação às habilidades do indivíduo, ele fica relaxado, em seguida entediado. Se tanto os desafios quanto as habilidades são percebidos como baixos, a pessoa se sente apática. Mas quando altos desafios são correspondidos por altas habilidades, então é mais provável que o profundo envolvimento que estabelece o fluxo à parte da vida comum ocorra. O alpinista o sentirá quando a montanha exigir toda a sua força, a cantora quando a canção exigir toda a extensão de sua capacidade vocal, o tecelão quando o desenho da tapeçaria é mais complexo do que qualquer coisa já tentada antes, e o cirurgião quando a operação envolve novos procedimentos ou exige uma variação inesperada. Um dia típico está cheio de ansiedade e tédio. As experiências de fluxo oferecem os lampejos de vida intensa contra esse fundo medíocre (1999, p. 37).

Para ocorrer o fluxo ainda é necessário que as metas estejam claras, o *feedback* deve estar compatível e os desafios e habilidades equilibrados. Se o desafio estiver alto demais, se comparado à habilidade, a chance de fracasso é imensa. Ao chegar no fluxo há uma demanda por energia psíquica bastante forte, algo que reafirma o estado de concentração absoluta: “A autoconsciência desaparece, no entanto a pessoa se sente mais forte do que de costume. O senso de tempo é distorcido: as horas parecem passar como minutos” (1999, p. 38). Csikszentmihalyi admite que é somente no foco harmonioso das energias físicas e psíquicas que a vida se torna realmente significativa.

Um adendo importante é a ideia de que o estado de fluxo, e não o de felicidade, é o que gera a “excelência da vida” (1999, p. 39). De acordo com o autor, quando nos encontramos em estado de fluxo não estamos felizes, visto que para experimentar a felicidade é pressuposto focalizar em estados interiores, e isso retiraria a atenção da tarefa em processo de realização: “Se um alpinista perder tempo se sentindo feliz enquanto executa um movimento difícil, ele pode cair da montanha” (1999, p. 39).

Após terminar a tarefa que o levou ao estado de fluxo o sujeito pode lançar um olhar para trás e ver o que aconteceu. É nesse momento, afirma Csikszentmihalyi, que se é inundado com a gratidão pela excelência da experiência – e assim, de forma retrospectiva, alcança-se a felicidade. O autor ainda explica, com base na figura acima, como cada pessoa pode alcançar o estado de fluxo a partir do nível em que está, apenas manejando os dois conceitos de “Desafios” e “Habilidades” e regulando-os na proporção de suas necessidades:

A figura pode indicar por que o fluxo leva ao crescimento pessoal. Digamos que uma pessoa está na área marcada “Exaltação”. Esta não é uma situação ruim; na exaltação a pessoa se sente mentalmente concentrada, ativa e envolvida – mas não muito forte, alegre ou no controle. Como podemos voltar ao estado de fluxo, que é mais agradável? A resposta é óbvia: aprendendo novas habilidades. Ou então vamos olhar para a área rotulada de “Controle”. Este também é um estado positivo de experiência, onde o indivíduo se sente feliz, forte e satisfeito. Mas a pessoa tende a perder a concentração, o envolvimento e um sentimento da importância do que está sendo feito. Então, como a pessoa volta ao fluxo? Aumentando os desafios. Assim, a exaltação e o controle são estados muito importantes para o aprendizado. As outras condições são menos favoráveis. Quando uma pessoa está ansiosa ou

preocupada, por exemplo, o passo na direção do fluxo parece estar longo demais, e ela recua para uma situação menos desafiadora em vez de tentar lidar com o que está acontecendo. Assim, a experiência do fluxo age como um ímã para o aprendiz – isto é, para o desenvolvimento de novos níveis de desafios e habilidades (1999, p. 39).

O estado de fluxo pode estar presente na prática de qualquer atividade. Raramente ocorre a partir de atividades de lazer passivo, tal como assistir televisão ou relaxar, conforme relata Csikszentmihalyi.

Considerando os pressupostos basilares da série “Como e por que ler”, observaremos nos capítulos seguintes como o estado de fluxo pode ser gerado nos leitores, ainda quando as habilidades aparentemente baixas no entendimento da literatura se elevam através de estratégias retóricas e se coadunam a desafios semânticos. Nesse sentido, o que se percebe muitas vezes é a inicial condução à sensação de controle através da habilidade alta (H+) em interpretar textos acessíveis com desafios medianos, tal como prosseguir a leitura e encontrar nas páginas seguintes, por exemplo, uma informação prometida. Esse jogo narrativo, que brinca com as categorias de referencialidade, símbolo (palavra), e re-(a)apresentação, faz com que o desafio aumente à medida que o leitor progride na leitura da obra. O papel do narrador, nesses casos, é praticamente eliminar as categorias de “tédio”, “apatia”, “relaxamento”, “preocupação” e “ansiedade”, sendo então o “controle” e a “exaltação” os caminhos que direcionam ao estado de fluxo.

Vale ressaltar que essas estratégias não são homogêneas e ocorrem de forma mais efetiva em alguns títulos da série “Como e por que ler”, ao passo que ocorrem de forma branda ou pouco significativa em outros títulos da mesma série. A especificidade de cada caso será abordada de acordo com a pertinência no âmbito analítico dos capítulos subsequentes.

## 2. TEORIA DOS CAMPOS

*Rompiendo con las diferentes formas de ignorar la propia producción, la sociología de las obras, tal como la concibo, toma por objeto el campo de producción cultural e, inseparablemente, la relación entre el campo de producción y el campo de los consumidores. Los determinismos sociales que dejan su impronta en la obra de arte se ejercen, por una parte, a través del habitus del productor, remitiéndonos así a las condiciones sociales de su producción como sujeto social (familia, etc.), y como productor (escuela, contactos profesionales, etc.) y, por otra parte, a través de las demandas y constricciones sociales que se hallan inscritas en la posición en un campo determinado (más o menos autónomo) de producción.*

Pierre Bourdieu

Ao compreender o campo literário como um campo de força – no sentido newtoniano do termo – Bourdieu apresenta uma série de ferramentas que possibilitam a aproximação ao fenômeno literatura. Considerar dados instrumentos metodológicos, no contexto do planejamento desta tese de doutorado, permite novas perspectivas ao nosso empenho em observar a história da literatura brasileira que se produz na contemporaneidade a partir das proposições construtivistas de Ernst von Glasersfeld e também do aporte comunicativo de Niklas Luhmann. O método de Bourdieu, reconhecido como estruturalista-construtivista, permite localizar a posição de cada agente do campo e detectar as relações que estes estabelecem ou opoicionam com seus pares. A posição ou a tomada de posição de cada indivíduo constituinte deste grande campo de força é mediada através de um *habitus*:

Es inútil intentar establecer una relación directa entre la obra y la clase productora del productor o consumidora, ignorando que entre ellas hay todo un mundo social, que redefine el sentido de las demandas o de los encargos, que les asigna a los *habitus* producidos por las condiciones y los condicionamientos sociales sus lugares de aplicación, sus instrumentos y el conjunto de las posibilidades preconstituidas en las cuales y mediante las cuales se realizan y pasan al acto (BOURDIEU, 1990, p. 2).

Ao longo do presente capítulo observaremos a raiz elementar de cada conceito proposto por Bourdieu, para, na segunda parte, lançar mão de cada um deles na análise do objeto de estudo da presente tese. Assim, este capítulo se divide em duas partes. Na primeira, intitulada “Encadeamentos conceituais”, serão expostos os conceitos de campo literário, de *habitus*, de trajetória e de tomada de

posição. É importante mencionar que esses conceitos se entrecruzam e se complementam ao longo da obra de Bourdieu. Ao segregá-los em subdivisões numeradas assumimos o esforço de buscar tornar claras as ferramentas utilizadas e os propósitos da construção deste trabalho.

Com relação à segunda parte do capítulo, intitulada “Inter-relações”, serão expostos os conceitos de capital simbólico, lutas simbólicas, doxa, capital social e cultural. Cada um desses elementos se torna importante na medida em que nos possibilitam compreender “quem” produz o conhecimento e que posição dado articulador ocupa no seio do campo intelectual.

## **2.1 Encadeamentos conceituais**

*Conforme o repertório legado por Bourdieu, é inegável a importância de questões que atravessam os campos literários, como o habitus e as diversas posições estratégicas adotadas pelos agentes. Trazer à luz estes conceitos permite que se incorpore na tese não somente um vocabulário tomado da obra do sociólogo francês, mas também que se explicita um entendimento ao qual recorrer-se-á ao longo de diversas etapas do presente trabalho.*

### **2.1.1 O campo literário e intelectual**

*La ciencia de la obra de arte tiene como objeto propio la relación entre dos estructuras, la estructura del espacio de las relaciones objetivas entre las posiciones (o sus ocupantes) responsables de la producción de las obras y la estructura del espacio de las tomas de posición, es decir, de las obras mismas.*  
Pierre Bourdieu

Os estudos sobre o campo, conforme seus pré-requisitos críticos e os princípios estabelecidos por Pierre Bourdieu (1930-2002), englobam uma série de conceitos vitais para compreender a consistência das relações estabelecidas. Para a investigação no domínio dos estudos literários, esta proposta apresenta ferramentas de análise expostas em uma ampla bibliografia dedicada à literatura enquanto manifestação artística e contexto de disputas internas. Em primeiro lugar, de acordo com Bourdieu, os campos se configuram “como uma espécie de *ballet* bem regulado, no qual os indivíduos e os grupos vão evoluindo ora se opondo uns aos outros, ora se enfrentando, ora marcando o mesmo passo e logo dando as costas, e assim sucessivamente” (1995, p.175). Diferentemente do entendimento de outros

importantes pensadores da arte<sup>47</sup> – como no caso de Niklas Luhmann –, Bourdieu compreende o campo literário como um campo de força, que toca e influencia a todos os elementos subjugados às suas regras:

Ese campo (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un “medio” en el sentido vago de “contexto” o de “*social background*” (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por “medio literario” o “artístico”, es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas (BOURDIEU, 1990, p. 2).

Em complemento, Bourdieu diz que esse espaço “relativamente autônomo” é a mediação específica quase sempre esquecida pela história social ou pela sociologia da arte: “La lucha cuya escena es la República de las letras, constituye el verdadero principio de las tomas de posición artísticas o literarias” (id., p. 2).

Os campos apresentam uma série de propriedades comuns e específicas. De acordo com Bourdieu, campos tão distintos como o campo da política, da filosofia e da arte apresentam leis invariáveis (gerais), o que permite que se estabeleça – sem que se caia nas malhas da insensatez – uma teoria geral dos campos (2011, p. 112). Ao detectar essas leis gerais, é possível interrogar e interpretar campos diversos a partir do entendimento particular de cada um deles. Além de ditas leis gerais, existem também as propriedades específicas – que com frequência podem ser descobertas à medida que se estuda um campo novo, como, o campo da filologia no século XIX, o da moda na atualidade ou o da religião na Idade Média, por exemplo. Essas propriedades de um campo particular podem ser descobertas a qualquer momento, “al tiempo que se hace progresar el conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias” (id.).

Dentro dessa perspectiva, estudar o campo de produção intelectual brasileira do século XX ou XXI, por exemplo, pressupõe topar com regras gerais – como as

---

<sup>47</sup> Nathalie Heinich elabora um complexo esquema de fases demonstrando como a arte vem sendo pensada no Ocidente. De acordo com a classificação da autora, há pelo menos três fases detectáveis. O pensamento de Bourdieu, assim como o de Howard Becker e Paul J. DeMaggio se enquadraria no que a autora classifica como segunda fase. Ver: HEINICH, N. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

lutas que se estabelecem entre autores mais alinhados a uma vertente de pensamento tradicional/hegemônica – e os que se encontram no extremo oposto (tipo de luta presente em qualquer campo inespecífico). Em contrapartida, por exemplo, nas dependências de um campo tradicional/conservador podem surgir figuras ditas “marginais” que suscitem a atenção da crítica legitimada pelas grandes instituições, a mesma que anteriormente desprezaria – a força de um *habitus* ou de uma doxa evidente – qualquer manifestação aquém do raio de alcance do estabelecido.

A definição do campo científico é mediada por variáveis próprias:

Un campo, así sea el campo científico, se define entre otras cosas definiendo objetos en juego [*enjeux*] e intereses específicos, que son irreductibles a los objetos en juego [*enjeux*] y a los intereses propios de otros campos (no se puede hacer correr a un filósofo tras los objetos en juego [*enjeux*] de los geógrafos), y que no son percibidos por nadie que no haya sido construido para entrar en el campo (cada categoría de intereses implica la indiferencia a otros intereses, a otras inversiones, abocados así a ser percibidos como absurdos, insensatos, o sublimes, desinteresados). Para que un campo funcione es preciso que haya objetos en juego [*enjeux*] y personas dispuestas a jugar el juego, dotadas con los *habitus* que implican el conocimiento y el reconocimiento de las leyes inmanentes del juego, de los objetos en juego [*enjeux*] etc. (2011, p. 113).

Essa noção de “jogo” apresentada por Bourdieu permite pensar, por exemplo, o tipo de articulador que se apresenta na construção de novas histórias da literatura. Em linhas gerais, ao menos em relação ao caso da série “Como e por que ler”, os autores estão suficientemente habilitados por um *habitus* constituído ao longo de uma trajetória dentro do próprio campo (professores universitários/escritora reconhecida). Essa condição legitima qualquer direcionamento mínimo que sinalize para uma possível (e lenta) mudança de perspectiva no que diz respeito ao fazer historiográfico. Algumas experiências contemporâneas mostram, por exemplo, que não apenas a disposição ao jogo basta para que se possa jogá-lo, mas uma vez dentro do campo, a sujeição às suas leis específicas se impõem independentemente da trajetória ou do *habitus* vigente no campo de origem do indivíduo.<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> Os exemplos contemporâneos são muitos, razão pela qual não os elenco de forma arbitrária. Em linhas gerais se manifestam na publicação de antologias com temas variados (literatura para crianças, haicai do Brasil, história da literatura em verso, etc.).

A estrutura do campo é um estado de relações de força entre os agentes ou as instituições implicadas na luta, ou “de la distribución del capital específico que, acumulado en el curso de las luchas anteriores, orienta las estrategias ulteriores” (BOURDIEU, 2011, p. 113). A manutenção dos aspectos mais conservadores também está ligada às relações de força, geralmente estabelecida entre os que detêm o poder contra os que não o detêm:

Los que, en un estado determinado de las relaciones de fuerza, monopolizan (más o menos completamente) el capital específico, fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan por las estrategias de conservación – las que, en los campos de producción de bienes culturales, tienden a la defensa de la ortodoxia –, mientras que los menos provistos de capital (que son también frecuentemente los recién llegados y, por tanto, generalmente, los más jóvenes) se inclinan por las estrategias de subversión – las de la herejía. Es la herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica – que frecuentemente va unida a la crisis – con la doxa, la que saca a los dominantes de su silencio y les impone producir el discurso defensivo de la ortodoxia, pensamiento derecho y de derechas cuyo objetivo es restaurar el equivalente a la adhesión silenciosa de la doxa (2011, p. 114).

Bourdieu sinaliza ainda que outra propriedade mais ou menos geral dos campos, menos visível que as demais, diz respeito ao fato de que todas as pessoas implicadas em um campo possuem em comum uma série de interesses fundamentais, “a saber, todo lo que va unido a la existencia misma del campo: de aquí deriva una complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos” (id.). Assim, com frequência se esquece que a luta pressupõe um acordo entre os antagonistas sobre aquilo por que vale a pena lutar “y es reprimido al estado de evidencia, mantenido el estado de la doxa” (id.). Uma amostra bastante clara do que se refere Bourdieu pode ser encontrada no campo de produção intelectual brasileira do século XXI, em que há uma predominância de antologias que se propõem lançar luz sobre temas em estado de marginalidade ou considerados tabus<sup>49</sup>. Por outro lado, também estão os articuladores que se voltam completamente para a perpetuação e manutenção do cânone conforme o *habitus* dominante. O que ocorre

---

<sup>49</sup> Os casos são muitos. Aponto alguns que considero mais significativos: *Corrupção 18 contos* – Rodrigo Penteado (2002); *Entre nós: contos sobre homossexualidade* – Luiz Ruffato (2007); *Questão de pele: contos sobre preconceito racial* – Luiz Ruffato (2009); *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder* – Luiz Ruffato (2012); *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* – Zilá Bernd (2011); *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* – Luiz Ruffato (2005).

é que nenhum destes, consciente ou inconscientemente, rompe com o estado da doxa vigente. Apesar das inclinações – ora voltadas para uma perspectiva mais tradicional, ora direcionada para novos objetos –, estes articuladores jamais deixam de reconhecer a literatura como matéria-prima na construção de suas obras.

O estado de doxa engloba tudo o que constitui o próprio campo. Esse “tudo” inclui os objetos em jogo, “sobretudo los presupuestos que se aceptan tacitamente, incluso sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego” (BOURDIEU, 2011, p. 114-115). Nesse campo de força, entrar no jogo é aceitar tacitamente as regras que o mesmo impõe:

Los que participan de la lucha contribuyen a la reproducción del juego contribuyendo, más o menos completamente según los campos, a producir la creencia en el valor de los objetos en juego [*enjeux*]. Los nuevos ingresados deben pagar una cuota de ingreso que consiste en el reconocimiento del valor del juego (la selección y la cooptación le conceden siempre mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión en el juego) y en el conocimiento práctico de los principios de funcionamiento del juego. Están abocados a las estrategias de subversión, pero éstas, bajo pena de exclusión, permanecen confinadas en unos límites determinados. Y, de hecho, las revoluciones parciales que tienen lugar continuamente en los campos no ponen en cuestión los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el basamento de creencias últimas en que reposa todo el juego. Por el contrario, en los campos de producción de bienes culturales, religión, literatura, arte, la subversión herética se proclama como retorno a las fuentes, al origen, al espíritu, a la verdad del juego, contra la banalización y degradación de que ha sido objeto (BOURDIEU, 2011, p. 115).

O conhecimento dos princípios do jogo que se exige aos novos membros implica praticamente “toda la historia del juego, todo el pasado del juego, los que están presentes en cada acto” (id.). No campo literário, com frequência os autores que se aventuram em um estilo pela primeira vez são exortados a fincar bases em nomes consagrados pertencentes à história do campo literário em questão. No campo do romance histórico no Rio Grande do Sul, por exemplo, é pouco provável que algum autor obtenha êxito sem ser suficientemente hábil na leitura de consagrados como Erico Verissimo, Josué Guimarães, Darcy Azambuja, Tabajara Ruas, Moacyr Scliar. Nesse sentido, conhecer a história do campo no qual se está pretendendo adentrar é um pressuposto para que se consiga, efetivamente, passar a ser parte constituinte do mesmo.

As mesmas regras valem para outros campos, como o campo de produção intelectual<sup>50</sup>. O conhecimento da literatura e da história das histórias da literatura proporciona a moldagem de um *habitus* afinado aos consensos prevalentes no campo de força.

No es casualidad que uno de los índices más seguros de la constitución de un campo sea, además de la presencia de huellas de la relación objetiva (a veces, incluso conscientemente) con las otras obras, pasadas o contemporáneas, la aparición de un cuerpo de conservadores de las vidas – los biógrafos – y de las obras – los filólogos, los historiadores del arte y de la literatura, que comienzan a archivar los esbozos, los bocetos, los manuscritos, a “corregirlos” (el derecho de “corrección” es la violencia legítima del filólogo), a descifrarlos, etc. – otras tantas personas que están aliadas con la conservación de lo que se produce en el campo, que tienen interés en conservar y en conservarse conservando. Y otro índice del funcionamiento como campo es la huella de la historia del campo en la obra (e incluso en la vida del productor) (BOURDIEU, 2011, p. 115-116).

Ainda sobre a história do campo, Bourdieu adverte que a sociologia da arte ou da literatura que relaciona diretamente as obras com a posição no espaço social (classe social) dos produtores, sem considerar sua posição no campo de produção, escamoteia tudo o que a obra deve ao campo e a sua história, “es decir, precisamente lo que hace de ella una obra de arte, de ciencia o de filosofía” (2011, p. 117).

Assim, além de cada produtor/obra estar inserido em um contexto de produção – e constituir o presente de um passado reconhecido –, o próprio campo de produção cultural está diretamente imbricado no campo de poder. Em relação ao caso específico do campo literário, em ensaio intitulado “Le champ littéraire – Préalables critiques et principes de méthode”, Bourdieu aborda as especificidades relativas aos pré-requisitos críticos e aos princípios do método analítico. Ao explorar temas como o campo como mediação específica, posições e tomadas de posição, campo e trajetória, hierarquização, posição e disposição e estrutura do campo, o

---

<sup>50</sup> “El campo intelectual en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos permite una comprensión de un autor o una obra (y también de una formación cultural o política) en términos que trascienden tanto la percepción sustancialista (el autor u obra en su existencia separada), tributaria de la ideología romántica del genio creador, como la percepción de la sociología mecanicista, que simplemente los reduce a sus determinantes sociales. El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad” (BOURDIEU, 2002, p. 4)

sociólogo francês expõe as mediações e os pressupostos predominantes no campo de produção intelectual. Em relação à relação indissociável do campo de produção intelectual com o campo de poder, afirma Bourdieu:

El campo literario y artístico está englobado en el campo del poder, al mismo tiempo que dispone de una autonomía relativa con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización. Por otra parte, ocupa una posición dominada (en el polo negativo) dentro de ese campo, situado, él mismo, en el polo dominante del campo social en su conjunto. Se sigue que es el lugar de dos jerarquías diferentes.

E ainda complementa indicando:

El principio de jerarquización heterónoma, que se impondría de manera absoluta si el campo literario y artístico, perdiendo toda autonomía, desapareciera como tal (los escritores y los artistas se verían desde ese momento sometidos a la ley común en el campo del poder y, más ampliamente, en el campo económico), es el éxito medido con índices tales como la tirada de los libros, el número de representaciones de las piezas teatrales, etc., o también los honores, los cargos, etc. El principio de jerarquización autónoma, que se impondría de manera absoluta si el campo de producción llegara a la autonomía absoluta con respecto a las leyes del mercado – como es el caso de ciertos momentos en ciertos sectores del campo –, es el grado de consagración específica (el “prestigio” literario y artístico), es decir, el grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos – lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua) (1990, p. 15).

Nesse sentido, por mais autônomo que seja um campo, continua sendo atravessado pelas leis do campo global, as quais são regidas pelo proveito econômico e político (BOURDIEU, 1990, p. 16). Em linhas gerais, essas mesmas leis dão o tom das posições e das disposições que se estabelecem: “Comprender las prácticas de los escritores y de los artistas, empezando por sus producciones, es comprender que son la resultante del encuentro de dos historias: la historia de la posición, del puesto que ocupan, y de la historia de sus disposiciones” (1990, p. 23).

Compreender os campos literário e intelectual como um campo de força pressupõe pensar adendos que estão presentes em cada elemento constituinte da

estrutura. Nesse sentido, o conceito de *habitus* permite que se mapeie e observe uma práxis que atravessa a individualidade e expressa os mecanismos inconscientes presentes na articulação de indivíduos distintos.

### 2.1.2 *Habitus*

*A construção do habitus como sistema das disposições socialmente constituídas, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constitui o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes.*

Pierre Bourdieu

O conceito de *habitus*, tão importante para a aproximação ao pensamento de Bourdieu, está diretamente relacionado com a esfera experiencial do indivíduo. Ao passo que o *habitus* caracteriza-se como um sistema aberto de “disposições, ações e percepções” adquiridas pelos indivíduos empiricamente em sociedade, o mesmo se presentifica transversalmente na individualidade de cada elemento do campo. Em sua conhecida obra *Le sens pratique* (2008), Bourdieu elabora um cuidadoso olhar retrospectivo sobre a observação e sobre o papel do observador, considerando o conhecimento como produto da construção operada por sujeitos:

El objetivismo constituye el mundo social como un espectáculo ofrecido a un observador que adopta “un punto de vista” sobre la acción y que, importando al objeto los principios de su relación con el, hace como si estuviera destinado únicamente al conocimiento y como si todas las interacciones se redujeran en ello a intercambios simbólicos. Este punto de vista es el que se adopta a partir de las posiciones elevadas de la estructura social desde las cuales el mundo social se da como una representación – en el sentido de la filosofía idealista pero también de la pintura y del teatro – y desde las cuales las prácticas no son otra cosa que papeles teatrales, ejecuciones de partituras o aplicaciones de planes. La teoría de la práctica en cuanto práctica recuerda, contra el materialismo positivista, que los objetos de conocimiento son construidos, y no pasivamente registrados, y, contra el idealismo intelectualista, que el principio de dicha construcción es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica, y que está siempre orientado hacia funciones prácticas. En efecto, es posible, con el Marx de la *Tesis sobre Feuerbach*, abandonar el punto de vista soberano a partir del cual el idealismo objetivista ordena el mundo sin verse obligado a concederle “el aspecto activo” de la captación del mundo al reducir el conocimiento a un registro: basta para ello con situarse en “la actividad real como tal”, es decir

en la relación práctica con el mundo, esa presencia preocupada y activa en el mundo por la cual el mundo impone su presencia, con sus urgencias, sus cosas por hacer y por decir, sus cosas hechas para ser dichas, que comandan de manera directa los gestos o los palabras sin desplegarse nunca como un espectáculo. (2008, p. 86).

Em complemento a essa citação, Bourdieu afirma ainda que se trata justamente do “escapar ao realismo da estrutura” a que o objetivismo (considerado como um momento necessário de ruptura com a experiência primeira e a da construção das relações objetivas) conduz “cuando hace hipóstasis<sup>51</sup> de sus relaciones al tratarlas como realidades ya constituídas por fuera de la historia del individuo y del grupo, sin recaer no obstante en el subjetivismo, totalmente incapaz de dar cuenta de la necesidad del mundo social” (2008, p. 85). Para escapar ao objetivismo sem recair no subjetivismo, Bourdieu propõe que se retome a prática – âmbito dialético do “*opus operatum* y del *modus operandi*” (2008, p. 86) – dos produtos objetivados e dos produtos incorporados da prática histórica, “de las estructuras y de los *habitus*” (id.).

Nesse sentido, é coerente afirmar que a prática histórica retroalimenta o *habitus*. O *habitus* constitui o elemento da trajetória que nada tem a ver com obediência consciente às regras ou a um comportamento previamente premeditado. Ele se encontra tão afixado na estrutura que não pode ser segregado criticamente em um exercício de autoconsciência, pois sua existência está fincada na história do próprio campo e está diretamente ligado a disposições estabelecidas no cerne da estrutura, indissolúvel da trajetória do indivíduo enquanto unidade existente no próprio campo. Nesse sentido, Bourdieu afirma que

---

<sup>51</sup> Hipóstase, de acordo com o *Dicionário de Filosofia* de Nicola Abbagnano: "(gr. Υπόσταση; in. Hypostasis; fr. Hypostase, al. Hypostase, it. Ipostasi). Com este termo Plotino denominou as três substâncias principais do mundo inteligível: o Uno, a Inteligência e a Alma (Enn., III, 4, 1; V, 1, 10), que ele comparava, respectivamente, à luz, ao sol e à lua (ibid., V, VI, 4). A transcrição latina desse substantivo é "substância", que, todavia, foi usada pela tradição filosófica com significado totalmente diferente (v. SUBSTÂNCIA). Nas discussões trinitárias dos primeiros séculos, esse termo foi preferido a pessoa (πρόσωπο), que, por significar propriamente máscara, parecia evocar a imagem de algo fictício. A partir dessas discussões, o substantivo H. passou a designar a substância individual, a pessoa. S. Tomás diz: "Para alguns, a substância, na definição de pessoa, equivale a substância primeira, que é a H.; todavia, não é supérfluo acrescentar individual, uma vez que com as palavras H. ou substância primeira se exclui a relação entre o universal e a parte. De fato, não se diz que o conceito de homem ou a mão são H." (S.Th., I, q. 29, a. 1). Na linguagem moderna e contemporânea, esse termo é usado (mas raramente) em sentido pejorativo, para indicar a transformação falaz e sub-reptícia de uma palavra ou um conceito em substância, ou seja, numa coisa ou num ente. Neste sentido fala-se também de hipostasiar (fr. hypostasier)" (2007, p. 500).

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos. (2008, p. 86).

Outro pressuposto presente é a relação de transferência presente na incorporação de um *habitus*. No campo científico o *habitus* se presentifica no trato com o objeto de estudo e se transfere através das relações que potencialmente vêm a se estabelecer no porvir. Nesse sentido, conforme aclara Bourdieu, o mundo prático se constitui tendo o *habitus* como “sistema de estruturas cognitivas y motivadoras” (2008, p. 87), é um mundo de fins já realizados, com seus modos de aplicação e modelos por seguir, no sentido teleológico.

Nessa dinâmica, é importante mencionar que o *habitus* se constitui através de tesselas experienciais que são incorporadas diacronicamente. Na citação a seguir, Bourdieu assinala o caráter de “simultaneidade do não-simultâneo”<sup>52</sup> presente no *habitus*:

Producto de la historia, el *habitus* origina prácticas individuales y colectivas, y por ende historia, de acuerdo con los esquemas engendrados por la historia; es el *habitus* el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, registradas en cada organismo en forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienen, con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo. Pasado que sobrevive en lo actual y que tiende a perpetuarse en el porvenir actualizándose en prácticas estructuradas según sus principios, ley interior a través de la cual se ejerce continuamente la ley de necesidades externas irreductibles a las coerciones inmediatas de la coyuntura, el sistema de disposiciones se halla en principio de la continuidad y de la regularidad que el objetivismo concede a las prácticas sociales sin poder explicarlas y también de las transformaciones reguladas de las que no pueden dar cuenta ni los determinismos extrínsecos e instantáneos de un sociologismo mecanicista ni la determinación puramente interior pero igualmente puntual del subjetivismo espontaneísta. (2008, p. 88-89).

---

<sup>52</sup> Sobre este conceito, em sentido originalmente distinto do empregado nesta tese para se referir ao *habitus*, ver o teorema da não-simultaneidade, de Ernst Bloch.

A ideia de que, através do *habitus*, o passado sobrevive na atualidade e tende a transferir-se, é algo bastante perceptível quando se observa o campo de produção intelectual e se detecta os lentos movimentos de mudança nele presentes. A inovação ocorre, mas em meio a este “*ballet* bem regulado” que é o campo, inconscientemente o *habitus* se desdobra em meio aos discursos renovadores, resultando em casos *sui generis* de *mashups* presentes no âmbito da produção historiográfica brasileira contemporânea.

Nesse sentido, ao se lançar um olhar sobre a história da literatura que se produz na contemporaneidade é preciso dedicar atenção, sobretudo, ao *habitus* presente no âmbito do campo no qual dado texto circula. No caso da série “Como e por que ler”, por exemplo, é necessário pensar a trajetória, a tomada de posição e a disposição de cada autor presente que assina os títulos da série, para compreender como o *habitus* que atravessa cada um deles – muitas vezes em simultaneidade – se presentifica no produto final do conhecimento produzido e como isso passa a se perpetuar no próprio campo após a circulação.

Além disso, o *habitus* se manifesta em todos os discursos ao fazer possível a produção livre de todos os pensamentos, percepções e ações:

Al escapar a la alternativa de las fuerzas inscritas en el estado anterior del sistema, en el exterior de los cuerpos, y de las fuerzas interiores, motivaciones surgidas, en el momento de la libre decisión, las disposiciones interiores, interiorización de la exterioridad, permiten a las fuerzas exteriores ejercerse, pero según la lógica específica de los organismos en los cuales están incorporadas, es decir, de manera duradera, sistemáticamente y no mecánica: sistema adquirido de esquemas generadores, el *habitus* hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción, y de ellos solamente. A través de él, la estructura de la que es producto gobierna la práctica, no según los derroteros de un determinismo mecánico, sino a través de las coerciones y los límites originariamente asignados a sus invenciones. Capacidad de generación infinita y no obstante estrictamente limitada, el *habitus* no es difícil de pensar sino en la medida en que uno permanezca confinado a las alternativas ordinarias, que él apunta a superar, del determinismo y de la libertad, del condicionamiento y de la creatividad, de la coincidencia y del inconsciente o del individuo y de la sociedad. Puesto que el *habitus* es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos – pensamientos, percepciones, expresiones, acciones – que siempre tienen como límite las

condiciones históricas y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales. (2008, p. 90-91).

Em linhas gerais, é através do *habitus* que a estrutura molda a prática vigente e a ação de indeterminados elementos constituintes do campo. Em relação ao caso do *homo academicus*, por exemplo, seria necessário ir além do conhecimento produzido e pensar o indivíduo *in situ*: que vias o conectam a um determinado grupo, linha de pensamento, campo de poder econômico, social e acadêmico? São elementos vitais cuja influência pode se ver refletida na práxis diária e, em instância última, nas tomadas de posição.

Nesse sentido, conforme afirma Bourdieu, os limites impostos somente se vêem perceptíveis nas condições históricas e sociais de produção, que tornam por dar todo o tom do discurso que se produz. Logo, por mais inovação que um pensamento possa suscitar, pensador algum é uma ilha – ou expressão de uma suposta genialidade latente, se quisermos fazer referência a uma expressão tradicional – apartada de qualquer conexão ou livre das influências que porventura se instauram em virtude das condições do meio.

Por conseguinte, é através da compreensão dos distintos vínculos estabelecidos que se pode apreender como se dá a produção de conhecimento e como as linhas distintivas surgem em meio ao discurso estabelecido.

La homogeneidad de los *habitus* que se observa en los límites de una clase de condiciones de existencia y de condicionamientos sociales es lo que hace que las prácticas y las obras sean inmediatamente inteligibles y previsibles, y por lo tanto percibidas como evidentes y dadas por sentado: el *habitus* permite ahorrarse la intención, no solamente en la producción, sino también en el desciframiento de las prácticas y de las obras. Automáticas e impersonales, significantes sin intención de significado, las prácticas ordinarias se prestan a una comprensión no menos automática e impersonal, puesto que la reposición de la intención objetiva que ellas expresan no exige en absoluta la “reactivación” de la intención “vívida” de aquel que la realiza, no de la “transferencia intencional al prójimo” [...]. La “comunicación de las consciencias” supone la comunidad de las “inconsciencias” (las competencias lingüísticas y culturales). El desciframiento de la intención objetiva de las prácticas y de las obras no tiene nada que ver con la “reproducción” de las experiencias vividas y la reconstitución, inútil e incierta de las

singularidades personales de una “intención” que no se halla verdaderamente en su principio (2008, p. 94-95).

Ainda sobre a homogeneização, Bourdieu acrescenta que é justamente a homogeneização objetiva do *habitus* de grupos ou de classe (resultante na homogeneidade das condições de existência) que faz com que as práticas possam estar objetivamente em acordo por fora de todo o cálculo estratégico ou de toda obediência consciente a uma norma (2008, p. 95). Logo, a interação entre os demais se deve “a las estructuras objectivas que han producido las disposiciones de los agentes en interacción y que a través de ellas le asignan además sus posiciones relativas en la interacción y fuera de ella” (id.).

Tendo postas essas condições, é possível conceber que não há arbitrariedade na disposição dos elementos presentes em um determinado campo. Nesse sentido, é óbvio que as condições de existência homogeneizadas desses elementos também estão mediadas pela homogeneização do próprio *habitus*, elemento vital que os conecta e justifica as posições e as disposições situadas na estrutura.

Assim, o *habitus* atravessa as individualidades e as instâncias registradas no campo de força. Para além disso, ele se manifesta na posição e na tomada de posição frente a todo e qualquer tema que se instaure.

### **2.1.3 Posição e tomada de posição**

*No hay otro criterio de la existencia de un intelectual, de un artista o de una escuela que su capacidad de hacerse reconocer como ocupante de una posición en el campo, posición ante la cual los demás han de situarse, definirse; y la problemática de la época no es otra cosa que el conjunto de estas relaciones de posición a posición e, indisociablemente, de posicionamiento a posicionamiento.*

Pierre Bourdieu

Fazer-se reconhecer como ocupante de uma dada posição no campo pressupõe colocar-se enquanto indivíduo frente a determinadas situações ao longo da própria trajetória. Dado posicionamento está diretamente ligado às diferentes conexões estabelecidas (por via de alianças e oposições) com os demais elementos do campo e também ao pertencimento a um determinado grupo. Em linhas gerais, essas relações estarão completamente “pré-determinadas” a partir da disposição do produtor de bens culturais em sua esfera de atuação. É a posição que vai mediar a

comunicação com os demais e justificará as diferentes perspectivas adotadas frente a determinadas questões. Ao falar sobre o mercado de bens simbólicos, Bourdieu sinaliza para a forma como funciona a dinâmica das posições e das tomadas de posição:

A forma das relações que as diferentes categorias de produtores de bens simbólicos mantêm com os demais produtores, com as diferentes significações disponíveis em um dado estado do campo cultural e, ademais, com sua própria obra, depende diretamente da posição que ocupam no interior do sistema de produção e circulação de bens simbólicos e, ao mesmo tempo, da posição que ocupam na hierarquia propriamente cultural dos graus de consagração, tal posição implicando uma definição objetiva de sua prática e dos produtos dela derivados. Para além de sua vontade e da consciência que possam ter a este respeito, tal definição se lhes impõe como um fato e passa a comandar sua ideologia e sua prática a tal ponto que sua eficácia manifesta-se sobretudo nas condutas inspiradas pelo esforço de transgredi-la (2007, p. 154).

Ainda de acordo com Bourdieu, a emissão de juízo sobre determinada questão, por exemplo, se relaciona diretamente com o conjunto das determinações inscritas na posição de um sujeito: “É o conjunto das determinações inscritas em sua posição que leva os críticos profissionais de jazz ou de cinema a emitirem juízos muito divergentes e destinados a atingir algumas painéis restritas de produtores de pequenas seitas e aficionados” (id.). Bourdieu se refere especificamente aos críticos de jazz ou cinema que se encontram muitas vezes lançados a ditas artes “marginais” (id.) em virtude da marginalidade na qual se encontram no campo de produção erudita. A condição periférica condicionaria esses indivíduos a adotar um posicionamento similar ao daqueles que detêm “o monopólio do poder legítimo de conceder a consagração cultural” (2007, p. 155).

Para além disso, partindo do entendimento do campo de poder como um campo de força onde os diferentes elementos se comunicam através de uma rede, Bourdieu compreende a configuração das posições como uma espécie de jogo de xadrez bem regulado no qual o objetivo principal não é necessariamente tomar o espaço ocupado pelo outro, mas sim se autoafirmar através das semelhanças e das diferenças em relação aos demais jogadores<sup>53</sup>:

---

<sup>53</sup> No prefácio da edição em língua espanhola da obra *Campo de poder, campo intelectual* (composta por diversos textos de Bourdieu), o editor apresenta uma definição que sintetiza o entendimento de

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas – en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes – por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) El campo de las posiciones (que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico, sólo se deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el campo de las tomas de posición, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo – obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc. –, son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo). (1990, p. 3-4)

Ademais, o espaço das posições ocupadas pelos indivíduos se sobrepõe e orienta as tomadas de posição destes. Por tomada de posição entende-se o posicionamento assumido pelo sujeito, assim como também as linhas de frente que norteiam sua estratégia no jogo. Logo, é possível conceber que não há autonomia desde uma perspectiva individual, visto que, para jogar, é necessário possuir estabelecidas as relações de pertença<sup>54</sup>: “las transformaciones profundas del espacio de las tomas de posiciones, las revoluciones literarias o artísticas, sólo podrán resultar de las transformaciones de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones” (1990, p. 4).

Estas transformações são possibilitadas por alguns fatores. Um deles, conforme assinala Bourdieu, é o encontro entre as intenções subversivas de uma fração de produtores e as expectativas de uma fração do público, elemento externo. Um segundo fator é a transformação da relação entre o campo intelectual e o campo de poder (1990, p. 4). Nesse sentido, ao se pensar em campo, sobretudo na ideia de

---

campo intelectual presente na obra de Bourdieu: “(El campo intelectual) no es un espacio neutro de relaciones interindividuales sino que está estructurado como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos y situaciones en posiciones diversas, como un sistema de posiciones sociales a las que están asociadas posiciones intelectuales y artísticas” (2002, p. 4).

<sup>54</sup> Exceto em casos muito específicos, como os “naïfs” aos quais Bourdieu se refere em *Questions de Sociologie*. Em francês “naïf” significa “ingênuo”, “simples”, “inocente”: “En este caso, Bourdieu hace referencia al movimiento artístico bautizado con este nombre, pero también a lo que el próprio nombre indica: um movimento que no conoce o que parece no conocer las complejidades de las reglas del juego del campo artístico” (*Cuestiones de sociología*, n. del t., 2013, p. 116).

campo literário, é indissociável relacioná-lo ao próprio campo de poder, instância maior que abrange e toca os demais campos.

São as tomadas de posição que proporcionam o surgimento de novos discursos historiográficos – como a série “Como e por que ler” ou outras formas alternativas de escrita de histórias da literatura. No texto “Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode”, Bourdieu relaciona as tomadas de posição ao surgimento de estéticas renovadoras, as chamadas revoluções literárias ou artísticas. Um outro tema que vem imbricado nessa questão é o espaço dos possíveis. Quando se cria um novo espaço – ou um novo grupo – a partir das tomadas de posição, o que se faz efetivamente é ampliar o espaço dos possíveis:

Así, creando un nuevo grupo literario o artístico se impone en el campo de producción literaria o artística, toda la problemática se ve transformada por el hecho de que, con su acceso a la existencia, es decir, a la diferencia, es el universo de las opciones posibles el que se ve transformado, desplazado, y las producciones hasta entonces dominantes pueden, por ejemplo, ser lanzadas al *status* de producto desclasado o clásico (1990, p. 4-5).

No Brasil, o evento mais evidente é a Semana de Arte Moderna, que reuniu intelectuais em prol de uma causa estético-política que revolucionou o paradigma das letras no país, buscando reocupar os espaços outrora ocupados por intelectuais do porte de Olavo Bilac e Coelho Neto<sup>55</sup> e ridicularizar estéticas como o parnasianismo ou excluir a literatura que hoje é entendida nos manuais de história da literatura como “sorriso da sociedade”.

No campo literário, ampliar o espaço dos possíveis é renovar o espectro de possibilidades do campo de produção literária e intelectual. Como se percebe, efetuar essas mudanças em escala estrutural só é possível através da posição, da disposição, da tomada de posição e de um *habitus*, ou seja, através de um conjunto de elementos que vão além do propósito ou do desejo consciente de efetuar mudanças.

No domínio da série “Como e por que ler” é possível identificar as tomadas de posição – ao menos as mais veladas – na expressão escrita de cada um dos títulos da série. Ana Maria Machado, por exemplo, assume a posição de intelectual da Academia Brasileira de Letras e assume um *habitus* de classe presente na sua

---

<sup>55</sup> Referência meramente metonímica. Sem dúvida há um mosaico de poetas e romancistas desprezados após o advento do modernismo.

constituição para justificar escrever um livro sobre o cânone ocidental, desculpando-se por excluir autores que não faziam parte da sua história de leitura.

Na história da literatura brasileira contemporânea são abundantes os exemplos de tomada de posição que sinalizam para novos aportes. Luiz Ruffato, ao publicar a antologia *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2005) e na sequência *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record, 2005), abre caminho – através dessa tomada de posição – para publicar antologias com recortes de cunho político-social, tais como *Entre nós: contos sobre homossexualidade* (Língua Geral, 2007), *Questão de pele: contos sobre preconceito racial* (Língua Franca, 2009), *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder* (Língua Geral, 2012) e *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros* (Geração, 2014).

O mesmo se vê na tomada de uma posição socialmente mais engajada nas publicações de Zilá Bernd, com a sua *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*<sup>56</sup>, ou até mesmo no âmbito da crítica literária, como a publicação interinstitucional *Voces negras de las Américas: diálogos contemporâneos*, organizada por Aimée Bolaños e Lady Benavente (Ed. da FURG, 2011). Os exemplos são prolíficos no âmbito do campo de produção intelectual. Como se percebe, cada tomada de posição adotada por um indivíduo vai imbricar na desobstrução de outros espaços de possíveis, e, nessa dinâmica, recortes até então inusuais ou inexistentes passam a fazer parte do portfólio e do campo experiencial de reconhecidos nomes da crítica literária.<sup>57</sup>

Em conferência proferida em 1980 na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas, e mais tarde publicada no livro *Questions de sociologie*<sup>58</sup>, Bourdieu parte da pergunta “Quem criou os criadores?” e comenta a relação de pertencimento de um indivíduo a um dado grupo (seja o artista, o crítico, o intelectual, etc.) e o que isso significa na sua produção:

<sup>56</sup> No caso específico de Bernd, considerando o histórico de publicações da autora engajada na causa negra, como os livros *Racismo e anti-racismo* (Moderna, 1994) e *O que é negritude* (Brasiliense, 1998), a publicação mencionada não é a que abre caminho para esse tipo de publicação na trajetória da autora, mas constitui uma tomada de posição relativa ao olhar voltado para a produção literária segundo o recorte proposto.

<sup>57</sup> Os títulos citados neste capítulo são mencionados apenas como exemplos, dispostos aleatoriamente. Discorrerei sobre o tema das tomadas de posição em cada capítulo da parte dois deste trabalho.

<sup>58</sup> *Cuestiones de sociología* (2013).

La correspondencia que se establece objetivamente entre el productor (artista, crítico, periodista, filósofo, etc.) y su público no es evidentemente el producto de una búsqueda consciente de ajuste, de transacciones conscientes e interesadas o de concesiones calculadas a las demandas del público. No se comprende nada de una obra de arte, ya se trate de su contenido informativo, de sus temas, de sus tesis o de lo que se llama mediante una expresión vaga de su “ideología”, relacionándola directamente con un grupo. De hecho, esta relación solo se efectúa como añadidura y como por descuido, a través de la relación que, en función de su posición en el espacio de posiciones constitutivas del campo de producción, mantiene un productor con el espacio de posicionamientos estéticos y éticos que, dada la historia relativamente autónoma del campo artístico, son efectivamente posibles en un momento dado del tiempo. Este espacio de posicionamientos, que es el producto de la acumulación histórica, es el sistema de referencias común en relación al cual se hallan definidos, objetivamente, todos los que entran en el campo. Lo que constituye la unidad de una época es menos una cultura común que la problemática común, que no es sino un conjunto de posicionamientos vinculados al conjunto de posiciones marcadas en el campo. No hay otro criterio de la existencia de un intelectual, de un artista o de una escuela que su capacidad de hacerse reconocer como ocupante de una posición en el campo, posición ante la que los demás han de situarse, definirse: y la problemática de la época no es otra cosa que el conjunto de estas relaciones de posición a posición e, indisociablemente, de posicionamiento a posicionamiento (2013, p. 213).

Esta citação explicita com bastante clareza os exemplos de antologias mencionados nas páginas anteriores do presente capítulo (as organizadas por Ruffato, Bernd e Bolaños). De acordo com a perspectiva expressa por Bourdieu, estes recortes – que sinalizam para um caminho específico – não expõem somente a problemática presente em uma época, mas também uma cultura comum que conecta cada uma das referidas produções. A avalanche de antologias e textos dedicados a questões até então não abordadas denota com suficiente clareza sua composição enquanto produto de uma acumulação histórica. E é justamente o posicionar-se no eixo de determinada tendência que define a potencialidade de que um dado artista ou intelectual possa vir a ser reconhecido como ocupante de uma dada posição.

Outra questão imbricada no posicionamento inovador diz respeito às implicações que dado posicionamento imputa aos demais: “La aparición de un artista, de una escuela, de un partido o de un movimiento en calidad de posición constitutiva

de un campo (artístico, político u otro) distingue por el hecho de que su existencia les ‘plantea, como se suele decir, problemas’ a los ocupantes de las otras posiciones” (2013, p. 214). Justamente essas implicações é que serão as responsáveis pelo contra-posicionamento destes outros elementos do campo. Esse movimento de disputa reafirma a ideia inicial de “*ballet* bem regulado” e de “jogo” expressa por Bourdieu para qualificar a ideia de campo e também descamba, em instância última, no estabelecimento das lutas: “Esto significa que el objeto propio de una ciencia del arte, de la literatura o de la filosofía sólo puede ser el conjunto de los espacios indisociables, el espacio de los productos y el espacio de los productores” (id.).

Nos subcapítulos seguintes, os conceitos de doxa, lutas simbólicas e capital simbólico, social e cultural se somarão aos demais aportes explicitados no presente capítulo, na tentativa de compreender como se dão as fatores constitutivos do campo para, em uma instância posterior, contribuir para a leitura da série “Como e por que ler” enquanto um novo discurso historiográfico.

## 2.2 Outros conceitos

*As relações estabelecidas no campo literário ocorrem em inúmeras instâncias e decorrem de uma série de fatores indissolúveis. São elementos como a doxa, o sentido prático e as noções de agente, ação, e capitais que movem as peças do jogo, como uma mão invisível em um grande tabuleiro de xadrez. De importância vital para um entendimento suficiente das dinâmicas que medeiam e rearranjam posições no campo literário, estes conceitos permitem que se traga à luz inúmeras informações relevantes não declaradas nas obras publicadas.*

### 2.2.1 Doxa e sentido prático

*No es fácil hablar de la práctica de otro modo que en forma negativa, y sobre todo de la práctica en lo que ella tiene de más mecánico en apariencia, de más opuesto a la lógica del pensamiento y del discurso. Todos los automatismos del pensamiento por parejas están allí para excluir que la persecución de fines conscientes, en el dominio que sea, pueda oponer una dialéctica permanente entre la consciencia organizadora y los automatismos.*

Pierre Bourdieu

A produção de conhecimento no campo intelectual não é um fenômeno ex *nihilo*. Inúmeros pressupostos relevantes estão na base constituinte dos campos.

Um desses pressupostos é o conceito de doxa, utilizado com frequência ao longo de toda a produção de Pierre Bourdieu. Em primeira instância, cabe sinalizar uma primeira definição desse termo. Pensando-o no âmbito do uso bourdieiriano, Christiane Chauviré e Oliver Fontaine (2008, p. 44) definem a doxa como uma fé prática, e a fé doxológica do mundo como uma experiência primeira do social que “descansa en una relación de creencia inmediata que nos lleva a aceptar el mundo como evidente”<sup>59</sup>. A doxa *de um campo* está completamente imbricada no *habitus* e se baseia inicialmente na perspectiva fenomenológica de Husserl: “Implícita por una parte, la doxa es constitutiva de la pertenencia a un campo, es propia de un campo, forma parte de los presupuestos de la inclusión en ese campo y constituye un marco dóxico nunca discutido que la reflexividad sociológica” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 45). Ainda de acordo com Chauviré e Fontaine, a atitude *doxológica* – dentro do aporte fenomenológico de Husserl – se compõe da tese pré-reflexiva “a-téticas, pre-dadas, y al mismo tempo inadecuadas en la medida que superan lo dado, implicando un carácter de anticipación, de proyección, de interpretación” (id).

Apesar de beber diretamente na fonte fenomenológica, Bourdieu ultrapassa estas primeiras definições:

Bourdieu, sin embargo, va más lejos que el análisis fenomenológico “tan perfectamente ‘neutralizado’ políticamente, porque con la doxa, ya no se trata de creer solamente en la objetividad de un mundo existente en sí, sino en la naturalidad y la legitimidad de un orden establecido [...] La doxa nos hace vivir el mundo social como mundo natural y evidente, el mundo social tiende a ser percibido como evidente y a ser captado. [...] El develamiento de la doxa exige la misma *epokhé* de la actitud natural que consiste en operar la suspensión de la duda sobre la posibilidad de que el mundo social sea diferente que está implicada en la experiencia del mundo como evidente. La doxa de un campo forja una ortodoxia y una heterodoxia, aunque “el herético sigue siendo un creyente que predica un retorno a formas de fe más puras” prohibiendo de hecho el cuestionamiento de los principios de la creencia, que amenazaría la existencia misma del campo (2008, p. 46).

<sup>59</sup> O *Dicionário galego de filosofía* oferece uma descrição baseada na raiz do conceito: “Termo grego que significa ‘opinión’. Trátase do coñecemento do mundo sensible. Tanto para Platón como para os gregos em xeral, a opinión consiste nun grao de coñecemento inferior á ciencia. A opinión pode ser verdadeira ou falsa, e é um coñecemento inestable, porque trata de realidades cambiantes e non se funda em razóns sólidas senón en percepcións. En xeral, opinión é aquel tipo de coñecemento no que subxetivamente se mantém um xuízo ou afirmación sen plena certeza. Posúe para Platón dous niveis: crenza e imaxinación” (2004, p. 122).

Nesse sentido, a doxa é capaz de despir-nos de nosso próprio senso crítico em relação a questões já fossilizadas e estabelecidas na estrutura do campo, como um pilar sobre o qual se apoiarão outros entendimentos secundários – e estes sim, suscetíveis à autocrítica. Como a doxa registra-se no nível de uma crença que leva a compreender o mundo como algo evidente, ela não constitui um fenômeno perceptivo-subjetivo, mas sim uma convicção comum aos demais agentes, e se reproduz por via de transferência como uma condição vital para que se adentre no campo.

Quando discorre sobre a configuração dos campos em *Questions de sociologie*, Bourdieu menciona a crença (a fé, a doxa) como algo a ser transmitido pelos jogadores aos novos ingressantes do campo: “Los que participan en la lucha contribuyen a la reproducción del juego contribuyendo, más o menos completamente según los campos, a producir la creencia en el valor de los objetos en juego [*enjeux*]” (BOURDIEU, 2013, p. 115).

Um campo intelectual conservador, por exemplo, terá definidas suas crenças em relação aos critérios de “bom e ruim”. A boa literatura, a má literatura. No âmbito do *homo academicus*<sup>60</sup>, a doxa, a fé em relação a determinados critérios de valor – como os exemplificados – vão gerar, por exemplo a *illusio*<sup>61</sup> de uma suposta liberdade de pensamento, que nada tem a ver com as escolhas conscientes do próprio sujeito e que provavelmente não existiria se o indivíduo estivesse atuando em outro campo e lidando com crenças opostas. Nesse sentido, a imagem mais

---

<sup>60</sup> BOURDIEU, Pierre. *Homo academicus*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

<sup>61</sup> *Illusio*, segundo Pierre Bourdieu em *Las reglas de l'art*: “Las luchas por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo contribuyen a reproducir continuamente la creencia en el juego, el interés por el juego y los envites, la *illusio*, de la que también son fruto. Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es importante (lo que me importa, *interest* por oposición a “lo que no me da igual”, in-diferente). (BOURDIEU, 2011, p. 337). Outra definição se pode encontrar na obra *El vocabulario de Bourdieu*, por Christiane Chauviré e Oliver Fontaine: “La inmersión del agente en la lógica de un campo implica su ignorancia de las condiciones que le hacen ser lo que es y que de ese modo le impiden verse como es. Esta ilusión, vivida sin haber sido explícitamente aceptada, esos “juegos de *self deception*, que permiten perpetuar la ilusión sobre sí”, constituyen el trasfondo necesario, indiscutido por indiscutible en virtud de su necesidad, de todos los pensamientos y acciones del agente, y lo compromete con su aceptación total de las finalidades del campo. [...] La *illusio* es esa manera de ser en el mundo, de ser ocupado por el mundo que hace que el agente puede ser afectado por una cosa muy alejada, o incluso ausente, pero que participa del juego en el cual está comprometido. [...] Esta ilusión necesaria sobre sí mismo y el mundo, esta forma de inocencia, es el producto de una adhesión, no consciente y “unánime en los límites de un campo”, a la doxa (conjunto de creencias fundamentales, de dogmas implícitos) que lo define en forma personal; ella vehiculiza los valores del campo que determinan lo que tiene importancia, los desafíos, y lo que debe ser desdeñado, hasta desvalorizado” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008 p. 76).

esclarecedora pode ser tomada por empréstimo de outro contexto (a descrição introdutória sobre o sistema literário feita por Antonio Candido – “A literatura como sistema” – em *Formação da literatura brasileira*), para nos auxiliar a compreender a reprodução da doxa como uma espécie de tocha (crença) transmitida entre corredores (jogadores): é como algo que preexiste aos próprios sujeitos e que define a sua manutenção no seio do campo e a condição para incorporação de outros membros.

Circunscrito pela doxa e pela *illusio*, o sentido prático definirá a linha de frente e a movimentação do jogador no grande tabuleiro. Desenvolvido principalmente ao longo da obra *Le sens pratique*, este é um dos conceitos mais importantes para compreender os caminhos encetados na produção de determinados jogadores, visto que é o sentido prático que delimitará as escolhas “conscientes” e as adesões voluntárias de cada um deles. Logo, o sentido prático registra-se como uma espécie de “saber fazer” automatizado, de modo que o indivíduo alcança a visão e o entendimento do que deverá ser feito *a posteriori*:

La noción de sentido práctico es una noción disposicional que permite a Bourdieu pensar el ajuste espontáneo, por el agente, del *habitus* en el campo (o en una posición en el campo) en el curso de la acción. El sentido práctico es aquello que debe ser supuesto para explicar que, sin cálculo previo, el agente actúa en algunos casos “como se debe”, hace “la única cosa que hay que hacer”, produce anticipaciones correctas (prever el encadenamiento de los golpes en los fracasos), se coordina corporalmente en las acciones de los otros, por ejemplo en el curso de un partido o en una orquesta (Bourdieu insiste en la índole inmediata y corporal de esta armonización colectiva). Una vez adquirido, este sentido práctico se convierte en una segunda naturaleza que parece natural al propio agente, implicando el olvido de la adquisición, hasta la ilusión de lo innato de la adquisición (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 86).

O sentido prático no campo de produção literária ou no campo de produção intelectual se manifesta, muitas vezes, em aspectos pragmáticos, como nas alianças que o sujeito vem a estabelecer com outros elementos do campo ou fora dele, na eleição de temas que virá a abordar, nas próprias publicações, nas influências de predecessores que reconhece (e que não reconhece) declaradamente, nas tomadas de posição e também em uma espécie de “faro” treinado para preservação da própria sobrevivência em determinado meio. Não por acaso, em uma entrevista concedida a Didier Eribon em 1980, por ocasião da publicação de *Le sens pratique*,

Bourdieu afirmou que os intelectuais são – enquanto detentores de um capital cultural – uma fração (dominada) da classe dominante.<sup>62</sup>

Nesse sentido, cada agente possui um conhecimento prático, “corporal, de sua posição no campo social” (BOURDIEU, 2015, p. 220). Esse sentido nada tem a ver, conforme Chauviré e Fontaine, com a consciência de classe, mas sim com uma espécie de “interiorização da exterioridade” (2008, p. 87). Bourdieu ainda define, em *Choses dites*, o sentido prático como a ação do bom jogador quando este se encontra “muito naturalmente” no lugar onde vai cair a bola (apud CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 88). O sentido prático, também entendido como sentido do jogo, é uma noção disposicional constituída ao longo da trajetória: “Un caso particular de sentido práctico es el sentido del juego, capacidad adquirida que excede todo intento de explicitación verbal, que por tanto, implica un fondo oscuro a la misma manera de ver los agentes” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 88).

Antes de discorrer sobre o tema, Bourdieu evoca em *El sentido práctico* a voz de dois grandes filósofos, Wittgenstein e Aristóteles, em epígrafes que explicitam brevíssimas marcas do tema na história da filosofia:

¿Cómo puedo seguir una regla? Si no es una pregunta por las causas, entonces es una pregunta que concierne a la justificación que yo tengo para actuar según ella. Si agoté las razones, entonces ahora he llegado a la roca dura, y mi arado se dobla. En ese momento me inclino a decir. “Es así, simplemente, como actúo” (WITTGENSTEIN, L. *Investigaciones filosóficas*, apud BOURDIEU, 2008, p. 43).

El hombre [...] es el más imitador (*mimetikotaton*) de todos los animales y es imitando (dia mineseos) como adquiere sus primeros conocimientos (ARISTÓTELES, *Poética*, apud BOURDIEU, 2008, p. 45).

Pensar o sentido prático constitui um exercício de reflexão sobre as leis que medeiam o conhecimento e também sobre o papel dos intelectuais. Por conseguinte, ao abordar o tema o sociólogo francês põe em questão um pressuposto habitual entre os cientistas: “la ilusión de que los principios que utilizan para analizar sus objetos de estudio no rigen para ellos, que se encontrarían a salvo de las clasificaciones” (contracapa da edição espanhola, *El sentido práctico*). Ao considerar

<sup>62</sup> “Ce champ, lui-même globalement situé dans une position dominée à l'intérieur du champ de la classe dominante”. (p. 213). Ver: “Mais qui a créé les ‘créateurs?’”, in *Questions de sociologie*, Ed. du Minuit, 1980. Disponível em <[http://monoskop.org/images/4/47/Bourdieu\\_Pierre\\_Questions\\_de\\_sociologie\\_2002.pdf](http://monoskop.org/images/4/47/Bourdieu_Pierre_Questions_de_sociologie_2002.pdf)>.

o intelectual como parte da realidade social, e portanto também suscetível às leis que regem sua estrutura e a sua construção contínua, este aporte nos possibilita compreender mais além do advento da “simples escolha” ou do aspecto político que medeia a produção de conhecimento, sempre indo além da assertiva de Wittgenstein. Assim, em relação ao tema da historiografia literária, identificar o sentido prático possibilita que se lance um olhar mais crítico sobre determinadas tomadas de posição que a princípio soam completamente injustificadas, mas que estão completamente articuladas com o *habitus* e com a trajetória. Logo, considerando o entrecruzamento entre os conceitos disposicionais, o sentido prático relaciona-se diretamente com duas instâncias vitais para o funcionamento do campo: agente e ação.

### 2.2.2 Ação e agente

*Enfiando por assim dizer seu pensamento pensante na cabeça dos agentes atuantes, o pesquisador oferece o mundo tal como ele o pensa (isto é, como objeto de contemplação, representação, espetáculo) como se fosse o mundo tal como ele se apresenta àqueles que não têm a disponibilidade (ou o desejo) de se retirar dele para pensá-lo; situa como princípio de suas práticas, ou seja, em sua “consciência”, suas próprias representações espontâneas ou elaboradas, ou pior, os modelos que teve de construir (por vezes contra sua própria experiência ingênua) para dar conta de suas práticas.*

Pierre Bourdieu

O sentido prático, enquanto conceito disposicional na teoria dos campos de Bourdieu, é uma condição que integra grande parte das ações exercidas no campo: “el concepto de práctica remite a una filosofía disposicional de la acción construida sobre la base de una pequeña cantidad de conceptos fundamentales – *habitus*, campo, capital, estructuras” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 7). Já a ação, mediada por uma série de fatores e condições, não constitui simplesmente a evidência de uma força ou um cálculo premeditado. Nesse sentido, pensar a teoria da ação envolve considerar, por exemplo, a contribuição do *habitus*: “a través de las estructuras cognitivas y motivadoras, el *habitus* contribuye a determinar las cosas que hay que hacer o no, las urgencias, etc., que desencadenan la acción” (BOURDIEU, *Meditaciones pascalianas*, p. 176, apud CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 7).

A noção de ação apresentada na obra de Bourdieu rompe com outras perspectivas eruditas baseadas em oposições dualistas:

Esta teoría disposicional de la acción pone de manifiesto la naturaleza práctica del conocimiento generalmente movilizadopor los agentes en sus actos, y la lógica específica de ese conocimiento hecha cuerpo. Así son repudiadas cierta cantidad de nociones (motivación, actor, cálculo...) y de oposiciones (consciente/inconsciente, individuo/sociedad, interesado/desinteresado...) que estructuran una mayoría de reflexiones eruditas sobre la acción (por ejemplo la oposición escolástica entre determinismo y libertad: “si se puede decir que él [el agente] se determina, en la medida en que constituye la situación que lo determina, está probado que no escogió el principio de su elección, es decir, su *habitus*, y que los esquemas de construcción que aplica al mundo fueron a su vez construídos por el mundo” (MP, 177) (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 7-8).

O pensamento e a ação são orientados por estruturas objetivas e subjetivas que estão diretamente ligadas à história das instituições e, por via de consequência, à história do próprio indivíduo. Na introdução de *Meditaciones pascalianas*, Bourdieu reflete sobre as linhas que “enredam” os indivíduos e o quanto isso se faz presente na práxis do próprio sujeito. O aporte de Bourdieu se consoa às primeiras reflexões construtivistas apresentadas no Capítulo I da presente tese – “o conhecimento, independentemente da forma como for definido, está na cabeça das pessoas e o sujeito pensante não tem alternativa senão construir aquilo que conhece com base na sua própria experiência” (GLASERSFELD, 1996, p. 19). A despeito de não haver equívoco na observação de Glasersfeld, Bourdieu avança no sentido de buscar oferecer ferramentas que possibilitem investigar as linhas que conformam a dita experiência referida pelo filósofo alemão: “É pelo fato de estarmos enredados no mundo que parece haver algo de implícito no que pensamos e dizemos a seu respeito. No intuito de liberar o pensamento, não é possível contentar-se com esse retorno sobre si do pensamento pensante que em geral se associa à ideia de reflexividade” (BOURDIEU, *Meditações pascalianas*; 2001, p. 19). Outros aspectos, como “as diferentes filiações, dependências e implicações” (id.) não podem simplesmente ser ignorados pela “ilusão da onipotência de pensamento”. O pertencimento institucional, por exemplo, é um fator constantemente ignorado pelas teorias tradicionais da ação que, segundo Bourdieu, possui um papel devastador em

nível de “inconsciência”. Inconsciência, dentro dessa perspectiva, é a própria história, a história coletiva individual:

é a história social das instituições de ensino (a mais banal de todas e ausente da história das ideias, tanto das filosóficas como das demais) e a história (esquecida, ou recalçada) de nossa relação singular com essas instituições que podem nos oferecer algumas verdadeiras revelações sobre as estruturas objetivas e subjetivas (classificações, hierarquias, problemáticas, etc.) que, a despeito de nossa vontade, sempre orientam nosso pensamento (BOURDIEU, *Meditações pascalianas*, 2001, p. 19)

Nesse sentido, fazer parte de um meio específico é adquirir um sentido prático que vai determinar, em nível de inconsciente histórico, a própria ação do indivíduo. Considerando essa perspectiva dentro das exposições propostas por Bourdieu, é importante mencionar que não há um determinismo preestabelecido de modo circunstancial. Os esquemas, a percepção e a ação do sujeito, inscritos no sujeito através das experiências passadas, estão de forma definitiva mediados por um *habitus*:

Uma das funções principais da noção de *habitus* consiste em descartar dois erros complementares cujo princípio é a visão escolástica: de um lado, o mecanismo segundo o qual a ação constitui o efeito mecânico da coerção de causas externas; de outro, o finalismo segundo o qual, sobretudo por conta da teoria da ação racional, o agente atua de maneira livre, consciente e, como dizem alguns utilitaristas, *with full understanding*, sendo a ação o produto de um cálculo de chances e ganhos. Contra ambas as teorias, convém ressaltar que os agentes sociais são dotados de *habitus*, inscritos nos corpos pelas experiências passadas: tais sistemas de esquemas de percepção, apreciação e ação permitem tanto operar atos de conhecimento prático, fundados no mapeamento e no reconhecimento de estímulos condicionais e convencionais a que os agentes estão dispostos a reagir, como também a engendrar, sem posição explícita de finalidades nem cálculo racional de meios, estratégias adaptadas e incessantemente renovadas, situadas porém nos limites das restrições estruturais de que são o produto e que as definem (BOURDIEU, *Meditações pascalianas*, 2001, p. 169)

Considerando a ação como o produto de uma série de condições, o conceito de agente rompe com a perspectiva tradicional – que com frequência dualiza a relação do sujeito com o mundo através da noção de interno/externo –, lançando luz sobre as condições sociais que permitem que o sujeito se construa e atue de acordo

com sua própria trajetória. São essas experiências, advindas de um *habitus* praticado à exaustão, de uma doxa inquestionada, de um campo poderoso e de capitais acumulados, que vão lapidar o sujeito social que o indivíduo o é e vão demarcar a linha de frente adotada por suas tomadas de posição, bem como a definição de sua posição no campo. Chauviré e Fontaine caracterizam o “eu” como “o ponto de união das coerções objetivas (o campo) e das determinações subjetivas (as estratégias elaboradas pelo agente em função de seu *habitus*, e cujos fins tendem a coincidir com os fins imanentes do campo)” (2008, p. 11).

De acordo com Bourdieu, “o agente nunca é por inteiro o sujeito de suas práticas: por meio das disposições e da crença que estão na raiz do envolvimento no jogo, quaisquer pressupostos constitutivos da axiomática prática do campo (a doxa epistêmica, por exemplo) se introduzem até nas intenções aparentemente mais lúcidas” (2001, p.169). Dessa forma, compreendendo uma dada “historicidade” do agente no seio do campo, é possível pensar os movimentos que ocorrem no âmbito da renovação do discurso historiográfico brasileiro contemporâneo, valorizando a articulação presente nas tomadas de posição de cada um dos autores da série “Como e por que ler”, destituindo, assim, a arbitrariedade de qualquer perspectiva adotada no posicionamento dos agentes.

De acordo com Bourdieu, só é possível obter uma visão reflexiva do campo ao se considerar a crítica histórica que, por sua vez, permitirá descartar com veemência um aporte “autônomo”:

Únicamente la crítica histórica, arma mayor de la reflexividad, puede liberar el pensamiento de las coerciones que se ejercen sobre ella cuando, abandonándose a las rutinas del autómatas, trata como cosas a construcciones históricas cosificadas. Lo que implica decir hasta qué punto puede ser funesto el rechazo de la historicización que, para muchos pensadores, es constitutivo de la intención filosófica misma y que deja el campo libre a los mecanismos históricos que afecta ignorar (BOURDIEU, 2015, p. 218).

Logo, considerando o agente como produto de uma construção ocorrida em âmbito estrutural, Bourdieu propõe que se dedique atenção ao que geralmente não é dito ou está implícito na trajetória. Nesse sentido, completando a exposição de alguns conceitos disposicionais pré-selecionados, no subcapítulo subsequente serão abordados os conceitos que estão na gênese da construção intelectual do sujeito: as noções de capital.

### 2.2.3 Capital simbólico, social e cultural

*La definición dominante de la “distinción” denomina “distinguidas” a aquellas conductas que se distinguen de lo común, de lo vulgar, sin intención de distinción. En estos asuntos las estrategias que más “compensan” son las que no se viven como estrategias. Las que consisten en que a uno le guste – o, incluso, en “descubrirlo” a cada instante, como por azar lo que a uno le debe gustar. El beneficio de distinción es el beneficio de lo común. Y este beneficio directo se duplica con un beneficio suplementario, a la vez subjetivo y objetivo, el beneficio del desinterés: el beneficio que se obtiene de verse – y ser visto – como alguien que no busca el beneficio, como alguien totalmente desinteresado.*

Pierre Bourdieu

Ultrapassando a definição marxista de capital econômico, base de todo e qualquer tipo de capital, Bourdieu acrescenta ao longo de sua obra as noções de capital cultural e simbólico. Lançar um olhar sobre o campo considerando estes aspectos constitui uma tentativa de observar atentamente a luta que se estabelece entre as partes envolvidas no jogo. O capital cultural se constitui por um conjunto de bens simbólicos que remetem “por un lado, a los conocimientos adquiridos que se presentan *en el estado incorporado bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo* (ser competente en tal o cual campo del saber, ser cultivado, tener un buen dominio del lenguaje, de la retórica, conocer y reconocerse en el mundo social y sus códigos...)” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 19-20). Por outro lado, dentro de um complexo sistema de operações construtivas, o capital cultural também se realiza através de questões materiais, como o patrimônio de bens culturais “(cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, máquinas...)” e por último, el capital cultural puede encarnarse socialmente en el estado institucionalizado por títulos, diplomas, éxito en concursos, etc., que objetivan el reconocimiento de competencias por la sociedad” (id.).

Na dinâmica do campo e da construção constante do sujeito, o capital cultural vai desempenhar um papel operativo na moldagem do *habitus* e na funcionalidade do sentido prático. É como uma espécie de bagagem (in)visível carregada pelo indivíduo. Essa bagagem será utilizada no mover das peças do jogo, definindo assim a posição e, em algum momento posterior, também as constantes tomadas de posição assumidas. No caso específico de Ana Maria Machado, autora de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, é explícita e velada no campo de

produção intelectual a versatilidade da autora em escrever para leitores de praticamente todas as idades.

Essa versatilidade, bem como a habilidade de Machado de apresentar uma retórica atraente ao leitor, conduzindo-o com atenção do começo ao fim da narrativa, se registra muito além de um simples talento inato. Prova disso é a sua destreza ao escrever ensaios teóricos ou textos de caráter distinto, como a crônica e o ensaio. O que o leitor vê na instância última que é o livro é parte de um longo trabalho de construção intelectual, estabelecido através de uma formação leitora competente (com acesso aos clássicos e a bens culturais) possibilitada por um considerável capital econômico ao longo de toda uma vida. Ao se posicionar dentro do campo de produção literária e intelectual, Machado acrescenta ao seu capital cultural uma série de títulos<sup>63</sup>, como os prêmios e as honrarias tão habituais em sua biografia. Todo esse capital cultural, que se percebe como um rastro luminoso na história de vida da escritora, possibilita ao observador um alcance de visão futura em relação às possíveis tomadas de posição assumidas por Ana Maria Machado, visto que esse capital lança luz sobre temas como a doxa do campo e o *habitus* da autora.

É a dada historicidade a qual Bourdieu se negava a renegar “El capital cultural no se adquiere, ni se hereda, sin esfuerzos personales; requiere por parte del agente un largo trabajo continuo y sostenido de aprendizaje y de aculturación con el objeto de incorporárselo, hacerlo suyo, hacerlo de sí, en la medida en que transforma el ser social del agente” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 20). Assim, para além da boa vontade simplesmente, o desenvolvimento do capital cultural demanda muito tempo, e, por via de consequência, meios materiais “essencialmente financieros, para deslindar este tempo” (id.). Nesse sentido, estas duas espécies da capital – cultural e financeiro – estão completamente relacionadas.

---

<sup>63</sup> Segundo a página pessoal de Ana Maria Machado: “Na sua carreira, os números são generosos. São mais de 40 anos escrevendo, mais de cem livros publicados (dos quais nove romances e oito de ensaios), mais de vinte milhões de exemplares vendidos, publicados em vinte idiomas e 26 países. Os prêmios conquistados ao longo da carreira também são muitos, de se perder a conta. Entre eles, três Jabutis, o Machado de Assis da ABL em 2001 para conjunto da obra, o Machado de Assis da Biblioteca Nacional para romance, o Casa de Las Américas (1980, Cuba), o Hans Christian Andersen, internacional, pelo conjunto de sua obra infantil (2000), o Príncipe Claus (Holanda), o Iberoamericano SM[?] de Literatura Infantojuvenil (2012), o Zaffari & Bourbon (2013) por melhor romance do biênio em língua portuguesa. Foi também agraciada, em alguns casos mais de uma vez, com láureas como: Premio Bienal de São Paulo, João de Barro, APCA, Cecília Meireles, O Melhor para o Jovem, O Melhor para a Criança, Otávio de Faria, Adolfo Aizen, e menções na APPLE (Association pour la Promotion du Livre pour Enfants, Instituto Jean Piaget, Genebra), no Cocori (Costa Rica), na FÉE (Fondation Espace Enfants, Suíça) e Americas Award (EUA)”. Ver: <<http://www.anamariamachado.com/biografia>>.

Ainda em torno da ideia de capitais, Bourdieu também apresenta a noção de capital social, que são as relações que determinado indivíduo estabelece com outros membros do campo:

El capital social es el conjunto de los recursos actuales o potenciales que están ligados con la posesión de una red duradera de relaciones más o menos institucionalizadas de interconocimiento e interreconocimiento, o, en otros términos, con la pertenencia a un grupo, como conjunto de agentes no solamente dotados de propiedades comunes (susceptibles de ser percibidas por el observador, por los otros o por ellos mismos, sino también unidos por lazos permanentes y útiles. (*La sociologie de Bourdieu*, p. 94, apud CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 21).

Essas relações são extremamente importantes, visto que dão o matiz da rede de contatos e permitem identificar as escolhas e a adesão dos jogadores: posição, de qual lado estão, contra o que lutam, etc. O capital social representa o conjunto de contatos, “relaciones, conocimientos, amistades, obligaciones (acreencias o deudas simbólicas), que da al agente un mayor o menor ‘espesor’ social, un poder de acción y de reacción más o menos importante, en función de la calidad y cantidad de sus conexiones” (CHAUVIRÉ; FONTAINE, 2008, p. 21).

Logo, somado ao capital financeiro e ao capital cultural<sup>64</sup>, o capital social contribui de forma efetiva para a permanência do indivíduo no campo e para a ampliação do espaço dos possíveis. Nesse sentido, são inúmeros os lugares físicos que possibilitam a construção de determinadas redes e o reforço das relações já existentes. As academias de letras, por exemplo, são espaços propícios a ampliação do capital social. Assim como as academias para os escritores, os eventos acadêmicos constituem para os intelectuais um verdadeiro espectro de possibilidades onde as afinidades e as diferenças sobressaem de modo translúcido.

---

<sup>64</sup> Ainda discorrendo sobre o capital cultural e a importância de se estabelecer uma rede, Chauviré e Fontaine apontam: "Estrechamente ligado con los capitales económicos y cultural propios y con losa del otro, el capital social de un agente es lo que garantiza su reconocimiento y tiende a ser una suerte de multiplicador de su potencia por un efecto de agregación simbólica (como si las riquezas materiales y simbólicas de los agentes de connivencia se adicionaran virtualmente). La red de relaciones es el producto de "estrategias de inversión social" que el agente, conscientemente o no, despliega para crear, reforzar, mantener, acompañar, reactivar, lazos de los que en cualquier momento puede tener la esperanza de extraer 'beneficios materiales o simbólicos'; en esto se ve ayudado por cantidad de prácticas instituidas que apuntan a favorecer los intercambios legítimos y a excluir los ilegítimos y a poner así en contacto a los agentes, que, debido a su capital y a su posición, tienen el mayor interés de estar en contacto" (2008, p. 21-22).

De acordo com Bourdieu, na dinâmica dos campos outras espécies de capitais – financeiro, cultural e social – acabam se convertendo em capital simbólico:

o capital simbólico (a honra masculina das sociedades mediterrâneas, a honorabilidade do notável ou do mandarim chinês, o prestígio do escritor renomado etc.) não constitui uma espécie particular de capital, mas justamente aquilo em que se transforma qualquer espécie de capital quando é desconhecida enquanto capital, ou seja, enquanto força, poder ou capacidade de exploração (atual ou potencial), portanto reconhecida como legítima. Mais precisamente, o capital existe e age como capital simbólico (proporcionando ganhos como diz, por exemplo, a constatação-receito, *honesty is the best policy*) na relação com um *habitus* predisposto a percebê-lo como signo e como signo de importância, isto é, a conhecê-lo e a reconhecê-lo em função de estruturas cognitivas aptas e tendentes a lhe conceder o reconhecimento pelo fato de estarem em harmonia com o que ele é. Produto da transfiguração de uma relação de força em relação de sentido, o capital simbólico nos livra da insignificância, como ausência de importância e de sentido (BOURDIEU, 2001, p. 296).

O capital simbólico acumulado por um indivíduo ao longo de uma trajetória permite, por exemplo, a consagração deste em âmbito institucional e também na esfera das relações interpessoais. A partir de dada consagração, o sujeito estará suficientemente habilitado a consagrar e a legitimar os outros: “Ser conhecido e reconhecido também significa deter poder de reconhecer, consagrar, e dizer, com sucesso, o que merece ser conhecido e reconhecido e, em geral, de dizer o que é, ou melhor, em que consiste o que é, que é preciso pensar a respeito, por meio de um dizer (ou um predizer) performático” (BOURDIEU, 2001, p. 296). Nesse sentido, o processo de acúmulo de capital simbólico na dinâmica da construção de historiografias literárias, igualmente como em outros campos, é vital para determinar quem produzirá o conhecimento e de que forma os produtores vindouros se orientarão em relação ao já produzido, estabelecendo-se então uma corrente invisível que conecta o novo ao consagrado.

O acúmulo de capital simbólico é um tema interessante ao se considerar a construção de historiografias literárias, afinal, não qualquer leitor suficientemente

informado está institucionalmente legitimado para realizar tal tarefa a ponto de provocar efeitos no campo.<sup>65</sup>

Institucionalmente, há uma série de rituais que funcionam como verdadeiras ferramentas legitimadoras. Ao considerar esses ritos como investiduras simbólicas, afirma Bourdieu:

Os ritos de instituição, como atos de investidura simbólica, destinados a justificar o ser consagrado a ser o que é, a existir tal como existe, acabam por fazer literalmente aquele ao qual se aplicam, arrancando-o do exercício ilegal, da ficção delirante do impostor (cujo caso-limite é o louco que se julga Napoleão) ou da imposição arbitrária de usurpadora. Tal sucede ao declararem publicamente que ele é mesmo quem pretende ser, legitimado para ser o que pretende, qualificado para assumir a função, ficção ou impostura a qual, proclamada aos olhos de todos como merecedora de ser universalmente reconhecida, torna-se uma “impostura legítima”, segundo a fórmula de Austin, isto é, desconhecida, denegada como tal por todos, a começar pelo próprio impostor. Impondo-lhe solenemente o nome ou o título que o define por uma cerimônia inaugural de entronização, inceptio do mestre medieval, ordenação do padre, armação do cavaleiro, coroação do rei, lição inaugural, sessão de abertura do tribunal etc., ou numa ordem completamente distinta, circuncisão ou casamento, estes atos de magia performática permitem e impõem ao recipientário a um tempo, tornar-se o que ele é, ou seja, o que ele tem de ser, ao entrar, de corpo e alma, em sua função, ou seja, em sua ficção social, ao assumir a imagem ou a essência social que lhe é conferida sob forma de nomes, títulos, diplomas, postos ou honrarias, e ao encarná-la enquanto pessoa moral, membro ordinário e extraordinário de um grupo, para o qual também contribui a fazer existir dando-lhe uma encarnação exemplar (BOURDIEU, 2001, p. 296-297).

Sem lugar a dúvidas, a questão do capital – seja ele financeiro, cultural, social ou simbólico – é de grande importância no processo de análise da série “Como e por que ler”. Considerar não só esses parâmetros, mas também os demais instrumentos oferecidos pela sociologia da obra de arte de Bourdieu, é munir-se das ferramentas adequadas para detectar as engrenagens que sustentam o novo discurso

---

<sup>65</sup> *A História da literatura em mil versos*, de J. A. Ramos, é um título que exemplifica bem essa questão. Apesar da proposta audaciosa e esteticamente renovadora, o impacto no campo de produção historiográfica, até onde se pode constatar, é praticamente imperceptível. De acordo com descrição do próprio livro, “Trata-se de uma obra literária que procura reportar a história da literatura mundial, focando suas principais personagens e as obras mais importantes que marcaram época. A obra tem um estilo diferente. Foi elaborada no formato de pequenas quadras. O livro consegue, de maneira quase audaz, contar a história da literatura de Petrarca e João Cabral em apenas mil versos”.

historiográfico e que ensejam um novo caminho para a historiografia brasileira contemporânea. No capítulo seguinte, o terceiro pilar desta tese e as questões teóricas imbricadas na proposta ora apresentada: repertório e observação de segunda ordem (ponto cego).

### 3. QUESTÕES SISTÊMICAS

Neste capítulo, considerado o terceiro pilar de sustentação do presente trabalho, observo não teorias, a exemplo dos capítulos anteriores, mas conceitos vinculados a teorias específicas. Ao isolar determinadas ideias de seus respectivos macrocosmos teóricos, tento assumir com atenção a tarefa de utilizá-los partindo do conhecimento prévio de seus autores e de seus contextos de produção. Assim, a primeira parte deste capítulo será dedicada ao conceito de repertório encontrável nas teorias sistêmicas de Itamar Even-Zohar. O uso desse conceito é importante porque se complementa – conforme esclarece o próprio autor no texto “El sistema literário” – ao entendimento da matriz conceitual de *habitus* presente em praticamente toda a obra de Pierre Bourdieu.

Como se poderá constatar a seguir, o repertório vivo presente na produção de cultura se configura em um imenso mosaico composto por tesselas que se presentificam nos mais variados discursos e podem vir a fazer parte da bagagem de emissores e receptores de modo consciente e inconsciente. Even-Zohar esclarece que a comunicação ocorre justamente quando o repertório preexiste em ambas as partes: “Aunque los interlocutores en una situación específica de intercambio no necesitan obligatoriamente un grado absolutamente idéntico de familiaridad con un repertório específico, sin un mínimo de conocimiento compartido no habrá virtualmente intercambio” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 38).

Após compreender questões fundamentais na construção de repertórios, usarei os conceitos de observação de primeira e segunda ordem, teorizados primeiramente pelo sociólogo alemão Niklas Luhmann, e mais tarde situados historicamente por seu discípulo Hans Ulrich Gumbrecht. Ao pensar esse conceito no âmbito de sua complexa teoria dos sistemas sociais, Luhmann parece “esquecer” – segundo palavras do próprio Gumbrecht – de detectar a raiz histórica do mesmo, legado assumido por Gumbrecht anos depois e publicado na obra *Modernização dos*

*sentidos*. De acordo com Luhmann, a distinção entre o espaço marcado e o espaço não-marcado é a primeira tarefa do observador, que não pode ocultar sua presença:

The activity of observing establishes a distinction in a space that remains unmarked, the space from which the observer executes the distinction. The observer must employ a distinction in order to generate the difference between unmarked and marked space, and between himself and what he indicates. The whole point of this distinction (its intention) is to mark something as distinct from something else. At the same time, the observer – in drawing a distinction – makes himself visible to others. He betrays his presence – even if a further distinction is required to distinguish him. Once a distinction is established as a form, it points back to the observer, thus generating both the form's self-reference and its hetero-reference (LUHMANN, 2000, p. 54).

Esta etapa do terceiro capítulo recobra as reflexões iniciais sobre observação de segunda ordem que propus no contexto de minha dissertação de mestrado defendida em 2013, desdobrando-se em uma observação mais completa e constituindo-se como uma das ferramentas necessárias para a tese aqui proposta.

### **3.1 Repertório literário e cultural**

*O repertório acompanha o produtor e o receptor como um lastro de informação pressuposta, sempre em processo de crescimento. A apropriação do referido termo neste capítulo é importante para que se possa pensar temas presentes na série “Como e por que ler”, nomeadamente a fabricação e a transferência de repertórios, os repertórios passivos e ativos e também a importação de repertórios, de textos e de sistemas.*

#### **3.1.1 O repertório como código-fonte**

*Todos los miembros de cualquier comunidad son al menos consumidores “indirectos” de textos literarios. En calidad de tales, nosotros, como miembros de la comunidad, consumimos sencillamente una cierta cantidad de fragmentos literarios, digeridos y transmitidos por variados agentes culturales e integrados en el discurso diario. Fragmentos de viejas narraciones, alusiones y frases hechas, parábolas y expresiones acuñadas, todo esto y mucho más, constituye el repertorio vivo depositado en el almacén de nuestra cultura.*

Itamar Even-Zohar

Tendo como base o conhecido esquema de comunicação e linguagem proposto por Roman Jakobson, Itamar Even-Zohar apresenta, em seu texto intitulado “El sistema literário” o conceito de repertório. Apesar de estruturá-lo (assim como outros termos equivalentes) sobre a base preexistente criada pelo pensador russo, não há correspondência completamente unívoca entre cada conceito correlacionado, em que pese a similaridade que os conecta<sup>66</sup>.

Sendo o repertório uma espécie de código-fonte indispensável para o processo comunicativo, é nele que os escritores e os leitores encontram a via que os condiciona à interlocução. De acordo com Even-Zohar, o repertório

designa el agregado de reglas y materiales que rigen tanto la confección como el uso de cualquier producto. Estas reglas y materiales son así indispensables para cualquier procedimiento de producción y consumo. Cuanto mayor sea la comunidad que confecciona y usa ciertos productos, tanto mayor debe ser el acuerdo sobre semejante repertorio. Aunque los interlocutores (“emisor” o “receptor”) en una situación específica de intercambio (comunicación) no necesitan obligatoriamente un grado absolutamente idéntico de familiaridad con un repertorio específico, sin un mínimo de conocimiento compartido no habrá virtualmente intercambio. “Pre-conocimiento” y “acuerdo” son, pues, las nociones clave del concepto de “repertorio” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14).

Nessa perspectiva, o repertório literário se constitui como o conhecimento necessário para compreender minimamente a literatura, para além da simples decodificação: “Si los ‘textos’ se consideran la más evidente manifestación de la literatura, el repertorio literario es el agregado de reglas y unidades con las que se producen y entienden textos específicos. Es, en expresión de Avalle, ‘el universo de los signos literarios, en tanto que agregado de materiales utilizables para la confección de ciertos tipos de discurso’” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 14). Para discorrer sobre repertório no contexto da série “Como e por que ler”, para qualquer efeito, é importante considerar duas perspectivas: a dos autores e a dos leitores para quem se destina esse produto. Quanto aos primeiros, apesar da condição intelectual que lhes é comum, detectam-se tipos diferentes de repertórios, visto que se trata de

---

<sup>66</sup> No que concerne ao sistema, o esquema referido se estrutura da seguinte forma:  
 INSTITUIÇÃO [contexto]  
 REPERTÓRIO [código]  
 PRODUTOR [emissor]————— [receptor] CONSUMIDOR (“escritor”)(“leitor”)  
 MERCADO [contato/canal]  
 PRODUTO [mensagem]

sujeitos com trajetórias distintas dentro do campo. Já em relação aos leitores, se entendemos o repertório literário como um conjunto de habilidades para compreender determinados textos, o repertório linguístico básico – nesse contexto – é suficientemente necessário, já que se trata de uma publicação que se propõe contribuir com a formação de leitores. Sobre repertórios literários distintos, Even-Zohar sinaliza para a adequação específica a cada posição que se ocupe:

Si se considera que las manifestaciones de la literatura existen a varios niveles, el “repertorio literario” puede concebirse como un agregado de repertorios específicos para cada uno de esos varios niveles. Un “repertorio”, por tanto, puede ser el conocimiento compartido necesario tanto para producir (y entender) un “texto”, como para producir (y entender) varios otros productos del sistema literario. Puede haber un repertorio para ser “escritor”, otro para ser “lector” e incluso otro para “comportarse como se esperaría en un agente literario”, y así en adelante. Todos éstos deben ser claramente reconocidos como “repertorios literarios” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 38).

Tratando-se de textos alinhados a uma perspectiva instrutiva, é esperável por parte do agente uma visão idealizadora mínima em relação ao possível repertório do leitor (seja por orientação do projeto editorial ou por uma consciência pessoal do próprio autor). O tema do repertório será desenvolvido especificamente nos capítulos analíticos, mas por ora basta um exemplo retirado de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, de Ítalo Moriconi. Logo na introdução, o autor discorre – como de praxe – sobre o objeto principal do livro (a poesia) e no que consiste. Sem reflexões complexas, Moriconi evoca a camada mais sutil do estrato poético, a analogia metafórica: “mulher é flor, rapaz é rocha, amor é tocha, nuvem é pluma, pedra é sono” (MORICONI, 2002, p. 8).

Ao explicitar que a poesia “abrange sentidos que vão além da linguagem verbal, oral ou escrita” (id.) e se refere “a um universo muito mais amplo e menos exclusivo ou especializado que o do livro ou da leitura” (id., p. 10), o autor, na verdade, mostra ao leitor que a poesia (tão complexa e socialmente distante das camadas mais populares ou não leitoras) na verdade está logo ali, na realidade mais tangível a qualquer pessoa que possa minimamente se comunicar em língua portuguesa:

É o lado além-livro da língua portuguesa. Que tem a ver com o universo todo da cultura, tem a ver com o ar que nos envolve. Um

filme pode ter poesia. Um gesto, comum ou excepcional, pode ter poesia. A poesia está no ar. A poesia é popular. Se mulher é flor, a poesia está na boca do povo, vem da boca do povo. Espera-se que a poesia enquanto arte específica das palavras de algum modo revele ou esteja articulada com essa poesia além-livro, essa poesia da vida (2002, p. 9).

No caso da formação de leitores, o repertório (linguístico) do leitor pode ser uma via de aproximação através de uma linguagem mais simples (caso de *Como e por que ler o romance brasileiro*). Outra via, esta, comum a todos os títulos da série, pode ser a própria estrutura do projeto editorial, que – diferentemente de um modelo antigo de manual de literatura, em que se reproduziam trechos ou capítulos inteiros de obras literárias ou poemas – neste os autores apenas discorrem sobre cada uma das obras, raramente reproduzindo trechos específicos. Algumas vezes, quando isso acontece, fazem-no de forma breve e sem interpretações.

Ao tratar de obras não-canônicas e (geralmente) muito lidas por leitores contemporâneos, com frequência os autores evocam o repertório literário de parte dos leitores. É o caso de Marisa Lajolo em *Como e por que ler o romance brasileiro* (na abordagem de autores como Ferrez, Jô Soares, Paulo Coelho e outros) e também uma estratégia frequente na organização de antologias literárias ou textos similares<sup>67</sup>. Em 2016 foi publicado um manual de literatura intitulado *Manual de literaturas de língua portuguesa: Portugal, Brasil, África lusófona e Timor-Leste* (João Adalberto Campato Jr.). Apesar do formato tradicional, o principal argumento da divulgação diz respeito à característica do autor em ser conhecido por “por tratar de temas e autores ‘não-canônicos’”.<sup>68</sup>

Este critério – pautado em uma preocupação nítida dos autores com o repertório literário de seus leitores – se reproduz em uma lista de publicações recentes (a partir do ano 2000) bastante significativa.

De acordo com Even-Zohar, os repertórios variam de acordo com os sistemas e devem ser legitimamente utilizáveis, e não apenas disponíveis (nesse sentido, parte do cânone se constitui em um problema bastante nítido): “Mientras que la naturaleza, volumen y amplitud de un repertorio determinan con toda seguridad la facilidad y libertad con que un productor y/o consumidor puede moverse en el

<sup>67</sup> A já citada *Geração subzero* seria o exemplo mais notável nesse sentido.

<sup>68</sup> Ver nota no Observatório Oficial dos Países de Língua Portuguesa: <<http://www.oplop.uff.br/noticia/3963/manual-de-literaturas-de-lingua-portuguesa-sera-lancado-no-brasil-nas-proximas-semanas>>.

entorno socio-cultural, no es el repertorio mismo lo que determina estos rasgos” (EVEN-ZOHAR, 2007, p. 14). Para o autor, é a interação, e não o repertório propriamente, o fator que determina a mobilidade, a facilidade e a liberdade com que um produtor ou um consumidor se moverá em seu entorno sociocultural. Even-Zohar também considera a importância da “idade” do sistema no processo de seleção de estratégias de elaboração, adoção e empréstimo que devem ser tomadas em conta para que um dado sistema funcione:

Cuando el sistema es “joven”, su repertorio puede ser limitado, lo que le da mayor disposición para usar otros sistemas disponibles (por ejemplo, otras lenguas, culturas, literaturas). Cuando es “viejo”, puede haber adquirido un repertorio rico, de modo que en períodos de cambio intentará con más probabilidad usar métodos de reciclaje (id., p. 15).

Apesar disso, o uso efetivo de um repertório no âmbito de um sistema não é assegurado por sua riqueza: “La existencia de un repertorio específico no es suficiente per se para asegurar que un productor (o consumidor) hará uso de él. Debe estar también disponible, esto es, ser legítimamente utilizable, no sólo accesible” (id., p. 14-15).

A relevância (efetiva) de um determinado repertório se imbrica em dois temas fundamentais: a estrutura do mesmo no processo de fabricação de outros repertórios e a transferência.

### **3.1.2 Estrutura e fabricação de repertórios**

*Independientemente del origen del repertorio, el factor crucial reside en la aceptación del mismo como herramienta organizadora de la vida por parte del grupo de destino. Esto depende de una red intrincada de relaciones, que para abreviar puede designarse como “el sistema de la cultura”, y que incluye factores tales como el mercado, los detentadores de poder, y probables usuarios que actúan entre ellos a modo de interfaz dinámico.*

Itamar Even-Zohar

Even-Zohar, ao teorizar o sistema literário, estabelece três níveis estruturais do repertório<sup>69</sup>. O entendimento destes níveis é fundamental para se pensar a importação de modelos, uma das hipóteses consideradas no projeto da série “Como e por que ler”. Os níveis funcionam como uma espécie de camadas, oscilando desde o aspecto dos morfemas e dos lexemas, passando pelos sintagmas e culminando em modelos mais complexos, como estruturas inteiras:

- (1) El nivel de los elementos individuales. Éste incluye elementos simples dispares, como morfemas o lexemas
- (2) El nivel de los sintagmas. Éste incluye cualesquiera combinaciones hasta el nivel de la “oración”. Por “combinaciones” entiendo no sólo expresiones ligadas –sea estrecha o débilmente–, tales como modismos y regímenes, sino también expresiones “combinables” más libres en el nivel citado.
- (3) El nivel de los modelos. Éste incluye cualesquiera porciones potenciales de un producto entero, esto es, la combinación de elementos + reglas + las relaciones sintagmáticas (“temporales”) que pueden imponerse al producto. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 15).

A importação de um modelo pressupõe a integralidade de cada nível: “Si el caso en cuestión es el de un ‘texto’, el ‘modelo’ significará los elementos + las reglas aplicables al tipo de texto dado + las relaciones textuales potenciales que pueden llevarse a cabo durante una actuación real” (id.). Por parte do produtor potencial, é necessária uma espécie de pré-conhecimento da rede de posições. Isto é, o autor necessita conhecer as variáveis (os três níveis) que conformam o modelo que virá a utilizar. Já da parte do leitor em potencial, este necessita estar suficientemente instrumentalizado para compreender o modelo apresentado: “debería quizá notarse que los modelos usados para producir no han de coincidir –y por regla general no coinciden– con los modelos necesarios para entender o con ningún otro uso del lado del consumidor” (id.).

Para além da capacidade de produzir ou reconhecer modelos – de acordo com a perspectiva na qual o indivíduo se encontra – há também modelos específicos para segmentos ou porções de um texto. Por exemplo: é possível que no Brasil

---

<sup>69</sup> Na teoria polissistêmica, o repertório cultural constitui o conjunto de opções utilizadas tanto por um grupo de pessoas como por seus membros individuais para organizar a vida: “Desde el punto de vista de la investigación cultural, dado que estos grupos ‘siempre’ dependen de repertorios culturales específicos para la organización de la vida, componen por definición entidades culturales. Los términos ‘grupo’ o ‘sociedad’ implican por ello ‘sumas de personas cuya vida se organiza en torno a una determinada cultura’, con la ayuda del repertorio de opciones mencionado previamente” (EVEN-ZOHAR, 2008, p. 218).

futuramente se importe o modelo de histórias da literatura realizado pela Harvard University Press, como *A new history of French Literature* (Denis Hollier). Esse modelo se constrói a partir da soma de vários autores – em um esforço heterogêneo – e nele cada responsável discorre sobre um tópico específico<sup>70</sup>. Em uma totalidade esse seria o modelo em termos estruturais. Porém haveria uma estrutura interna que regeria o esquema no qual se sustenta o discurso de cada um dos agentes. Even-Zohar exemplifica o tema a partir do romance:

No es necesario intentar una clasificación según el nivel del “modelo”. Puede haber modelos operantes para el conjunto de un texto posible (un “pre-texto”, como lo denominan ciertas tradiciones), pero puede haber también modelos específicos para un segmento o porción de este todo. Por ejemplo, puede muy bien haber un modelo para “una novela”, pero habrá otro también para el “diálogo”, la “descripción de la fisonomía del héroe”, etc. (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16)

O autor afirma ainda que não há qualquer novidade na ideia de modelo, visto que isso é uma prática recorrente tanto por escritores e artistas como para artesãos desde a antiguidade. Nesse sentido, o conceito romântico de criação livre vem cedendo constantemente:

Desde la perspectiva romántica, la “creación” es siempre “libre” y, de ahí, “original”. La limitación es, pues, una constricción negativa sobre la libertad: un “verdadero creador” (en literatura y en cualquier otra actividad creativa) no puede estar limitado por “modelos” pre-existentes. Pero semejante idea simplemente no se sostiene, no sólo ante las nuevas pruebas y los estudios modernos en los diversos campos arriba mencionados, sino también ante las actitudes corrientes antes de la Era Romántica. No sólo se entendía entonces el acto de la creación en el contexto de la aplicación de modelos conocidos, sino que además la noción misma de logro artístico estaba ligada a la capacidad del productor de aplicar con éxito tales modelos (y la capacidad del consumidor de descifrarlos) (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 16).

Como já sinalizado na introdução deste trabalho, a série “Como e por que ler” é um projeto editorial surgido no começo dos anos 2000. Ao observar o histórico das publicações de literatura da Editora Objetiva, detecta-se em 2001 o lançamento de *Como e por que ler*, a tradução de José Roberto O'Shea do aclamado *How to read*

---

<sup>70</sup> Vale lembrar que em 1986 Afrânio Coutinho empreendeu um projeto similar no Brasil – *A literatura no Brasil*, pela editoria José Olympio.

*and why*, publicada por Harold Bloom nos Estados Unidos apenas um ano antes da edição brasileira (2000). O catálogo *online* da editora descreve Bloom como um autor que “aponta os caminhos para o prazer da leitura”<sup>71</sup>. Acrescenta-se que o livro é “escrito numa linguagem simples e acessível” e “atende bem ao gosto do público contemporâneo: a leitura flui de forma agradável e, apesar dos capítulos curtos, o livro é rico em reflexões profundas e instigantes”<sup>72</sup>. É recorrente a ideia do prazer de ler, ao longo de praticamente todo o texto da ficha.

Para chegar ao máximo do prazer da leitura, observa Bloom, não devemos desperdiçar nossas forças, lendo de modo errático e desavisado. Segundo o autor, a satisfação pessoal deve nortear todo e qualquer leitor desde o primeiro contato com a obra. Para exemplificar estas afirmativas, Harold Bloom recorre a poemas, peças de teatro, romances e contos de autores consagrados. Com eles, o autor traça o caminho ideal para o leitor se envolver com as diversas formas literárias e penetrar no mundo criado por escritores como Ernest Hemingway, Jane Austen, Charles Dickens, Proust, Dostoievski, Oscar Wilde e, acima de tudo, William Shakespeare. “Falando concretamente [...], busquemos Shakespeare, e deixemo-nos por ele ser encontrados”.<sup>73</sup>

Nesse contexto de importação de repertórios, é provável que a obra de Harold Bloom de fato tenha funcionado como modelo para a criação da série “Como e por que ler”, mas essa hipótese necessita de um olhar mais concentrado. Tentarei assumir tal tarefa especificamente no último capítulo deste trabalho, voltando-me para aspectos internos pontuais de *How to read and why*. Em princípio, cabe notar que há uma série de características entre a obra de Bloom e a série nacional criada pela editora Objetiva que simplesmente não podem ser ignorados: linguagem acessível; pretensão de resgatar o prazer da leitura; produtores academicamente (re)conhecidos; orientação de “como” e “por que” ler.

Even-Zohar relembra a teoria do *habitus* de Pierre Bourdieu e afirma que esta é significativa “a la conexión entre el repertorio generado socialmente y los procedimientos de inculcación e internalización individual” (EVEN-ZOHAR, 1990, p. 17). Se inspirada no modelo de *How to read and why*, a escolha de cada um dos quatro autores de “Como e por que ler” não poderia ter sido melhor, tendo em conta

<sup>71</sup> [http://www.objetiva.com.br/livro\\_ficha.php?id=141](http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=141)

<sup>72</sup> Id.

<sup>73</sup> Id.

o tema do *habitus*. Nesse sentido, ocorre uma espécie de equivalência relativa ao produtor potencial: requerem-se autores com trajetória no campo brasileiro equivalente ou similar à de Bloom no campo estadunidense e que portem as credenciais necessárias, como: capital simbólico, acadêmico, cultural, *habitus* de classe e um sentido prático acurado – para assumir com efetividade a empreitada do projeto editorial.

Em suma, a experiência e a trajetória do agente no campo tornam a definir, de alguma forma mais ou menos inconsciente, as etapas que conformam o jogo:

Bourdieu defiende la hipótesis de que los modelos puestos en funcionamiento por un individuo o grupo de individuos no son esquemas universales o genéticos, sino “esquemas o disposiciones adquiridos mediante la experiencia, esto es, dependientes del tiempo y el lugar” [...]. Este repertorio de modelos adquiridos y adoptados (así como adaptados) por individuos y grupos en un medio dado, y bajo las constricciones de las relaciones sistémicas vigentes que dominan este medio, se denomina *habitus*. Es “un sistema de esquemas internalizados incorporados que, habiéndose constituido en el curso de la historia colectiva, se adquieren en el curso de la historia individual y funcionan en su estado práctico, con fin práctico (y no por el puro conocimiento)” (EVEN-ZOHAR, 2011, p. 17-18)

Mencionar a existência de um *habitus* que se presentifica nas ações de diferentes agentes, assim como em um repertório disponível (e em permanente construção) pressupõe o esclarecimento de alguns pontos relativos à construção de repertórios. O tema foi abordado em ensaio originalmente intitulado “The making of culture repertoire and the role of transfer”<sup>74</sup> e lança luz sobre um aspecto evidente e problematizável.

Partindo da premissa de que a vida biparte-se nos aspectos ativos e passivos, Even-Zohar pondera em sua teoria polissistêmica a possibilidade de que se considere a existência de repertórios classificados de modo igual. No aspecto passivo o mundo é visto de uma forma organizada, sempre carregado de sentido e passível de interpretação: “Esta forma adquirida proporciona un ‘sentido’, hace que el mundo sea comprensible más que caótico” (2008, p. 219). Essa visão estaria diretamente enraizada em diversas teorias da cultura, como os *cultural studies*, e também da crítica literária tradicional. De acordo com o autor, esse aporte está

---

<sup>74</sup> Publicado em: *Target*, v. 9, n. 2, p. 373-381, 1997. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/rep\\_trns.htm](http://www.tau.ac.il/~itamarez/papers/rep_trns.htm).

ligado a uma tradição exegética que compreende o mundo como um conjunto de signos que “nos bombardean diariamente y necesitan por ello interpretarse para posibilitar la vida” (id.).

Já o aspecto ativo se configura como uma posição crítica de enfrentamento que em nada tem a ver com a operação exegético-contemplativa do aspecto passivo. Even-Zohar define o modo ativo como “el conjunto de procedimientos que un individuo asume tanto para afrontar como para producir cualquier situación” (id.). Ao discorrer sobre o modo ativo, Even-Zohar oferece também uma definição de cultura<sup>75</sup> que remete diretamente a um conjunto paradigmático de possibilidades latentes.

Repertórios podem ser construídos ou importados, de acordo com as ferramentas disponíveis:

Para la construcción de los repertorios, se requieren varios procedimientos. Independientemente de las circunstancias, los procedimientos clave parecen ser la “invención” y la “importación”. No son procedimientos opuestos porque la invención se puede llevar a cabo mediante la importación, sino relacionados con el trabajo implicado en la creación del repertorio, cuando ésta se limita a los confines del propio sistema “sin” establecer vínculos con cualquier otro sistema. Así, la “invención” puede estar más basada en analogías y oposiciones, mientras que la importación puede precisar habilidades organizativas y mercadotecnia. Incluso en aquellos casos de “originalidad” aparentemente notable, i.e., en los que el origen de la inventiva no se localiza en una única fuente, la importación puede estar presente. En definitiva, la importación ha jugado un papel mucho más determinante en la construcción del repertorio, y por ello en la organización de los grupos y en la interacción entre ellos, de lo que normalmente se ha admitido (EVEN-ZOHAR, 2008, p. 221).

A importação de repertórios é um aspecto frequente (sobretudo se considerarmos fatores contemporâneos como a globalização e a facilidade do acesso à informação), que pode ocorrer praticamente em qualquer momento da história dos grupos, podendo em alguns períodos haver uma corrente de importação

---

<sup>75</sup> “Como manifiesta Swidler, la cultura es ‘un repertorio’ o ‘caja de herramientas’ de hábitos, habilidades y estilos a partir de los cuales la gente construye ‘estrategias de acción’. Esta perspectiva se halla por tanto predominantemente vinculada con ideas de ‘acción’ y ‘actividad’ más que con ideas de ‘comprensión’, con las que se encuentra vinculado el aspecto pasivo. Evidentemente se precisa también cierta comprensión para actuar, pero aquí el argumento básico es tomar decisiones activamente y ejecutar actos más que ‘entender’ situaciones dadas” (EVEN-ZOHAR, 2008, p. 218-219).

“permanente y tranquila”, em outros praticamente “reducida a la nada o intensa y abundante” (id.).

O tema da importação de repertórios em história da literatura ocorre, em primeira instância, através da crítica especializada. O cânone estrangeiro consagrado pela crítica é o principal produto importado para o campo literário brasileiro. Em 2008 a editora Globo publicou o livro *Tudo o que você não pode deixar de ler*, da crítica literária britânica Cristiane Zschirnt, sobre os maiores autores da literatura mundial. Curiosamente, não havia nenhum autor brasileiro na lista. A ideia de acrescentar um “enxerto” com um capítulo exclusivamente dedicado a Machado de Assis (escrito por um ensaísta brasileiro) surgiu como condição fundamental para a tradução e lançamento no mercado editorial brasileiro, premissa aceita pela autora. O livro foi publicado com o adendo: “edição revista e ampliada”.

De modo análogo à obra mencionada, outros produtos munidos de repertório próprio (e sem qualquer conexão ou ponto de contato com o repertório local) com frequência são incorporados ao campo de produção intelectual brasileiro, por meio de traduções. Na sequência, sem qualquer pretensão de quantificar a totalidade das publicações, elencam-se alguns exemplos recentes e notáveis. Destacam-se, entre muitos: *O cânone ocidental* (1995), *Como e por que ler* (2000), *Shakespeare: a invenção do humano* (2000), *Gênio: uma seleção de 100 grandes escritores celebrados por Harold Bloom como mentes brilhantes da criação literária* (2003), *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* (quatro volumes) (2003-2004), *Hamlet - poema ilimitado* (2004), *Onde encontrar a sabedoria* (2009), *A anatomia da influência: literatura como modo de vida* (2013) – Harold Bloom; *Uma história da leitura* (1997), *Dicionário de lugares imaginados* (2003), *Contos de horror do século XIX* – Alberto Manguel (2005); *Atlas do romance europeu* – Franco Moretti (2003); *Literatura inglesa para brasileiros* – Alexander Silva (2005); *Por que ler os clássicos* (2007), *Contos fantásticos do século XIX* – Ítalo Calvino (2014); *A geografia do romance* – Carlos Fuentes (2007); *A verdade na poesia* – Michael Hamburger (2008); *O romance nas origens, a origem dos romances*[Marthe Robert] (2007); *Para ler como um escritor* – Francine Prose (2008); *Granta 4: ambição* (2009); *Crítica, teoria e literatura infantil* – Peter Hunt (2010); *Como ler livros* – Charles van Doren (2010); *A arte da ficção* – David Lodge (2010), *Para ler como um professor* – Thomas C. Foster (2010); *Romantismo – uma*

*questão alemã* – Rüdiger Safranski (2010), *Como ler um escritor* – John Freeman (2013), *História da literatura ocidental sem as partes chatas* – Sandra Newman (2014), *Lições de literatura russa* – Vladimir Nabokov (2014), *Lira grega: antologia da poesia arcaica* – Giuliana Ragusa (2014); *Os franceses* (vários autores – 2015); *Os russos* (vários autores – 2015).

Even-Zohar destaca que a quantidade de obras incorporadas em um repertório pode ser imensa, mas somente um número reduzido chega realmente a ser implantado ou relevante<sup>76</sup>. Apesar disso, parte do repertório importado pode vir a ser gradualmente integrado no repertório de destino<sup>77</sup>. Contudo, após a inserção de um dado repertório no âmbito de um sistema – como no caso exemplificado das traduções – há uma série de fatores que determinam a (não)permanência desses produtos no repertório de destino:

Quando una transferencia tiene éxito, no sólo se propicia una familiarización con las mercancías, sino más bien una “necesidad” de las mismas. Por supuesto, para hacer, por ejemplo, de la pimienta negra un ingrediente indispensable en la alimentación, se requiere la necesidad de condimentar los alimentos de un modo específico. Basta pensar en culturas reacias a los sabores picantes para entender esta cuestión. De igual modo, aquellos que importan textos de una cultura a otra, por ejemplo mediante la traducción, pueden conseguir que el proceso de transferencia funcione si son capaces de convertir los modelos semióticos de estos textos en partes integrantes del repertorio doméstico.

A importação de repertórios é um tema recorrente em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. A autora propõe que se leiam os clássicos universais já nas idades iniciais (por adaptações e releituras) para que o leitor melhor possa compreender o universo (não só o literário, mas todo um repertório de expressões oriundas dos mitos e das histórias consagradas), visto que todo repertório advém de uma fonte primeira. Nesse sentido, a autora explica sua proposta:

<sup>76</sup> Ver Even-Zohar, 2008, item 5.1: “La proporción del repertório aceptado”, p. 220.

<sup>77</sup> “Si las mercancías –materiales o semióticas– reciben una acogida favorable en el mercado doméstico cuando son importadas, pueden convertirse gradualmente en parte integrante del repertorio de destino. Esto sucede cuando tales mercancías se hacen obvias y evidentes, incluso indispensables para la vida del grupo de destino. Tal indispensabilidad no se manifiesta necesariamente a través de ninguna actitud explícita, sino en la integración de las mercancías y en las repercusiones de su ausencia. Me gustaría denominar “transferencia” al estado de importación incorporado al repertorio propio. En suma, la transferencia es el proceso de integración de los bienes importados al repertorio y las consecuencias derivadas de esta integración” (EVEN-ZOHAR, 2008, p.221-222).

[...] me reduzo às narrativas. Não estou propondo nem sugerindo que crianças e jovens se ponham a ler filosofia, tragédias teatrais em sua forma original, poesia metafísica. [...] O que interessa mesmo a esses jovens leitores que se aproximam da grande tradição literária é ficar conhecendo as histórias empolgantes de que somos feitos (MACHADO, 2009, p. 12-13).

Um último ponto mencionado por Even-Zohar, e não menos importante, diz respeito direto ao trabalho dos agentes como articuladores do repertório transferido. Este tema toca diretamente na questão da importação de modelos e também no papel desenvolvido pelos autores que escrevem sob a égide de um modelo importado:

Sugiero que integremos también en el concepto de “mercancías” (y “productos”) las imágenes proyectadas en la sociedad por parte de la “gente” involucrada en la construcción del repertorio, quienes en el caso concreto de la transferencia son agentes de la misma. **Mediante su labor, estos agentes pueden introducir en la red de disposiciones culturales ciertas preferencias hacia los repertorios en los que trabajan.** Dicho de otro modo, **el nuevo repertorio no se limita en tales casos a los artículos importados como mercancías –o no necesariamente a ellos en exclusiva– sino que son las personas, los propios agentes comprometidos en el negocio, los que juegan un papel en la cultura.** Por ejemplo, **puede haber gente que no ha leído poemas cuyos autores se han encargado de introducir nuevos elementos procedentes de un repertorio ajeno** (bien mediante traducción o adopción directa), **y no obstante “aceptan”, por así decir, esos productos porque reconocen a las personas implicadas como fuentes de instrucción,** de liderazgo o amonestación ante determinadas acciones (EVEN-ZOHAR, 2008, p. 225, grifo meu).

A seleção do repertório, enquanto incumbência única do articulador, está sujeita a uma série de inclinações próprias desse articulador. Em *Como e por que ler o romance brasileiro*, todas as epígrafes que coroam os capítulos são retiradas da obra de Monteiro Lobato. No campo de produção intelectual, é de conhecimento disseminado que Marisa Lajolo dedicou longos anos da sua pesquisa ao estudo da obra do autor paulista<sup>78</sup>. Nesse sentido, é notável a afirmação de Even-Zohar de que os agentes possuem um papel fundamental quando “pueden introducir en la red de disposiciones culturales ciertas preferencias hacia los repertorios en los que trabajan” (EVEN-ZOHAR, 2008, p. 225).

<sup>78</sup> Abordo esse assunto em minha dissertação de mestrado. (MACHADO, 2013, item 1.2.2).

Considerando o repertório como peça fundamental na construção e na manutenção permanente da cultura, no próximo item aborda-se a dimensão do cânone literário frente ao repertório e ao sistema.

### 3.1.3 Cânone x repertório x texto

É consenso entre estudiosos da literatura que o cânone estabelecido se presentifica no repertório e afixa-se no sistema literário. Em sua conhecida *Polisystem theory*, Even-Zohar pensa a questão do repertório canonizado em função das elites conservadoras ou inovadoras:

Un repertorio canonizado es apoyado por élites conservadoras o innovadoras y, consecuentemente, está limitado por las pautas culturales que rigen el comportamiento de aquéllas. Si la élite reclama sofisticación y excentricidad (o lo contrario, esto es, “sencillez” y conformismo) para satisfacer su gusto y controlar el centro del sistema cultural, el repertorio canonizado se adherirá a estos rasgos tan firmemente como le sea posible (1979, p. 10).

Esse apontamento sinaliza para um tema bastante explorado no âmbito da teoria da história da literatura: as possíveis motivações que justificam a eleição de um cânone resultado de um processo. A pauta, ainda aberta e possivelmente irresoluta, aponta para questões de ordem variada (desejos inconscientes do historiador, predileções não-declaradas, adesão política, teleologia etc.). O fato é que não há regra que englobe todas as circunstâncias e com frequência é necessário cautela ao observador, visto que em cada caso há que preservar a individualidade, o local de enunciação e o meio no qual está inserido determinado agente. Contudo, a perspectiva muda quando se pensa em nível de campo ou de sistema.

Em consonância com esse entendimento, Even-Zohar acrescenta a noção de sistema periférico e repertório não-canonizado: “Mientras que el repertorio puede estar canonizado o no, el sistema al que pertenece un repertorio puede ser central o periférico” (id.). Assim, considerando uma possível desfamiliarização com certas noções já fossilizadas, Even-Zohar reconhece a imprecisão que pode gerar seu apontamento: “Naturalmente, cuando un sistema central es sede de repertorios canonizados, puede hablarse abreviadamente de sistemas canonizados frente a

sistemas no-canonizados, a pesar de la imprecisión que ello introduce en nuestra terminología” (id.). Uma amostra dessa interseção entre sistemas canonizados e sistemas não canonizados se percebe, pelo menos, em dois títulos da série “Como e por que ler”: em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* e *Como e por que ler o romance brasileiro*. No primeiro, incorpora-se o repertório não canonizado da cultura *pop*, do *rap*, da tropicália, da poesia concretista e de outras manifestações presentes em outros sistemas (periféricos ou não), como o da música e o da poesia de vanguarda. Já no segundo, há a inserção da dita “literatura marginal”. Nesse sentido, o repertório é entendido como “el agregado de leyes y elementos – ya sean los modelos aislados, ligados o totales – que rigen na producción de textos” (id.), e não necessariamente como uma nuvem de textos possíveis.

Para além de desempenhar um papel nos processos de canonização, os textos literários são resultados desses processos. O cânone se biparte em estático e dinâmico. No item 2.2.3, Even-Zohar explica em que consiste cada uma dessas denominações:

Parece necesario, por tanto, distinguir claramente entre dos usos diferentes del término “canonicidad”: uno referente al nivel de los textos; otro, al nivel de los modelos. Pues una cosa es introducir un texto en el canon literario, y otra, introducirlo a través de su modelo en un repertorio. En el primer caso, que puede ser denominado canonicidad estática, un texto es aceptado como producto concluido y se lo inserta en un conjunto de textos santificados que la literatura (cultura) desea conservar. En el segundo caso, que puede denominarse canonicidad dinámica, un cierto modelo literario logra establecerse como principio productivo en el sistema por medio del repertorio de éste. Es esta última clase de canonización la que efectivamente genera el canon, que de este modo puede contemplarse como el grupo de supervivientes de las luchas de canonización, probablemente los más obvios productos de ciertos modelos establecidos con éxito. Naturalmente, cualquier texto canónico puede ser reciclado en un momento dado e introducido en el repertorio para convertirse de nuevo en un modelo canonizado. Pero una vez reciclado, ya no desempeña su papel en calidad de producto terminado, sino en tanto que potencial conjunto de instrucciones, esto es, en tanto que modelo. El hecho de que haya sido en algún momento canonizado y de que se haya vuelto canónico, esto es, santificado, puede o no resultarle ventajoso frente a productos no canónicos que, por el momento, carecen absolutamente de posición. (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 11-12).

Em historiografia, os casos de canonização estática são bastante comuns, visto que com frequência as lutas no campo de força possibilitam o surgimento de “vencedores”. Dentro desse processo, quase sempre o prêmio se resume ao apreço por parte da crítica, ao acúmulo de capitais simbólicos e, em instância última e muitas vezes *post-mortem*, na inserção definitiva no cânone. Já em relação à canonicidade dinâmica, basta um olhar breve sobre a história das histórias da literatura para comprovar a efetivação de modelos em uma dimensão temporal (a épica, a lírica, a prosa). A reciclagem de modelos também é fato dado no campo de produção literária no Brasil. Quando Even-Zohar afirma que “cualquier texto canónico puede ser reciclado en un momento dado e introducido en el repertorio para convertirse de nuevo en un modelo canonizado” (id.), refere-se evidentemente a um procedimento usual no campo.

Uma amostra precisa são as releituras propostas com frequência pelo mercado editorial brasileiro. Em uma dessas iniciativas, a editora Artes & Ofícios publicou *Em mares nunca navegados*, de Carmen Seganfredo e A. S. Franchini. A narrativa propõe adaptar o poema épico *Os lusíadas* em um romance “ágil e moderno”<sup>79</sup>.

Na página do livro na plataforma Skoob (uma rede social focada em leitores, com *feedbacks* destes sobre livros), o leitor M. L. B. classifica a obra com nota máxima em 25/03/2012, e comenta: “Livro muito interessante para quem quer saber a história dos *Lusíadas*, de Camões, mas que não tem coragem de ler o original por causa da sua estrutura e de sua linguagem antiga”. Já D, outra leitora, em 15/01/2011, não oferece nenhuma classificação e diz: “Li só por causa do colégio, completamente insuportável”<sup>80</sup>.

Outra forma de reincorporação do cânone através da canonicidade dinâmica se dá a partir dos *mashups* literários. Em ensaio publicado na revista *Obvious* abordo o tema e relembro alguns clássicos da literatura adaptados para o público adolescente: *Dom Casmurro e os discos voadores* (Lúcio Manfredi), *O alienista*

<sup>79</sup> Consta nas notas da edição: “Obra obrigatória para estudantes do II Grau e vestibulandos, o poema épico *Os lusíadas*, com o passar do tempo, foi adquirindo uma natureza de esfinge enigmática para as novas gerações. *Em mares nunca navegados* é um romance adaptado do grande poema camoniano, romance que representa uma outra obra, nova e fascinante, que estende uma ponte a aproximar todos os interessados em entender os mistérios de uma obra-prima da literatura em língua portuguesa”. Em: <[https://arteseoficios.websitesequero.com/loja/release\\_det.php?id=13](https://arteseoficios.websitesequero.com/loja/release_det.php?id=13)>. Acesso em: 12 fev. 2016.

<sup>80</sup> Os comentários constam em: <<http://www.skoob.com.br/livro/resenhas/16811/mais-gostaram>>. Acesso em: 12 fev. 2016.

*caçador de mutantes* (Natália Klein), *A escrava Isaura e o vampiro* (Jovane Nunes) e *Senhora, a bruxa* (Angélica Lopes). As referidas obras constituem a parte mínima disponível no campo de produção literária<sup>81</sup>. Em linhas gerais, a dita “moda” dos *mashups* surgiu nos Estados Unidos a partir da publicação de *Pride and prejudice and zombies*, adaptação feita por Seth Grahame-Smith do clássico de Jane Austen *Orgulho e preconceito*. Após essa bem-sucedida experiência primeira, os *mashups* contaminaram o mercado editorial de diversos países:

Na Espanha, sucessos da literatura daquele país (e outros cânones anglófonos) foram transformados em versão “Z” (*zombie*) na criativa imaginação dos autores: *Dom Quixote “Z”* (Házael G.), *Sherlock Holmes e os zumbis de Camford* (Alberto López Aroca), *A ilha do tesouro Z* (Alejandro De-Bernardi). Até o clássico venezuelano intitulado *Dona Bárbara, a devoradora de homens*, novela clássica de Rómulo Gallegos, reapareceu como *Dona Bárbara, a devoradora de zumbis*. O clássico de Federico García Lorca foi transformado em *A casa de Bernarda Alba zumbi*. O astuto Lazarillo de Tormes (personagem fundadora de todo um gênero, o das novelas picarescas) ganhou o simples e sugestivo título de *LaZarillo*.

Nessa dinâmica, a historiografia contemporânea – enquanto parte constituída por diversos repertórios – não se mantém alheia a esses tipos de produção. Em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, Ana Maria Machado clama para que formadores de leitores adotem adaptações e releituras<sup>82</sup>:

Existem algumas adaptações bem-feitas do enredo, apenas recontado em suas peripécias, naufrágios, enfrentamento de tempestades, encontros misteriosos e histórias de amor. E aí a gente descobre que pode ser muito interessante e empolgante. [...] Se mais adiante, um dia, o leitor quiser dar uma conferida no original, nem que seja para ler apenas alguns episódios, já terá uma visão geral da obra (MACHADO, 2009, p. 59).

Assim, sobre os modelos estáticos de cânone, Even-Zohar acrescenta que,

en un nivel superficial, los productores de textos (escritores) luchan para que sus textos sean reconocidos y aceptados como tales. Pero incluso para estos mismos escritores lo que realmente importa es que sus textos sean considerados manifestación, realización exitosa, de un cierto modelo que seguir. Sería una terrible decepción para los escritores que se aceptasen sus textos, pero se rechazasen sus

<sup>81</sup> Os exemplos são múltiplos.

<sup>82</sup> Com ressalva de que a adaptação não mude a história original.

modelos literarios. Desde su punto de vista, esto significaría el fin de su productividad en el seno de la literatura, indicación de su falta de influencia y efectividad. Ser reconocido gran escritor, pero rechazado como modelo para la literatura viva, es una situación a que ningún escritor que participe en el juego puede resignarse indiferentemente. Los escritores con una más aguda conciencia de su posición y con una más vigorosa y flexible capacidad de maniobra siempre han tratado de modificar tal situación si se daba el caso de que se encontrasen en ella. (EVEN-ZOHAR, 1979, p. 12).

Entendida como manifestação viva da cultura e parte constituinte do repertório utilizado na historiografia, a literatura (independentemente de ser canônica) é matéria-prima básica na construção do discurso historiográfico. Na primeira parte deste capítulo, interessou apre(e)nder a noção de repertório exposta por Even-Zohar. Ao pensar o repertório na esfera da série “Como e por que ler”, poder-se-á dedicar atenção a determinadas minúcias que com frequência passam despercebidas, mas que têm papel determinante em termos de influência. Além disso, observar as peças constituintes de determinado repertório é como lançar um filtro infravermelho sobre o sentido prático de cada agente observado. Assim, no subcapítulo seguinte, afora o propósito exposto nesta etapa, interessa perceber como se articula este à observação de segunda ordem sob uma perspectiva teórica.

### **3.2 Observações na modernidade**

*O tipo de observação, o ponto cego e outras formas de historiar a literatura, enquanto perspectivas que podem ou não ser facultadas ao agente, possibilitam que o interlocutor possa contemplar uma série de informações pressupostas no âmago do grande fractal que constitui o conhecimento produzido. Esta etapa do capítulo complementa os tópicos selecionado das questões sistêmicas relevantes, apresentando a perspectiva de Niklas Luhmann na consciência necessária de uma historiografia contemporânea.*

#### **3.2.1 Tipos de observação e ponto cego**

*A versão filosoficamente mais interessante do conceito de pós-modernidade, penso eu, a mais plausível, consiste em conceber nosso presente como uma situação que desfaz, neutraliza e transforma os efeitos acumulados dessas modernidades que têm se seguido uma à outra desde o século XV. Essa pós-modernidade problematiza a*

*subjetividade e o campo hermenêutico, o tempo histórico e mesmo, de um certo ângulo (talvez pela sua radicalização), a crise da representação.*  
Hans Ulrich Gumbrecht

Observar é o plexo central do ofício de historiador. Há muito o conceito de impessoalidade cedeu – ao menos em um nível metarreflexivo – a um outro entendimento do fazer historiográfico. Em historiografia, sobretudo a literária, as mudanças ocorrem muito lentamente e a – tão sonhada – mudança de paradigma no campo dos estudos literários ainda não ocorreu, sobretudo nos moldes concebidos por Siegfried J. Schmidt. Ao abordar novas formas de escrever a história da literatura no Brasil – tendo em vista a existência de um campo de produção intelectual consolidado – é importante sinalizar que não há qualquer pressuposto que invalide o ato de observar, visto que são os parâmetros distintivos (acrescidos do “peso” do capital simbólico de um agente) que permitem que se passe do *unmarked space* para o *marked space*.

Em sua complexa teoria dos sistemas sociais – especificamente no entendimento da obra de arte como sistema – o sociólogo alemão Niklas Luhmann afirma que todo ato de observar introduz uma distinção em um espaço-sem-marca, do qual observa e efetua uma distinção: “The activity of observing establishes a distinction in a space that remains unmarked, the space from which the observer executes the distinction. The observer must employ a distinction in order to generate the difference between unmarked and marked space, and between himself and what he indicates” (LUHMANN, 2000, p. 54). Ao lançar uma observação a respeito de algo o observador o diferencia e é neste momento que, então, o sujeito “se trai”: “He betrays his presence – even if a further distinction is required to distinguish him. Once a distinction is established as a form, it points back to the observer, thus generating both the form's self-reference and its hetero-reference” (id.).

De acordo com Luhmann, nem mesmo com a imaginação alguém pode se separar do mundo figurado, já que somente é possível simular algo que se sentiria sob determinadas condições:

Nor can we completely divorce ourselves from the intuitively apprehended world, not even in our imagination; we can only simulate what we might observe under different circumstances. When reading novels, we need to have the text in front of our eyes, even though our “inner eye” can furnish the text with lively details and recall

its fictional world once the text is no longer at hand. We know perfectly well that no real world corresponds to our imagination, just as we “know away”, so to speak, an optical illusion while seeing it nonetheless. Yet, we still follow an experience that accepts the world just the way it could be. Nothing can change that. (LUHMANN, 2000, p. 55).

A designação do conceito de observação de primeira e segunda ordem é uma das chaves conceituais da teoria da obra de arte como sistema, de Niklas Luhman<sup>83</sup>, sobretudo porque, para esse autor, a comunicação é um aspecto vital na organização destes sistemas. Como já referido, a observação de primeira ordem se constitui como uma leitura primeira de algo (o espaço-sem-marca). Por sua vez, a observação de segunda ordem se apresenta como um olhar sobre um primeiro elemento, uma observação de uma observação já feita: “observations of observations second-order observations” (LUHMANN, 2000, p. 55). Porém, dependendo da perspectiva (de um terceiro observador, por exemplo), a observação de segunda ordem também pode ser entendida como observação de primeira ordem, já que constitui a observação de algo que pode ser distinguido como observação: “the second-order observation is also a first-order observation. It observes something that can be distinguished as observation” (id., p. 56). O que fica neste caso é a noção de perspectiva: do primeiro, do segundo, e do (possível) terceiro observador.

Apesar da tridimensionalidade sinalizada pela tentativa de Luhmann em teorizar essas distintas perspectivas, em uma esfera empírica torna-se menos custoso captar cada uma das condições propostas (sobretudo se se pode notar um observador de segunda ordem). Em *Como e por que ler o romance brasileiro*, Marisa Lajolo afirma que Coelho Neto, autor posto à margem pelo Modernismo paulista de 1922, “tem muitas coisas interessantes a dizer a leitores de hoje” (LAJOLO, 2004 p. 121)<sup>84</sup>. O que Lajolo faz, na verdade, é exatamente uma observação de segunda ordem, já que – ao lançar um olhar sobre uma perspectiva de observação convencional no campo literário – torna por estabelecer sua observação original, refutando uma determinada doxa já fossilizada no campo de produção literária e

---

<sup>83</sup> Da referida teoria, interessa-nos especificamente essa reflexão, tendo em conta que Luhmann não analisou um campo específico, mas tentou – de modo abrangente – teorizar a sociedade e seus mais variados sistemas.

<sup>84</sup> Ver “Histórias da história que o romance conta”, parte da minha dissertação de mestrado (MACHADO, 2013, p. 103).

intelectual (a de que Coelho Neto é um autor ultrapassado e que nada tem a acrescentar aos leitores contemporâneos)<sup>85</sup>.

Sobre o fato de vários observadores efetuarem o mesmo tipo de observação (caso do consenso em relação a Coelho Neto), Luhmann afirma que estes tornam por operar no mesmo sentido. Para que se possa definir uma opinião coletiva como consenso, é preciso que exista um observador externo (no caso exemplificado do modernismo paulista a observadora “de segunda ordem” seria Marisa Lajolo):

[...] when several observers select a certain distinction, their operations are attuned to one another. What they have in common is generated outside of the form in a manner that remains unspecified. (To call this shared space “consensus” as opposed to “dissent” would require another observer who employs just this distinction.) (LUHMANN, 2000, p. 54).

Luhmann assinala que, em se tratando de observação de segunda ordem, refere-se exclusivamente ao ato de observar observações: “Hence our attempt to use a more formal terminology and to speak of second-order observations only in terms of observations that observe observations” (id., p. 56). Em contraparte, a observação de observadores seria uma outra questão: “Whether we are dealing with an observation of other observers is a different question” (id.). O exemplo do caso de Coelho Neto é bastante elucidativo nesse aspecto, visto que Lajolo observa a produção do autor em contraponto ao que afirma a crítica (motivada pela força do “Modernismo paulista”). Nesse sentido, Luhmann sugere a hipótese de que poderia ocorrer o caso de que alguém observe uma obra de arte em relação às observações fixadas dentro dela, sem por isso também observar o artista: “We may decide to observe a work of art solely in view of its intrinsic observations without observing the artist; it is enough to know or to recognize that we are dealing with an artificial, rather than a natural, object” (id., p. 56).

O fato é que a observação de segunda ordem, após mais de cem anos de historiografia literária tradicional, torna-se um advento legítimo na construção do fazer historiográfico contemporâneo, pois permite que se lance um olhar revisionário sobre o repertório crítico existente. O que sobrevém é a revisão de ditas “verdades históricas” resultantes das lutas estabelecidas no campo e mantidas no mesmo

---

<sup>85</sup> Com frequência a literatura de Coelho Neto se situa historiograficamente na correspondência brasileira de uma literatura sorriso da sociedade.

através das escolhas políticas de determinados grupos de maior capital (simbólico e econômico). Para além disso, devido a circulação abrangente no âmbito acadêmico, essas determinadas observações também se refletem (por via de transferência) na produção de outros *scholars*.

De acordo com Luhmann (2000, p. 56), o observar, enquanto manifestação de um sujeito cognitivo inserido em um meio específico, pressupõe um limiar a partir do qual o observador pode observar algo distinto ou – em alguns casos – a si próprio. Como não existe, salvo na ficção, a observação onisciente, ao observar algo o observador não observa outras infinitas coisas. Luhmann chama essa condição indissociável de “estado incompleto das observações”, algo que é inerente a qualquer sujeito que se proponha assumir a tarefa de lançar um olhar sobre algo:

Observation therefore relies on a blind spot that enables it to see something (but not everything). A world equipped to observe itself withdraws into unobservability. Or, to use a more traditional formulation, the unobservability of the observing operation is the transcendental condition of its possibility. The condition of possibility for observation is not a subject (let alone a subject endowed with reason), but rather a paradox that condemns to failure those who want the world to be transparent. Many an artist may have dreamed of making it in another world, while being bound to reproduce the unobservability of this one. (LUHMANN, 2000, p. 57).

De acordo com essa perspectiva, está fadado ao fracasso quem se habilita a propor um olhar transparente/impessoal. Considerando as limitações impostas à condição de observador, Luhmann afirma que em toda observação há um ponto cego: aquilo que o observador não pode ver, já que está projetando a atenção em uma direção específica. É como na visão humana: o olho não consegue ver a própria retina (ponto cego). Nesse sentido, a teoria da obra de arte de Luhmann se embebe de profunda filosofia ao dizer que nenhum sujeito poderia ser considerado “extramundano” para poder observar desde “fora”: “Whoever employs this figure of thought or wonders how a transcendental subject becomes an empirical subject is thinking in the long shadow of theology or is led astray by a philosophical theory” (LUHMANN, 2000, p. 56). Se pensada esta teoria em relação ao campo literário ou ao campo de produção intelectual, com frequência detectar-se-á um sentido prático que norteie as estratégias de um agente em direção a determinados objetivos, ao mesmo tempo que um *habitus* forjado ao longo de toda uma existência e uma doxa

presente na mentalidade do campo e invisível aos olhos críticos dos agentes que o constituem.

Nesse sentido, o ponto cego descrito por Luhmann não se refere apenas a uma questão de perspectiva ou de direcionamento, mas também a um parâmetro regulador da condição existencial do próprio sujeito: que amarras o impedem de observar questões que o tocam enquanto agente no campo? Adesão teórica? Afiliação política? Relações estabelecidas com outros agentes? Práxis? Sentido prático de sobrevivência no campo? Luta por capitais?

As causas podem ser inúmeras e qualquer observador de segunda ordem (em tese) poderia detectar as lacunas potenciais de um discurso<sup>86</sup>, já que a condição de incompletude e de impossibilidade de transparência *sempre* estará acoplada a todo e qualquer tipo de observação de primeira ordem que se registre. Essa consciência talvez seja o grande avanço no campo dos estudos científicos e o principal ponto de ruptura com o pensamento positivista vigente em determinadas áreas do saber.

Para Luhmann, essa reflexão é considerada uma base, (sem ser) “(which are no foundations)” (2000, p. 57), para formular um conceito operativo de observação e, a partir disso, apurar o que ocorre e com o que se deve contar quando é a sociedade que incita os observadores a observar observações “so that we can describe more accurately what is going on and what we have to expect when society encourages observers to observe observations or even demands that the conditions of social rationality be met at the level of second-order observation” (id.).

### 3.2.2 Apontamento e distinção: desdobramentos

*Um observador da arte pode utilizar, enquanto consequência do que ocorre, distinções muito diversas para designar aquilo que observa. Dele depende. Naturalmente está obrigado a fazer justiça ao objeto e às suas distinções inerentes. Se é de mármore se equivocaria ao dizer que é de granito. Contudo, por que a distinção mármore/granito? por que não velho/novo? caro/barato? Ou onde colocar: em casa ou no jardim? A teoria é totalmente livre na seleção de suas distinções, precisamente por isso requer justificativa.*

Niklas Luhmann

---

<sup>86</sup> Não confundir observação de segunda ordem com crítica. Ver item 3.2.3.

Na parte II de “Observation of the first and second order”, Luhmann se volta brevemente para disciplinas como a física, a biologia, a semiótica e a sociologia para exemplificar outras realizações operativas de observações, multifacetadas em circunstâncias empíricas diversas:

Heinz von Foerster employs the notion of computing a reality. Humberto Maturana proceeds from a very general, biologically grounded concept of cognition. George Spencer Brown develops a formal calculus that builds on the concept of “indication”. Indication presupposes a distinction, but it can use only one side of this distinction as the starting point of further operations. In semiotics, one would describe the basal operation in terms of a sign use that makes the difference between signifier (signifiant) and signified (signify) available for operations (primarily, but not only, linguistic ones). Gotthard Günther investigates logical structures that can describe in adequately complex terms what happens when a subject observes another subject, not as an object but as another subject, that is, as an observer (LUHMANN, 2000, p. 58).

Luhmann afirma que, com o estabelecimento de possibilidades de observação de segunda ordem, a evolução cultural dá um giro que resultará extraordinariamente produtivo: “Once the conditions for second-order observation are established, sociocultural evolution embarks on a detour that proves to be extraordinarily productive” (2000, p. 57). Apesar de essa modalidade se restringir a observar outros observadores, com isso se obtêm possibilidades que nunca haveria a partir da contemplação direta do mundo sob a crença de que este é tal como se apresenta<sup>87</sup> (id.). Por isso, a observação de segunda ordem afasta-se do mundo ao ponto de omitir a unidade dele (em termos de integridade, totalidade) e abandona a ideia de “valor próprio”. Luhmann chama esse processo de “processo recursivo e dinâmico da observação de observações”. O que prevalece nesse aporte é justamente a ideia de perspectiva, de que não há um todo completo e de que é possível apreender parcelas singulares.

Tendo em vista o entendimento de ambas as perspectivas (a do observador de primeira e de segunda ordem), haveria que se perguntar em quais circunstâncias se pode dar cada uma delas e quais parâmetros as conformam enquanto tais. Na busca de tentar resolver esse problema, Luhmann primeiramente aponta que para

---

<sup>87</sup> “One restricts one’s observation to observing other observers, which opens up possibilities (social psychologists would speak of ‘vicarious learning’) that are unavailable when the world is observed directly and on the basis of the belief that it is as it appears” (id., p. 57).

demarcar a ideia de “observação” é suficiente seguir os passos de Spencer Brown<sup>88</sup>, definindo-a como o uso de uma distinção com o fim de designar um dos lados (e não outro): “For our purposes, it suffices to define observation with Spencer Brown as the use of a distinction for the purpose of indicating one side and not the other” (id., p. 59).

O conceito compreende as ideias de “experience and action” (id., p. 59), razão pela qual apontam para a distinção e o apontamento:

Instead, the concept entails that the other side of the distinction is co-presented along with it, so that the indication of one side is decoded by the system as information according to the general pattern of “this-and-not-something-else”, “this-and-not-that” (id., p. 59).

Além disso, a distinção e o apontamento (relembrando, pressupostos da vivência e da ação inerentes ao ato de observar) ocorrem simultaneamente.

Frente a questões autodirecionadas, como “o que se deve observar na perspectiva de primeira ordem para fazer possível uma observação de segunda ordem?”, “é suficiente que se diga que se deve observar um observador?” e “dever-se-iam preferir aquelas formulações que, ao não se concentrar em realidades compactas, organizam a si mesmas, em lugar das que se concentram na materialidade do processo de observação?”<sup>89</sup>, Luhmann responde de forma taxativa que, dada a dificuldade em responder a cada uma dessas perguntas, prefere recuar a um ponto de partida construtivista, dizendo:

an observation of the second order is present whenever the focus is on distinctions or, to use a more pointed formulation, when one's own activity of distinguishing and indicating refers to further distinctions and indications. To observe in the mode of second-order observation is to distinguish distinctions – however, not simply by placing distinctions side by side in the manner of “there are large and small objects, pleasant and unpleasant things, theologians and other academics” and so forth ad infinitum. Rather, what is observed as a distinction – a distinction that both distinguishes and observes – must be observed in operation so that the features we identified above as constitutive of the concept of observation come into view: the

<sup>88</sup> Matemático e psicólogo inglês.

<sup>89</sup> “What needs to be observed from a first-order perspective so that second-order observation becomes possible and can, so to speak, unfold what first-order observation observes directly? Or, what tells us that the activity of observing and indication is going on somewhere? Does it suffice to say that an ‘observer’ must be observed? Or should we prefer formulations that, rather than aiming at compact, self-organizing realities, speak of the materialities involved in the process of observation?” (LUHMANN, 2000, p. 60).

simultaneity of distinction and indication (keeping an eye on the other side) and their recursive networking with prior and subsequent observations, which, for their part, must also be distinguishing indications. (LUHMANN, 2000, p. 60-61).

Quando Luhmann encontra um respaldo construtivista (cognitivo, empírico) para estabelecer aspectos basilares da observação de segunda ordem (distinção e apontamento), ele na verdade está destacando o caráter de refutação presente no ato de criação que se imbrica na observação.

Um exemplo interessante de como essa dinâmica ocorre no campo das humanidades pode ser visto no artigo “Against interpretation”, de Susan Sontag. A autora se volta contra a teoria mimética da obra de arte, baseada no pressuposto de que a obra é sempre figurativa. Ao fazer isso, Sontag evoca as vozes (dissonantes) de Platão e Aristóteles das quais descende o entendimento contemporâneo de que a obra de arte é mímese e interpretação. O grande problema, para Sontag, é a tentativa de compreender o que a obra de arte significa (“What X is saying is...,” “What X is trying to say is...,” “What X said is...” etc., etc.)” (1964, p. 2)<sup>90</sup>.

Mas o que constitui o texto de Susan Sontag um exemplo cabal de observação de segunda ordem? Sontag reúne os escritos de Platão e Aristóteles sobre a obra de arte (apontamento) para lançar um olhar “original” sobre o mesmo tema, buscando refutar a perspectiva de ambos os autores (distinção):

Plato, who proposed the theory, seems to have done so in order to rule that the value of art is dubious. Since he considered ordinary material things as themselves mimetic objects, imitations of transcendent forms or structures, even the best painting of a bed would be only an “imitation of an imitation”. For Plato, art was not particularly useful (the painting of a bed is no good to sleep on nor, in the strict sense, true. And Aristotle’s arguments in defense of art do not really challenge Plato’s view that all art is an elaborate trompe l’oeil, and therefore a lie. But he does dispute Plato’s idea that art is useless. Lie or no, art has a certain value according to Aristotle because it is a form of therapy. Art is useful, after all, Aristotle counters, medically useful in that it arouses and purges dangerous emotions. In Plato and Aristotle, the mimetic theory of art goes hand in hand with the assumption that art is always figurative. Mimetic theory need not close their eyes to decorative and abstract art. The

---

<sup>90</sup> Apesar de o texto de Sontag ser enquadrado, em termos catalográficos, como “Crítica literária”, convém distingui-lo da crítica que propõe implementar critérios de aceitação. Esse tipo de crítica não se inclui na categoria de observação de segunda ordem, segundo Luhmann. Sobre isso se discorrerá mais adiante no item 3.2.3.

fallacy that art is necessarily a “realism” can be modified or scrapped without ever moving outside the problems delimited by the mimetic theory. (SONTAG, 1964, p. 1-2).

Segundo Luhmann, para a observação de segunda ordem se faz observável a inobservância da observação de primeira ordem, mas somente sob a condição de que o observador de segunda ordem (tal como um observador de primeira ordem) não possa observar sua observação e tampouco a si mesmo na condição de observador<sup>91</sup>. O caso de Sontag é ilustrativo em relação a este aspecto: qualquer sujeito leitor que alcance a totalidade de seu texto perceberá que a autora projeta o seu olhar crítico sobre o mimético recorrente na leitura da obra de arte. O fato de Sontag observar os gregos para fundamentar a sua crítica exclui completamente a possibilidade de que o seu discurso seja problematizado por si própria (o que não impediria uma autorrefutação posterior). É exatamente a condição de segunda e terceira ordem que aponta a inobservância do mundo em relação ao seu espaço-sem-marca (*unmarked space*).

Por fim, e não menos importante, Luhmann sinaliza que a observação de segunda ordem observa unicamente *como* se observa. É exatamente a pergunta sobre o “como” que estabelece a distinção entre o observador de primeira e de segunda ordem: o de primeira

concentrates on what he observes, experiences, and acts out within a horizon of relatively sparse information. He may be puzzled by some things and look for explanations when his expectations go unfulfilled; this, however, is the exception rather than the rule and happens in accordance with his capacity to process information (2000, p. 62).

Além disso, esse tipo de observador vive em um mundo que “parece” ser real. Em contrapartida, o observador de segunda ordem percebe “the improbability [Unwahrscheinlichkeit] of first-order observation. A movement of the hand, a sentence spoken – every such act is extremely improbable when considered as a selection among all other possibilities” (id.).

Sempre pautando-se na inobservância do observador de primeira ordem, conforme já registrado, o tipo de observação de segunda ordem se debruça sobre a não-apreensão por parte de um observador primeiro, algo que norteará a sua

---

<sup>91</sup> “The unobservability of first-order observation thus becomes observable in an observation of the second order--on the condition that the second-order observer, considered as first-order observer, can now observe neither his own observing nor himself as observer” (id., p. 61).

perspectiva e o olhar (crítico). O campo dos estudos literários – palco de batalha épica entre correntes e estilos distintos – é um não-lugar<sup>92</sup> por excelência frequentado por observadores de segunda ordem.

Luhmann diz que o sistema da ciência é, por natureza, um espaço onde usualmente os sistemas se estabelecem no nível da observação de segunda ordem. O instrumento de medição que assegura o acoplamento estrutural entre observação de primeira e de segunda ordem são as publicações<sup>93</sup>. É exatamente por meio das publicações científicas que se realizam as formas mais próprias de apontamento e distinção, permitindo, então, que a comunicação se dê entre os distintos elementos que compõem o sistema.

Ainda sobre as publicações no sistema da ciência, afirma Luhmann:

The instrument that mediates between first- and second-order observation and ensures their structural coupling is the publication of articles. From a first-order perspective, these are produced and read as texts, but they acquire genuine scientific significance by providing a window onto the observational mode of other scientists. Publishing a text (including summarizing the current state of research and quoting other publications) becomes the basis of scientific production, the operation of the autopoiesis of science. The semantics of the theory of science, the code true/untrue along with its own supplementary semantics, the special programs containing theoretical and methodological directives that rule over the code values true/untrue – all of these become meaningful only in relation to texts that are published for the sake of communication. This is how publications secure the continuity of the differentiated system of science at the level of second-order observation. (2000, p. 63).

Considerando que são as publicações no campo da ciência (enquanto manifestações legítimas de observação de segunda ordem) que asseguram a continuidade do sistema, é vital compreender a importância do papel do articulador enquanto produtor de conhecimento. Não o conhecimento genuíno, tal como concebido por uma matriz de pensamento de outrora<sup>94</sup>, mas o conhecimento enquanto resultado de todo um processo de reflexão e produto de um movimento de

<sup>92</sup> Ver: AUGÉ, Marc. *Não-lugares*. Campinas: Papyrus, 2004.

<sup>93</sup> "The instrument that mediates between first- and second-order observation and ensures their structural coupling is the publication of articles" (id., p. 63).

<sup>94</sup> Ver: MIRIAM, Joseph Irma. *O Trivium: as artes liberais da lógica*. São Paulo: É Realizações, 2008; \_\_\_\_\_. *Quadrivium*. São Paulo: É Realizações, 2014.

abertura para novas possibilidades no âmbito do campo (sistema)<sup>95</sup> de atuação de cada agente. Nesse sentido, o pensamento de Niklas Luhmann relativo a observações se imbrica à reflexão sobre repertórios apresentada neste subcapítulo. Nos capítulos analíticos, poder-se-á refletir sobre questões tocantes aos repertórios disponíveis e à perspectiva que se lança sobre cada um deles.

### 3.2.3 Historiar a literatura: observação frente a crítica

*Devemos realmente acreditar uma vez mais numa “eminente mudança paradigmática na história literária”? Certamente, novos rumos de pesquisa delineiam-se no momento em que podemos nos convencer de que inovação e substituição nos meios de comunicação levam a mudanças estruturais das mentalidades coletivas e ao deslocamento das convenções. Não é tanto esta costumeira cortesia de “modéstia intelectual” quanto a experiência com disciplinas histórico-culturais que nos aconselha a não esperar quaisquer mudanças dramáticas. Pois até agora, a “liberdade” das “humanidades” em particular foi atribuída mais à continuação da práxis estabelecida do que à flexibilidade intelectual e institucional.*

Hans Ulrich Gumbrecht

Através de sua valiosa história, a História da Literatura – enquanto seara de conflitos marcantes – acumula um repertório crítico bastante significativo, fator que comprova as (lentas) mudanças ocorridas ao longo do tempo. Essas mudanças, longe de significar grandes passos na evolução da disciplina, caracterizam a sintonia desta com os processos de questionamento e revisão metodológica que de tempos em tempos se estabelecem nas humanidades. Pensar o observador de primeira ordem no contexto da história da literatura significa retomar as origens das primeiras histórias literárias (mas não só). Há, nesse aspecto, a predominância de um modelo que sobreviveu no Brasil até meados dos anos noventa e que, vez por outra, recobra vida por meio de algum agente recém-aventurado na arte de historiar. Apesar de pontuais, esses casos não são raros e expressam a força do *habitus* (de fazer

<sup>95</sup> Ao longo da redação desta tese entendo e utilizo as expressões “campo” e “sistema” como sinônimos. Cabe sinalizar que, dentro da fundamentação teórica de cada um dos conceitos, os sistemas são assentados sobre a ideia de comunicação, enquanto os campos se pautam na ideia de luta. Ver: PFEILSTETTER, Richard. Bourdieu y Luhmann. Diferencias, similitudes, sinergias. *Revista Internacional de Sociología*, v. 70, n. 3, 2012. Disponível em: <<http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewArticle/470>>. Acesso em: 19 fev. 2016.

historiografia nos moldes tradicionais) frente a outras perspectivas (sobretudo as experimentais).

Franco Moretti, em uma de suas várias críticas à disciplina, critica a forma de “corte” operada pela história da literatura, muito similar ao conceito de gênero literário:

Os textos literários são produtos históricos segundo critérios retóricos. O principal problema da crítica literária que pretende ser uma disciplina histórica completa é fazer justiça a ambos os aspectos de seus objetos: elaborar um sistema de conceitos que seja ao mesmo tempo historiográfico e retórico. Isso permitiria realizar uma operação dupla: cortar em segmentos a linha diacrônica contínua constituída pelo conjunto de textos literários; mas cortá-la segundo critérios formais que pertencem àquela linha contínua e não a outras. [...] Este aparelho teórico já existe e gira em torno do conceito de “gênero literário”. (MORETTI, 2007, p. 22)

Conforme explanado nos itens 3.2.1 e 3.2.2, de acordo com o texto “Observer of first and second order” a observação de primeira ordem se configura como o primeiro olhar sobre algo. É “a” observação (geralmente sempre passível de refutação por outras observações).

A história da cultura está repleta de observações de primeira ordem. Quando Luhmann observa o sistema religioso, percebe que nesse sistema Deus sempre foi concebido como o observador e, precisamente por isso, observar a esse observador se converteu em um terrível problema: “In the system of religion God has always been conceived as an observer, and this is why observing this observer became a problem that surfaced in the Devil's fate or the theologian's own, and for some courageous theologians even in the very notion of God” (2000, p. 65). No sistema jurídico, complementa, a relação entre legislação e jurisprudência é vista como relação de observação mútua.

Já no sistema da história da literatura (ou no campo da historiografia literária, se preferirmos assim), as primeiras manifestações – enquanto espécimes de um modelo reproduzível – podem apresentar todas as credenciais de observações de primeira ordem, visto que não preexistem observadores para que elas efetuem o papel de observadoras de segunda ordem. E é nesse aspecto que a observação de primeira ordem se torna problematizável quando acrescida ao ofício de historiografar a literatura, sobretudo se compreendemos dado ofício dentro dos termos

especificados por Moretti: o de “elaborar um sistema de conceitos que seja ao mesmo tempo historiográfico e retórico”.

Ninguém menos que David Perkins colocou em posição de xeque-mate a problemática da narração e dos “desejos inconscientes do historiador”. O tema é complexo e envolve discussões sustentadas com primazia por significativos nomes da crítica e da historiografia literária. O que cabe sinalizar neste espaço é a diferença entre ambas as perspectivas. Na história da literatura brasileira há um caso bastante elucidativo: a conhecida discussão entabulada por Haroldo de Campos sobre o sequestro do barroco na *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Esse exemplo é similar ao que Sontag fez em relação a Platão e Aristóteles, mas constitui um caso palpável no seio da literatura brasileira contemporânea.

A citação a seguir é parte da introdução de *O sequestro do barroco*:

Se há um problema instante e insistente na historiografia literária brasileira, este problema é a “questão da origem”. [...] Escreveu em 1970 Wilson Martins (“Gregório, o Pitoresco”): “Teria realmente existido no século XVI um grande poeta brasileiro chamado Gregório de Mattos? Não, com certeza, pelo menos em termos de história literária; como escreve, na *Formação da Literatura Brasileira*, o sr. Antonio Candido, “embora tenha permanecido na tradição local da Bahia, ele não existiu literariamente (em perspectiva histórica) até o Romantismo, quando foi redescoberto sobretudo graças a Varnhagen, e só depois de 1882 e da edição Vale Cabral pôde ser devidamente avaliado. Antes disso, não influenciou, não contribuiu para formar o nosso sistema literário e tão obscuro permaneceu sob os seus manuscritos, que Barbosa Machado, o minucioso erudito da Biblioteca Lusitana (1741-1758), ignora-o completamente, embora registre quanto João de Brito e Lima pôde alcançar. Muito mais tarde, já em pleno século XIX e depois da independência, Ferdinand Denis tampouco o mencionou no *Resumo da História literária de Portugal e do Brasil*; a sua inclusão na cronologia literária do século XVII é, pois, um dos mais espantosos exemplos de involuntária mistificação histórica que se podem apresentar (CAMPOS, 1989, p. 7-9).

O recorte selecionado da obra de Haroldo de Campos constitui um exemplo cabal de apontamento e distinção: o autor observa observações de Varnhagen, Antonio Candido e Ferdinand Denis, e depois apresenta uma observação original sobre a observação de primeira ordem. Haveria muitos casos na história da literatura brasileira, mas esse constitui um exemplo notável, visto que o exercício está além da

simples crítica. Não seriam, dentro dessa perspectiva, a observação de segunda ordem e crítica sinônimos? Quando o tema é a obra de arte, para Luhmann, não.

Como apontamento último, Luhmann afirma que o crítico “deixa ver que ele sabe o que está mal” e, apesar de criticar o mundo externo, possui um forte componente de autorreferencialidade<sup>96</sup>: “A critic knows and makes known what is wrong with others. Although it refers to the external world, critique has a strong self-referential component” (2000, p. 99). Nessa palavra-chave residem os limites que separam os conceitos de observador de segunda ordem e o de crítico. Luhmann explica que o significado histórico da atitude crítica esteve sobretudo em sua preocupação em introduzir critérios de aceitação (aspecto em que dissona completamente com a ideia de observação de segunda ordem, já que esta apresenta apenas um outro ponto de vista sobre algo). Luhmann cita especialmente Kant, Nietzsche, Heidegger e Derrida como exemplos de tipo de crítica sobre arte (e sobre critérios de gosto) com pretensões filosóficas e/ou metafísicas:

Armed with philosophical pretensions, aesthetics reacted against this manner of criticizing art and taste. In the wake of the critique of an ontologically grounded metaphysics, a long philosophical tradition emphasized subjective knowledge, the will to power (the claim to master existence through an affirmation of repetition), and finally “Being” itself or writing. In this context, one should mention Kant, Nietzsche, Heidegger, and Derrida (id.).

Já a observação de segunda ordem se separa da crítica. Não se deixa emboscar pela inerente imprecisão da palavra *krinein*, que significa “separar, distinguir, julgar, condenar”. De acordo com Luhmann, ela abraça de maneira decidida a perspectiva de *como surgem* as coisas em vez da perspectiva de *o que* elas são: “It resolutely embraces a perspective interested in ‘how’ things emerge, rather than in ‘what’ they are” (2000, p. 100). Esse tipo de crítica se orienta pela “racionalidade procedimental” no lugar de uma “racionalidade substancial”.

---

<sup>96</sup> Autorreferência: “São sistemas autorreferentes os referidos a si mesmos mediante cada uma das suas operações. A sua produção é recursiva, repetitiva com elementos do seu próprio interior, que o constituem, o identificam e o fabricam em cada instante baseando-se na sua operação” (CUBREIRO, 2008, p. 27). Ver mais em: *Niklas Luhmann* (CUBREIRO, 2008).

**PARTE II**

#### **4. COMO E POR QUE LER O ROMANCE BRASILEIRO**

No presente capítulo são abordados temas ligados aos três eixos teóricos do trabalho associados à obra *Como e por que ler o romance brasileiro*. No primeiro subcapítulo, “Tentativas de aproximação ao leitor”, aborda-se o tema da intersubjetividade enquanto uma ferramenta hábil no processo de construção do conhecimento. Ainda dentro de uma perspectiva construtivista, neste capítulo também são abordados os temas da emulação do prototempo e do protoespaço no contexto da obra, bem como outros desdobramentos da teoria de von Glasersfeld, como os conceitos de representação, símbolo e generalização. Esse aporte permite que se pense, para além da simples observação da obra enquanto um mecanismo textual, as nuances pedagógicas que transparecem da construção do livro. Essa abordagem leva em conta uma série de fatores que pensam o leitor como receptor, buscando assim formas de alcançá-lo estrategicamente.

Já no segundo subcapítulo, “Entrelaçamentos e amarras no campo literário”, surgem questões ligadas diretamente ao papel funcional da obra no campo, pensando-se a aplicabilidade de aspectos já apresentados no segundo capítulo do presente trabalho, tais como a noção de agente, redes de contato, capitais e influências, assim como a rede de recepção rastreável e as posições e as tomadas de posição assumidas pela autora enquanto agente. Por incompleta que possa ser qualquer abordagem que busque radiografar aspectos que transcendam o texto, esse direcionamento traz à luz questões não-declaradas e permite que se compreenda uma série de técnicas que de outra forma não se poderia observar com nitidez.

No terceiro e último subcapítulo, intitulado “Na órbita do livro: peças do repertório”, retomam-se as questões ligadas ao terceiro pilar de força da tese: temas que envolvem a concepção de repertório e a noção de capital humano presente no repertório literário, com ancoragem nas reflexões propostas por Itamar Even-Zohar, e a perspectiva de observação de segunda ordem e a detecção da ausência de substrato crítico (sobretudo no entendimento de Niklas Luhmann) em relação a este aspecto. Este subcapítulo contempla um olhar sobre a órbita de textos que constitui *Como e por que ler o romance brasileiro* e permite que se entenda a perspectiva adotada pela autora no processo narrativo.

## 4.1 Tentativas de aproximação ao leitor

*As manifestações contemporâneas se revestem de estratégias que legitimam a função do articulador e os propósitos empregados, em uma dança que envolve temas como a (inter)subjetividade como mecanismo de corroboração aproximação ao leitor, as noções de prototempo e protoespaço entremeadas no discurso subjetivo e também o processo de construção de conhecimento. Cada um destes temas constitui uma tentativa de encadear questões significativas a partir um olhar no sentido dentro-fora.*

### 4.1.1 A (inter)subjetividade como mecanismo de corroboração e aproximação ao leitor

*Pues así como el artista sabio produce su arte desde sí y en sí y prevé en ese arte las cosas que creará... de la misma manera el intelecto produce desde sí y en sí su razón, en la que presente y predispone todas las cosas que desea hacer.*

Juan Escoto Erígena

*Como e por que ler o romance brasileiro* é um dos poucos livros dedicados exclusivamente ao romance nacional com um enfoque específico voltado para a formação de leitores. Dentro do campo de produção intelectual a obra se inscreve em um panorama complexo, já que ultrapassa os limites da crítica, dos manuais e também os da historiografia, congregando elementos heterogêneos na construção do discurso que apresenta. Nesse sentido, é importante notar as marcas que legitimam esse produto como uma ferramenta funcional para o que se propõe.

Primeiramente é importante apontar a estrutura geral da obra: sete capítulos (“Como e por que leio o romance brasileiro”; “O romance e a leitura sob suspeita”; “Ler e escrever no feminino”; “O Brasil no mapa do romance”; “Histórias da História invadem o romance”, e “Romances e leitores: queda de braço sempre recomeçada”), um adendo (“Para saber mais sobre o romance brasileiro”), bibliografia e índice de autores e obras citadas. À primeira vista percebe-se que, como primeira linha distintiva dos manuais e das histórias da literatura de feitio tradicional, por meio do título dos capítulos o livro se estrutura sobre temas relativos ao romance brasileiro, e não sobre períodos e recortes puramente estéticos ou históricos como de praxe (por exemplo, o romance romântico, o romance de 30, o romance pré-modernista etc.). Sendo esta uma primeira linha distintiva, de imediato é possível perceber (ainda que

muito timidamente) o indício de uma determinada tomada de posição adotada na construção do livro.

Para melhor compreender como Marisa Lajolo constrói sua obra no intuito de estabelecer uma comunicação com seus presumíveis leitores, neste capítulo se recorrerá a algumas reflexões propostas pelo Construtivismo Radical. O primeiro tema que surge são as nuances de subjetividade presentes no texto da autora. Glasersfeld menciona, na introdução do texto “La despedida de la objetividad”, o esforço necessário para modificar ideias (e estruturas) herdadas de nossos antepassados:

Las modificaciones del ambiente, los cambios sociales y las transformaciones de los conceptos en que se basa una ideología son, para la generación que los vive, mucho más penetrantes y de consecuencias más graves que todas las revoluciones de la historia pasada. Las ideas que debimos modificar nos han costado más esfuerzo que las que nos fueron entregadas ya modificadas. Sin embargo, quisiera decir que en las ocho décadas que Heinz von Foerster habrá vivido para el otoño de 1991 se han producido más desplazamientos que nunca. Eso vale sobre todo para la perspectiva desde la que el pensador debe contemplar el mundo de la experiencia, y para el bien de la mente que suele llamarse conocimiento. Eso no quiere decir que individuos aislados no hayan intentado en épocas pasadas avanzar en la dirección que hoy comienza a imponerse, pero el momento de la tradición los superó siempre, y sus intentos quedaron como curiosidades al margen de la historia de las ideas (GLASERSFELD, 1998, p. 19).

Quando Glasersfeld se refere ao avanço epistemológico das últimas oito décadas em que viveu o filósofo e cibernético Heinz von Foerster e advoga por uma “perspectiva desde la que el pensador debe contemplar el mundo de la experiencia” (id.), na verdade o fundador do construtivismo radical está teorizando uma matriz de produção de conhecimento que não somente considere a figura do “outro”, mas também que leve em conta estratégias pensadas especificamente para produzir o conhecimento a partir de uma perspectiva experiencial (neste ponto a importância da discussão objetividade *versus* subjetividade), e jamais através de um discurso proposto a captar a realidade de um mundo supostamente objetivo. Nesse processo de reinvenção, é fundamental fugir de determinados aspectos de um modelo já instaurado (o sumário de *Como e por que ler o romance brasileiro*, por exemplo, é um exemplo de desarticulação em primeira instância).

Produto de uma tomada de posição institucional, por coincidência ou não, o livro *Como e por que ler o romance brasileiro* – e a série “Como e por que ler” como um todo – se constrói (entre outras orientações) sobre questões problematizadas no construtivismo. O tema da objetividade e da subjetividade está entre essas questões.

Nas linhas seguintes, aprofundam-se as ideias relativas ao tema da objetividade percorridas no subcapítulo “1.2.2 A questão da objetividade”. Serão retomadas algumas citações com o propósito de pensar a funcionalidade do conceito de intersubjetividade no âmbito de *Como e por que ler o romance brasileiro*.

Glaserfeld propõe que se pense sobre a diferença entre conhecimento em que se quer confiar como se fosse objetivo e construções que se consideram questionáveis ou ilusórias: “Não é preciso dizer que esta objetividade construtivista deveria ser chamada por outro nome, porque não reside nem aponta para um mundo de coisas em si. Reside inteiramente nos limites do fenomenal” (1991, p. 201). Glaserfeld propõe o termo “intersubjetivo” para esse suposto elevado e fiável nível da realidade experiencial. Nesse sentido, para além de buscar o conhecimento pronto – como uma nuvem de dados digitais acessível por qualquer sujeito – a proposta de Glaserfeld se baseia na ideia de corroboração por outros sujeitos “pensantes e conhecedores”: “Esta introdução de outros pode parecer estar em contradição com o princípio construtivista de que todo o conhecimento é subjetivo [...] no entanto, a aparente contradição desaparecerá se eu conseguir mostrar que elas podem fornecer uma corroboração da realidade experiencial desse sujeito” (id.).

Glaserfeld admite que o processo de corroboração pelo outro significa que o sujeito “povoou o seu campo experiencial com modelos de outros que se movem, percebem, planejam, pensam, e até filosofam, outros a quem ele atribui os tipos de conceitos, esquemas e regras que ele próprio abstraiu da experiência” (id., p. 202). Esse tema é importante ao se pensar na relação subjetividade vs. objetividade (ou intersubjetividade, em uma acepção construtivista), porque nos permite compreender a elaboração de modelos nutridos por experiências de repertórios externos e também a viabilidade de uma observação de segunda ordem na esfera de atuação potencial do leitor. Isso é relevante no processo de elaboração de conhecimento específico e mais ainda quando esse conhecimento está direcionado a um horizontes de expectativas no âmbito da recepção, como na série “Como e por que ler”. Nesse

sentido, o teórico construtivista afirma que a atribuição prévia de conhecimento (do autor em relação ao leitor, nesse caso) é uma diretriz com base fincada na própria experiência:

Neste ponto, pensa-se que estes modelos têm algo do conhecimento que nós próprios achamos viável nas nossas relações com a experiência. Assim, quando efetuamos uma previsão sobre como um desses outros se comportará numa dada situação, a previsão baseia-se em determinado conhecimento que atribuímos a este outro. Se, então, o outro fizer aquilo que previmos, podemos dizer que esse conhecimento provou ser viável, não só na nossa própria esfera de ações, mas também na do outro. Isto confere uma segunda ordem de viabilidade ao conhecimento e raciocínio que presumimos que o outro teria e de acordo com os quais agiria (id., p. 202).

Evidente que, na falta de uma análise verdadeiramente empírica dos usos da série “Como e por que ler”, constitui uma tarefa impossível neste momento averiguar se essas dadas estratégias obtêm êxito em uma esfera de recepção, o que não nos impede de detectá-las a partir da observação do *corpus* textual acessível.

Como toda via de mão dupla, o processo de corroboração pelo outro se dá nos dois lados: no primeiro lado, na intersubjetividade de Marisa Lajolo ao cercar-se de outros discursos que corroborem parte da sua experiência subjetiva (ponto sobre o qual discorrerei mais adiante). No segundo, este muito mais complexo, ocorre na esfera da recepção, onde o leitor povoa o seu campo experiencial – e complementa o seu entendimento do fenômeno literatura – a partir da experiência de leitura de outra pessoa. Esse é o aspecto mais importante desse processo, porque simplesmente o leitor percebe por meio do discurso que o sujeito que escreve o livro também é capaz de abandonar uma leitura, considera obras entediantes, gosta de alguns estilos e não de outros, e possui um perfil de sujeito sem nenhum dote específico, rompendo com a ideia de que o leitor de livros ou de romances necessita ser um super-humano voraz por leitura e consumidor inveterado de obras categorizadas no rol do cânone:

Leitora apaixonada, fã de carteirinha, me envolvo com os romances de que gosto: curto, torço, rño as unhas, leio de novo um pedaço que tenha me agradado de forma particular. Se não gosto, largo no meio ou até no começo. O autor tem vinte/trinta páginas para me convencer de que seu livro vai fazer diferença. Pois acredito piamente que a leitura faz a diferença. Se não faz, adeus! O livro

volta pra estante e vou cuidar de outra coisa (LAJOLO, 2004, p. 13-14).

A corroboração (no âmbito do campo de expectativas de alguém que busca um livro que o inicie na leitura do romance brasileiro) é uma hipótese completamente plausível se levada em conta no processo de elaboração do livro voltado para um tipo de leitor específico (potencialmente um neoleitor interessado em conhecer mais sobre o romance brasileiro)<sup>97</sup>. Esse apontamento respalda a subjetividade que se presentifica na obra (como se a autora deixasse implícita nas entrelinhas a ideia de que ela é uma leitora como o leitor que lê o seu livro): “a leitura profissional – apesar de ser um outro lance – nunca abafou a expectativa com que abro um novo romance” (id., p. 17)

Na sequência apresenta-se uma nuvem de palavras criada com base em textos teóricos (sobre o romance ou sobre a literatura) de autores referidos por Marisa Lajolo em *Como e por que ler o romance brasileiro*. A criação da nuvem se baseia na frequência com que essas citações ocorrem em todo o livro, estando assim os nomes com maior número de citações em tamanho extragrande, proporcionalmente aos nomes menos citados ou citados apenas uma vez:

---

<sup>97</sup> Apesar de constituírem matrizes distintas, vale lembrar a importância dos estudos em estética da recepção, também situados no âmbito da língua alemã, tal como o construtivismo radical.

Tânia Rabelo Costa  
 Marlise Meyer  
 Regina Zilberman  
 Tânia Pellegrini  
 Umberto Eco  
 Antonio Candido  
 Marisa Lajolo  
 Flora Süssekind  
 José Ramos Tinhorão  
 Sandra Guardini de Vasconcelos  
 Manuel da Costa Pinto  
 Alfredo Leme de Carvalho

Munir-se de um repertório teórico para legitimar o próprio discurso é como legitimar a incipiência de leitura do receptor por meio do relato pessoal do emissor, constando que a ocorrência da corroboração pelo outro se dá em duas camadas: o autor que corrobora o leitor através da própria experiência relatada e os outros autores que respaldam a informação específica apresentada no livro. Um exemplo notável de (inter)subjetividade: o conhecimento fiável (munido de um repertório consolidado) e a subjetividade propriamente dita. Ao falar sobre o assunto, Glasersfeld cita Kant em *Crítica da razão pura*: “É claro: se concebermos um outro sujeito pensante, atribuímos necessariamente a esse outro as propriedades e capacidades pelas quais nos caracterizamos como sujeito” (apud GLASERSFELD, 1995, p. 201). É como uma relação de espelhamento e identificação.

Desde o iluminismo a subjetividade não constitui necessariamente uma novidade no campo do saber. O que é novo, porém, é a emergência de um discurso declaradamente subjetivo na historiografia literária brasileira. Em minha dissertação de mestrado discorri sobre a ego-história em *Como e por que ler o romance brasileiro*, sem adentrar com a devida atenção no tema da subjetividade perceptível

no discurso de Marisa Lajolo. Para resgatar esse ponto é importante dedicar atenção ao primeiro capítulo da obra.

Considerando a subjetividade como algo que “exprime ou manifesta apenas as ideias ou preferências da própria pessoa; pessoal, individual”, é possível afirmar que o primeiro identificador se encontra logo no primeiro parágrafo que abre o capítulo “Como e por que **leio** o romance brasileiro” (grifo meu): “Quem é que assina este livro que promete discutir o romance brasileiro? Sou eu, Marisa Lajolo, professora titular de literatura na Unicamp. Antes de mais nada, porém, leitora fiel de romances” (2004, p. 14). Desde o princípio Lajolo se coloca como a pessoa que assina o livro, deixando bastante claro ao leitor que ela – enquanto leitora – prefere um determinado tipo de livros e não outros: “Finos ou grossos, com ou sem *happy end*, brasileiros e não brasileiros. Porém, muito mais os brasileiros. Afinal, os ingleses são ótimos, mas ... são ingles, for *God's sake!* Neles ninguém anda de jangada, nem faz oferendas a Iemanjá, nem beija de tirar o fôlego na esquina da avenida Ipiranga com a São João” (id.).

Ao longo do capítulo Lajolo não poupa verbos em primeira pessoa ou partículas que indiquem pessoalidade, como substantivo, pronomes pessoais ou possessivos: *eu* (9 ocorrências), *minha* (17), *meu* (5), *gosto* (6), *nós* (5). Ao apresentar-se, a autora mostra como lida com o processo de leitura de romances ao longo da vida, seja na esfera íntima ou em âmbito coletivo:

Ao terminar a leitura de um romance de que gosto, fico com vontade de dividi-lo com os amigos. Recomendar a leitura, emprestar, dar de presente. Mas sobretudo discutir. Nada melhor do que conversar sobre livros ao som de um chope ou de um chá: eu acho uma coisa, meu amigo acha outra, a colega discorda de nós dois... Na discussão, pode tudo, só não pode não achar nada nem concordar com todo mundo. No fim do papo, cada um fica mais cada um, ouvindo os outros. Quem sabe o livro tem mais de um sentido? Como foi mesmo aquele lance? E aquela personagem... vilão ou herói?

Na minha geração e nas minhas relações é assim que se lê romance. A leitura de romance, no entanto, não é só esta leitura envolvida e vertiginosa. Junto com o suspense, ao lado do mergulho na história, transcorre o tempo de decantação. Enredo, linguagem e personagens depositam-se no leitor. Passam a fazer parte da vida de quem lê. Vêm à tona meio sem aviso, aos pedaços, evocados não se sabe bem por quais articulações. Vida e literatura enredam-se em bons e em maus momentos, e os romances que leio passam a fazer

parte da minha vida, me expressam em várias situações (LAJOLO, 2004, p. 13-14).

Apesar de admitir que não tem qualquer pretensão de contar a história de uma leitora dos romances, mas sim discorrer sobre o romance brasileiro, Lajolo igualmente assume que inicia o livro sem se preocupar com questões de ordem historiográfica: “Sem preocupação com cronologia, na sequência em que minha memória os evoca, privilegiando os mais contemporâneos: aqueles que desafiam o leitor logo na primeira página” (LAJOLO, 2004, p. 17-18).

Nesse sentido, corroborando mais uma vez a subjetividade e a importância que atribui à leitura, Lajolo discorre sequencialmente sobre obras de cariz distinto, ao que tudo indica, sem nenhum critério pautado na crítica ou nos tradicionais recortes historiográficos: *Inocência* (Visconde de Taunay), *Sítio do Picapau Amarelo* (Monteiro Lobato), *As meninas* e *As horas nuas* (Lygia Fagundes Telles), *Zero e Dentes ao sol* (Ignácio de Loyola Brandão), *As alegres memórias de um cadáver* (Roberto Gomes), *A margem imóvel do rio* (Luiz Antonio de Assis Brasil), *Feliz ano novo*, *A grande arte* e *Bufo & Spalanzani* (Rubem Fonseca) e *Memórias de Aldenham House* (Antonio Callado).

Ao dedicar um olhar ao tema da intersubjetividade, sobretudo no âmago de um discurso tecido em moldes construtivistas, é possível detectar questões justapostas, tais como: as noções de prototempo e protoespaço e a des(construção) de conceitos.

#### **4.1.2 A emulação do prototempo e do protoespaço no contexto da obra**

*Para mí la “realidad” remite siempre a la realidad de la experiencia, no a la realidad ontológica de la filosofía tradicional. Si queremos construirnos una realidad racional, el tiempo y el espacio son elementos indispensables, y yo más bien llamaría “ilusión” a cualquier pretensión de conocer lo que esté más allá del campo de nuestra experiencia.*

Ernst von Glasersfeld

A relação experiencial entre o sujeito e o objeto (no caso o livro enquanto ferramenta que possibilita que se adentre em outros níveis de entendimento) é um ponto luminoso no construtivismo radical e é algo perceptível em quase todos os títulos da série “Como e por que ler”. Isso ocorre, sobretudo, porque parte das obras

que constituem a série se compõem a partir do advento da ego-história (relatos assumidamente pautados na história de leitura dos autores). Nesse sentido, é possível perceber em alguns relatos certa mudança de postura dos autores ao longo da vida em relação a certas obras, uma espécie de entendimento tocante à experiência estética. Esse entendimento sempre se dá a partir do devir temporal, agente que lapida a percepção e reafirma a consolidação das identidades individuais.

Uma breve reflexão sobre a relação entre o “eu” e as “coisas” pode ser vista em “La construcción del conocimiento”, texto no qual Glasersfeld apresenta as noções de prototempo e protoespaço.

Hay otra dificultad conceptual que a los adultos les resulta difícil ver, porque fue resuelta de un modo ingenioso a una edad muy temprana. Afirmo que el vaso que tengo delante es el mismísimo vaso que estuvo aquí ayer, pese a que no lo vi durante un lapso de casi 24 horas. En ese intervalo, el vaso no formó parte del mundo de mi experiencia y mi atención estuvo dedicada a otras cosas; un tercio del tiempo estuve durmiendo. No obstante, quiero sostener que este vaso es idéntico al otro, que es el mismísimo vaso. Esto requeriría que el vaso haya tenido algún tipo de continuidad fuera del mundo de mi experiencia. Debe haber, entonces, algún sitio más allá del campo de mi experiencia en el que el vaso pudo ser mientras yo me ocupaba de experimentar otras cosas o dormía. Yo la he denominado la construcción del “**protoespacio**”, que **no es un espacio métrico ni comprende aún ninguna relación espacial, sino que es meramente una suerte de depósito donde pueden guardarse las cosas para que conserven su identidad individual mientras no se tenga experiencia de ellas.** (GLASERSFELD, 1998, p. 125, grifo meu).

Considerando o protoespaço como um “não-lugar” onde as coisas conservam sua identidade enquanto estão apartadas de nossa experiência, Glasersfeld se pergunta: “¿qué hacen los elementos colocados en él mientras uno tiene la experiencia de otras cosas?” (1998, p. 125). Para responder a essa pergunta acrescenta a ideia de “prototempo”, que seria a soma do fluxo da experiência de um dado sujeito e a permanência da identidade individual do objeto:

Después de todo, es mucho lo que sucede en el mundo experiencial de cada uno durante el intervalo en que los elementos abandonados reposan en el depósito. **La solución de la treta la da el propio lenguaje en el que describo esto, las palabras “mientras” y “durante”, el “ser” de las cosas en ese depósito se extiende**

**hasta encontrarse con el flujo de mi experiencia y entonces las tengo disponibles cuando mi atención vuelva a dirigirse a ellas.**

A este paralelismo de dos extensiones –el flujo de la experiencia de un sujeto y la permanencia de las identidades individuales extendidas durante intervalos desde su depósito–, a eso yo lo llamo “prototiempo”. Es el comienzo del concepto del tiempo. Difiere de la noción de protoespacio porque en él ya están presentes las nociones de un “antes” y un “después”; pero este “antes” y “después” es construido por la proyección de las experiencias del sujeto sobre cosas del depósito que no se encuentran en su campo experiencial. En rigor, es este paralelismo el que permite elegir una experiencia estándar cualquiera, por ejemplo el movimiento de las agujas sobre la esfera de un reloj, y proyectarlo a otra secuencia experiencial diciendo que es una medida del tiempo. (GLASERSFELD, 1998, p. 126, grifo meu).

Ao compreender o tempo como uma espécie de agente de maturação em que se depositam inúmeras experiências no devir de uma vida, automaticamente chega-se ao óbvio entendimento de que o prototempo pressupõe o acúmulo vivencial na existência de um dado sujeito. Ao introduzir os conceitos de prototempo e protoespaço, sempre enfatizando a indissolubilidade da experiência subjetiva, Glasersfeld explora em sua teoria a ideia de “depois”, sempre ressaltando o peso da experiência na construção da realidade<sup>98</sup>. Suponha-se que um dado leitor seja orientado a ler logo aos doze anos de idade o livro *O alienista*. Traumatizado por não conseguir compreender a obra (provavelmente em decorrência de sua imaturidade e inexperiência de vida), o mesmo leitor volta ao livro já aos vinte e cinco anos, já com um repertório literário bastante consolidado. Protoespacialmente o livro de Machado de Assis segue sendo o mesmo com o qual o sujeito topou no princípio de sua vida intelectual. Contudo, em uma esfera prototemporal o mesmo leitor já povoou o seu campo experiencial com um vocabulário formal considerável e também com diversas leituras; passou pela literatura infantojuvenil, *bestsellers*, reflexões filosóficas e textos canônicos mas com alta carga de hedonismo. Isto significa que a identidade individual do livro segue a mesma no protoespaço, mas a identidade do indivíduo prototemporalmente já não é mais a mesma, e isso constitui o grande adendo quando, no fluxo da experiência de sujeito e objeto, ambos se reencontram em outro

---

<sup>98</sup> Glasersfeld parte de uma reflexão levada a cabo por Piaget, quando este estudou exaustivamente a questão da exterioridade e da construção da realidade. Ver mais em: GLASERSFELD, 1995 p. 152.

tempo e em outro espaço, influenciando diretamente na visão e no (novo) entendimento que o primeiro lançará sobre o segundo.

No modelo da série “Como e por que ler”, é bastante presente a ideia de que a literatura só existe enquanto ferramenta capaz de atribuir sentido à vida dos leitores. Não há literatura sem leitores, e o literário – longe de ser uma dádiva sublime –, é uma apreensão e uma construção que ocorre por meio do fluxo experiencial e da vivência de um sujeito cognitivo tal como o leitor. E é exatamente nesse sentido que os novos experimentos em historiografia literária tentam atribuir ao leitor um papel relevante no processo de comunicação, fazendo-o não apenas encontrar um sentido na literatura, mas também condicionando-o a identificar o vínculo que conecta a si próprio com o literário:

O fato de o objeto ser considerado o mesmo em instâncias de atenção não consecutivas requer que a sua identidade se estenda ao longo de um intervalo. Isso significa que tem de ser construída uma continuidade que resida fora do campo experiencial, uma continuidade que ligue a experiência presente do objeto a uma experiência do passado. A essa continuidade exterior, que se desenrola paralelamente a uma sequência das experiências atuais, chamei proto-tempo. A princípio, também ela é uma continuidade indiferenciada e sem ocorrências. **Mas, depois, a sequência das experiências atuais do sujeito que foram vividas durante o intervalo podem ser decalcadas nela e conferir-lhe, assim, uma segmentação por delegação. Sempre que isso acontece, quando uma sequência de experiências atuais é projetada na continuidade sem ocorrências de objetos permanentes no repositório, o conceito de tempo pode ser criado.** (GLASERSFELD, 1995, p. 151-152, grifo meu).

É a projeção (das experiências atuais) na continuidade existencial de um dado objeto que pressupõe a passagem do tempo e a mudança de olhar do sujeito sobre a literatura (sobretudo na desconstrução de entendimentos fossilizados). Mas a que contribuem os conceitos de prototempo e protoespaço na construção de um livro voltado para formar leitores do romance nacional? A tentativa de responder essa pergunta aponta inicialmente para a categoria do cânone e já foi ensaiada no exemplo dado anteriormente: para o tipo de livro que se propõe a ser *Como e por que ler o romance brasileiro* constitui uma tarefa praticamente impossível ignorar o cânone literário estabelecido (e supostamente lido, por imposição curricular, nas escolas). Desse modo, é notável um trabalho de desconstrução de possíveis ideias

preconcebidas do romance brasileiro, ao passo que se entende que o cânone literário nacional é a base do produto romance que se pretende vender.

O prototempo, neste caso, está diretamente atrelado ao reencontro do leitor com o livro. Neste caso o mecanismo adotado por Lajolo não incita simplesmente o leitor a tentar a ler novamente uma obra canônica malsucedida em seu histórico de leitura. Envolve, sim, velhas estratégias revestidas de um novo discurso.

A diferença de outros modelos, no processo de construção de *Como e por que ler o romance brasileiro* a autora não se atém a citar os méritos de cada uma das obras canônicas. Lajolo anexa na forma de citação trechos atraentes de cada uma das obras que considera relevantes, sempre relacionando-as com o eixo central de cada capítulo. Nesse sentido a obra dá um passo atrás e recorre ao processo de reprodução de trechos, uma estratégia muito comum nos tradicionais manuais de literatura.

Quando discorre sobre “Ler e escrever no feminino” (capítulo 3), por exemplo, Lajolo cita o aspecto patriarcal da civilização e o fato de mulheres terem sido tratadas por longos anos como “cidadãs de segunda classe” (2004, p. 47): “Submetidas primeiro ao pai, em falta deste a irmãos mais velhos e, depois, para o resto da vida, ao marido, as mulheres liam pouco. Liam pouco, mas liam, como Helena, personagem do romance homônimo de Machado de Assis, publicado em 1876, cuja história se passa em 1859” (id.). Esse tema, usado como pretexto ou não, abre espaço para a reprodução de um trecho de *Helena*. A citação corrobora a ideia de que as mulheres realmente liam pouco. E é nesse momento que ocorre uma espécie de simbiose experiencial: o reencontro do leitor com o livro, mas (provavelmente a diferença da primeira vez) com o direcionamento voltado para um aspecto específico do livro, a exclusão da mulher em uma sociedade patriarcal:

- Pensa que gastei toda a tarde em fazer crochet? – perguntou ela ao irmão, caminhando para a sala de jantar.
- Não?
- Não senhor: fiz um furto.
- Um furto!
- Fui procurar um livro na sua estante.
- E que livro foi?
- Um romance.
- *Paulo e Virgínia*?
- *Manon Lescault*.
- Oh! – exclamou Estácio – Este livro...

- Esquisito, não é? Quando percebi o que era, fechei-o e lá o pus outra vez.
- Não é livro para moças solteiras...
- Não creio mesmo que seja para moças casadas – replicou Helena rindo e sentando-se à mesa. – Em todo caso, li apenas algumas páginas. (apud LAJOLO, 2004, p. 47).

Se se crê que neoleitores apreendem parcialmente ou insuficientemente os aspectos presentes em uma obra (seja por inexperiência de leitura ou de vida), é evidente que ser incitado a observar um aspecto até então não-percebido anteriormente pode ser a via que condicione o leitor ao interesse pelo literário. O interesse detectado ao perceber que determinada obra possui algo a oferecer e que pode proporcionar reflexões substanciais, estas a serem descobertas por conta própria. Nesses termos, livros voltados para formação de leitores com uma inclinação construtivista têm potencial para vir a devolver ao sujeito leituras supostamente abandonadas no protoespaço, fazendo-o então descobrir-se interessado por determinadas obras graças ao acúmulo experiencial proporcionado pela passagem do tempo.

Na lista a seguir consta o repertório elencado de obras citadas em *Como e por que ler o romance brasileiro*:

OBRAS CITADAS DIRETAMENTE POR ORDEM DE APARIÇÃO	
AUTOR	OBRA
Tereza Margarida da Silva e Orta	<i>As aventuras de Diófanes</i>
José de Alencar	<i>Como e por que sou romancista</i>
Machado de Assis	<i>Helena</i>
Tomás Antonio Gonzaga	<i>Marília de Dirceu</i>
Joaquim Manuel de Macedo	<i>A Moreninha</i>
Álvares de Azevedo	<i>Carta</i>
Clarice Lispector	<i>A hora da estrela</i>
Nélida Piñon	<i>Tebas de meu coração</i>
José de Alencar	<i>O Guarani</i>
Ana Luísa de Azevedo Castro	<i>D. Narcisa de Villar</i>
Raquel de Queiroz	<i>Memorial de Maria Moura</i>
Martins Pena	<i>O juiz de paz na roça</i>
João Manuel Pereira da Silva	<i>O aniversário de D. Miguel em 1828</i>
Machado de Assis	<i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i>
Machado de Assis	<i>Esaú e Jacó</i>
Manuel Antônio de Almeida	<i>Memórias de um sargento de milícias</i>

José de Alencar	<i>Lucíola</i>
Aluísio Azevedo	<i>O cortiço</i>
Raul Pompéia	<i>O ateneu</i>
Júlia Lopes de Almeida	<i>A falência</i>
Lima Barreto	<i>Recordações do escrívão Isaías Caminha</i>
Oswald de Andrade	<i>Memórias sentimentais de João Miramar</i>
Mário de Andrade	<i>Amar, verbo intransitivo</i>
Luiz Ruffato	<i>Eles eram muitos cavalos</i>
Ferréz	<i>Capão Pecado</i>
José de Alencar	<i>Iracema</i>
Visconde de Taunay	<i>Inocência</i>
Franklin Távora	<i>O Cabeleira</i>
Graciliano Ramos	<i>Vidas secas</i>
Jorge Amado	<i>Gabriela, cravo e canela</i>
Ariano Suassuna	<i>Romance da Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue de Vai e Vol</i>
Coelho Neto	<i>O rei negro</i>
Paulo Setúbal	<i>A Marquesa de Santos</i>
Erico Verissimo	<i>O tempo e o vento</i>
Carlos Heitor Cony	<i>Romance sem palavras</i>
Ana Miranda	<i>Desmundo</i>
Silviano Santiago	<i>Em liberdade</i>
Ana Maria Machado	<i>A audácia dessa mulher</i>
Moacyr Scliar	<i>A mulher que escreveu a Bíblia</i>

Como se percebe, o repertório de Marisa Lajolo é composto pela expressão máxima do cânone nacional, o que reafirma o cariz de resgate detectável em praticamente toda a obra.

O subcapítulo seguinte traz desdobramentos importantes do construtivismo em *Como e por que ler o romance brasileiro*.

### 3.1.3 Processo de construção do conhecimento: representação, símbolo e generalização

*Você sabe que eles são nomes importantes da nossa literatura. Mas como um autor se transforma em grande romancista? Por que suas histórias atravessam séculos e continuam sendo lidas, relidas e estudadas? “Como e por que ler o romance brasileiro”, da educadora Marisa Lajolo, é um livro que pretende – numa linguagem nada acadêmica – desvendar essas questões. Com um texto saboroso, a autora analisa forma e conteúdo, trama e personagem, linguagem e autor. **Constrói uma memória afetiva da nossa produção literária, da nossa identidade nacional. É a cumplicidade da palavra, dos***

*enredos que nos envolvem, da sintaxe que nos surpreende, do herói que emociona. É um livro para leigos, especialistas, professores, estudantes, pais e filhos. Um guia para quem quer aprender a ler o Brasil.*

(contracapa de *Como e por que ler o romance brasileiro* – grifos meus)

Atestado pela epígrafe que abre o presente subcapítulo, é inquestionável o caráter didático alardeado pela editora Objetiva como um traço diferencial do livro de Marisa Lajolo. Nesse sentido, o tema da representação, no contexto de *Como e por que ler o romance brasileiro* se soma ao item 1.1.1 do capítulo “Aportes construtivistas” e também à discussão proposta em 4.1.1 sobre subjetividade. Não é possível representar o conhecimento que está além da interface experiencial do indivíduo, e nesse ponto a memória afetiva no processo de representação do conhecimento tem um importante peso na forma como o sujeito expõe e discorre sobre questões específicas.

Em *Como e por que ler o romance brasileiro* o tema da representação passa obrigatoriamente pelo conceito de subjetividade e também pelas reflexões acerca da história de leitura do sujeito. Nesse sentido, o primeiro capítulo é bastante frutífero em relação aos outros, visto que a autora inicia “Como e por que leio o romance brasileiro” discorrendo sobre os primórdios de sua experiência enquanto leitora, ponto no qual não foca nos seis capítulos seguintes, estabelecendo uma linha divisória entre o capítulo primeiro (mais subjetivo e memorialístico-representacional) e os capítulos seguintes (estruturalmente sistematizados a partir de temas): “Por mim, vou encerrando essa conversa sobre minhas leituras romanescas [...] E agora convido o paciente leitor para o próximo capítulo. Lá nos aguarda o romance brasileiro discutido de forma mais sistemática, porém não exaustiva” (LAJOLO, 2004, p. 26).

Quando aborda o tema da representação a partir de uma perspectiva construtivista, Glasersfeld tenta definir o conceito, apesar de admitir que não existe em nível científico um esboço de memória humana e tampouco de consciência humana:

Se re-(a)-presento para mim mesmo algo que foi uma experiência familiar há quarenta anos é, na verdade, muito semelhante à repetição e reconstrução de algo que foi experienciado noutra altura. Ainda mais importante, é em todas as circunstâncias uma repetição das minhas próprias experiências, e não parte de um mundo

independente e objetivo. Essa é a razão pela qual insisto no hífen. Quero realçar o “re-” porque ele dá a ideia de repetição – repetição de algo que esteve presente no mundo experiencial de um sujeito noutra altura qualquer. Assim, em geral, a re-presentação (com um hífen) é concebida como um ato mental que traz uma experiência anterior à consciência de um indivíduo. Mais especificamente, é a recordação do material figurativo que constituiu a experiência. Tal recordação não seria possível se a criação original da experiência não tivesse deixado algum rasto ou marca para guiar a sua reconstrução (GLASERSFELD, 1991, p. 164-165).

A representação da memória é a exposição que relaciona a percepção atual do indivíduo a um acontecimento passado. Geralmente se refere a fatos ocorridos nos primórdios de uma vida ou no ponto mais distante no qual a memória de alguém pode regredir. Em narrativas ego-históricas, com frequência esse mecanismo serve para elucidar momentos de fundação e podem ser bastante importantes na medida em que, ao observar a vida sincronicamente, o sujeito alcança o entendimento dos processos de mudança perceptual a que foi submetido ao longo de sua existência, reconstruindo a própria trajetória e culminando em um entendimento diferenciado do que se entende por começo.

Ao dedicar um capítulo para falar da própria vida enquanto leitora, Marisa Lajolo relembra que a primeira leitura não foi a melhor leitura que realizou. O aspecto luminoso desse capítulo, de fato, é a tentativa assumida de representar a memória: “Não sei se aquilo de que me lembro hoje foi mesmo o começo verdadeiro. Em Santos, onde morávamos, minha mãe me lia histórias, meu pai gostava de declamar poesia. Foi em algum momento do ginásio que li de começo a fim um romance” (LAJOLO, 2004, p. 15).

No discurso de Lajolo sobressai a memória afetiva: o livro (enquanto materialidade) é visto como uma ferramenta que possui a funcionalidade de uma ponte, visto que com frequência relaciona o presente ao passado saudoso e agradável: “Até hoje, com um romance na mão, é como se eu estivesse no quatinho dos fundos de minha infância, pronta para afundar na poltrona velha e gorda. Sei que posso reviver a experiência de leitora antiga, que se surpreendeu ao encontrar uma história de borboletas com nome de gente num livro que parecia prometer apenas meninas chatas e ricas” (LAJOLO, 2004, p. 17).

Não é arbitrário o fato de o capítulo mais representacional do livro ser o que introduz o leitor ao romance e apresenta a autora. A representação da memória nesse caso trabalha para tentar ressignificar conceitos, como os de romance, livro e literatura, referenciando-os simbolicamente a um campo epistemológico cercado de uma atmosfera hedônica. Essa estratégia assenta bases importantes na estruturação da obra, visto que funciona como o espaço de sedução do leitor. Este, enquanto destinatário certo, é encaminhado e atraído à leitura das páginas seguintes.

O trabalho para ressignificar a palavra como símbolo é constante ao longo de todos os capítulos, não se restringindo aos primeiros aportes. Durante a narrativa, Lajolo busca atribuir uma série de características e entendimentos (pessoais) ao conceito de romance: “O romance ensina, por exemplo, como é estar apaixonada ou como desapaixonar-se. Como fugir de casa numa canoa, como perseguir hipopótamos na África ou como lutar uma batalha heroica. Ensina por faz-de-conta. Mas não ensina apenas coisas do coração e aventura” (2004, p. 31). Lajolo trabalha constantemente para (res)significar o entendimento do provável leitor sobre o processo de leitura, sobretudo no que tange ao efeito benéfico da literatura na vida. Outro ponto presente é a ideia de que o romance educa, isto é, representa o mundo do qual o leitor faz parte:

Lendo, o leitor esquece da sua vida e envolve-se na vida das personagens que participam da história. Em alguns romances, o leitor se enfronta em cenários e ações diferentes de seu cotidiano. Em outros – quando ações, cenários e personagens são os de seu cotidiano –, o leitor vive o que já conhece, mas de um outro ponto de vista. Por isso o romance diverte. E também por isso educa. Educa no varejo e no atacado, sentidos menores e maiores da palavra educação. Como acontece com todas as formas de lazer – do baile funk ao futebol –, o romance se articula com a sociedade pela qual circula, que o produz e o consome. [...] Quando no mundo havia nobres e escravos, escravos e nobres apareciam nas suas páginas. Hoje, quando se viaja de avião, se usa a Internet e casamentos podem dissolver-se, divórcios, e-mails e aeroportos figuram nos enredos. Da mesma forma, o mundo violento e patético das drogas, os labirintos da política internacional, guerras, exílios e viagens espaciais também estrelam os *best-sellers* contemporâneos. Por tudo isso, o romance é, efetivamente, muito divertido e muito instrutivo. Instrução para o útil e para o inútil (LAJOLO, 2004, p. 30-31).

Como se percebe, há um processo de desarticulação a velhos entendimentos (da literatura como inverdade). No discurso de Lajolo estes são pontos de inflexão constantes para trabalhar no leitor uma compreensão compatível com a perspectiva abordada em toda a obra: a de que a literatura, para além do entretenimento, é um instrumento de poder.

Outro aspecto presente na ideia de ressignificação simbólica é a propriedade emulativa acrescentada à ideia de “romance”: o romance permite que o leitor emule histórias de vidas e lições experienciais dadas às personagens. Essa característica, longe da ideia de fuga, expressa a vivência literária como uma espécie de preparo para a vida real, já que a verossimilhança pode acrescentar importantes entendimentos ao receptor: “Bendito romance, que enxuga lágrimas com lágrimas alheias, que faz sonhar com os sonhos dos outros! Bendito romance, benditos romancistas, benditos leitores de romances” (LAJOLO, 2004, p. 29).

Glaserfeld afirma que a palavra só pode ser usada como símbolo quando faz surgir no utilizador uma re-presentação abstraída, tendo assim de ser associada a uma estrutura conceitual “que foi abstraída da experiência e, pelo menos até certo ponto, generalizada” (1995, p. 171). Nesse sentido, ao emular no leitor sua própria vivência de leitura, Lajolo de fato trabalha no processo de ressignificação dos símbolos supostamente preexistentes na esfera de atuação do leitor, buscando transpor para o campo experiencial do mesmo outras generalizações que não as generalizações perniciosas responsáveis por suscitar o desinteresse e apartar o leitor da experiência literária. Glaserfeld afirma ainda que, assim que uma palavra “se tiver tornado operativa como símbolo e evocar o significado associado como fragmentos representados da experiência que foram isolados (abstraídos), o seu poder pode ser expandido de uma forma importante” (id., p. 171).

Há que admitir que o construtivismo radical não contempla a emulação de experiências alheias como fator de ressignificação experiencial. Nesse sentido, é importante mencionar as categorias de prototempo e protoespaço abordadas no item 3.1.1, considerando que trazer a literatura para o campo perceptual do sujeito auxilia-o a ressignificar o seu entendimento a partir do contato direto com o fenômeno literário e não apenas através da sedução discursiva (esta mais suscetível ao fracasso). Nesse sentido, entende-se que a tradição funciona como uma espécie

de base, visto que ainda é capaz de fornecer modelos de construção plausíveis como método expositivo e funcionais ao leitor contemporâneo.

Ao ressignificar a palavra como símbolo, Lajolo acrescenta aos termos “literatura”, “romance” e “leitura” (palavras-chave na obra) outras funções apontadoras (geralmente funções apontadoras criadas intersubjetivamente). Glasersfeld afirma que no contexto das atividades simbólicas as funções apontadoras são muito importantes, visto que são elas que associam propriedades múltiplas a determinados termos:

Se, no relato de uma viagem pela Europa, você lesse ou ouvisse o nome “Paris”, poderia registrá-lo como um apontador para uma série de referentes experienciais com os quais o teria associado, determinado ponto no mapa da Europa, o seu primeiro vislumbre da torre Eiffel, a Mona Lisa no Louvre – mas se o relato da viagem passasse de imediato para Londres, seria pouco provável que conseguisse implementar totalmente qualquer das experiências relevantes como uma verdadeira representação. Num momento subsequente, no entanto, se o contexto ou a conversa o requeresse, poderia voltar à menção de Paris e desenvolver uma das representações associadas. Escolhi chamar essa função dos símbolos “função apontadora” porque me pareceu melhor sugerir que as palavras/símbolos adquirem o poder de abrir ou ativar caminhos para representações específicas sem, no entanto, obrigar o competente utilizador do símbolo a produzir as re-presentações nesse lugar e nessa altura. (GLASERSFELD, 1995, p. 171-172)

*Como e por que ler o romance brasileiro* não é apenas um livro escrito em uma linguagem “não-acadêmica”, e se localiza muito além de um manual para incitar o leitor a conhecer melhor o Brasil, como anuncia a contracapa do livro. A construção do conhecimento é feita de modo cuidadoso, não arbitrário e destinado a acrescentar no leitor uma percepção hedonista e funcional do romance brasileiro. É pelo intuito de atingir o leitor que a obra trabalha sobre a ressignificação de conceitos, lidando com as categorias de protoespaço, prototempo, símbolo, generalização e representação da memória de leitura. Essas estratégias, enquanto ferramentas subvisíveis, corroboram não apenas o caráter instrutivo do livro, mas o comprometimento do projeto editorial em inserir no campo de produção intelectual uma série voltada para a formação de leitores em consonância com as expectativas do século XXI. No subcapítulo seguinte, discutem-se questões como *habitus*, tomada de posição, ação, agente e outros temas pertinentes à teoria dos campos.

## 4.2 Entrelaçamentos e amarras no campo literário

*Tendo em conta a possibilidade oferecida pela Teoria dos Campos de Bourdieu de avançar além das fronteiras textuais, é necessário que se observe com atenção uma série de aspectos diretamente ligados à constituição da obra em si e que não são acessíveis ao leitor comum. Seguir nesse rastro permite que se alcance um entendimento mais claro das tomadas de posição e da construção do repertório da autora, bem como de outros infinitos aspectos que superficialmente aparentam estar com pontas soltas.*

### 4.2.1 Agente: redes de contato, capitais, influências

*Al caracterizar el yo como el punto de unión de coerciones objetivas (el campo) y de determinaciones subjetivas (las estrategias elaboradas por el agente en función de su habitus, y cuyos fines tienden a coincidir con los fines inmanentes del campo), la noción de agente pone claramente de manifiesto la presencia de lo social (de disposiciones supra-individuales) en el corazón mismo de los pensamientos y los comportamientos más íntimos y más conscientes.*

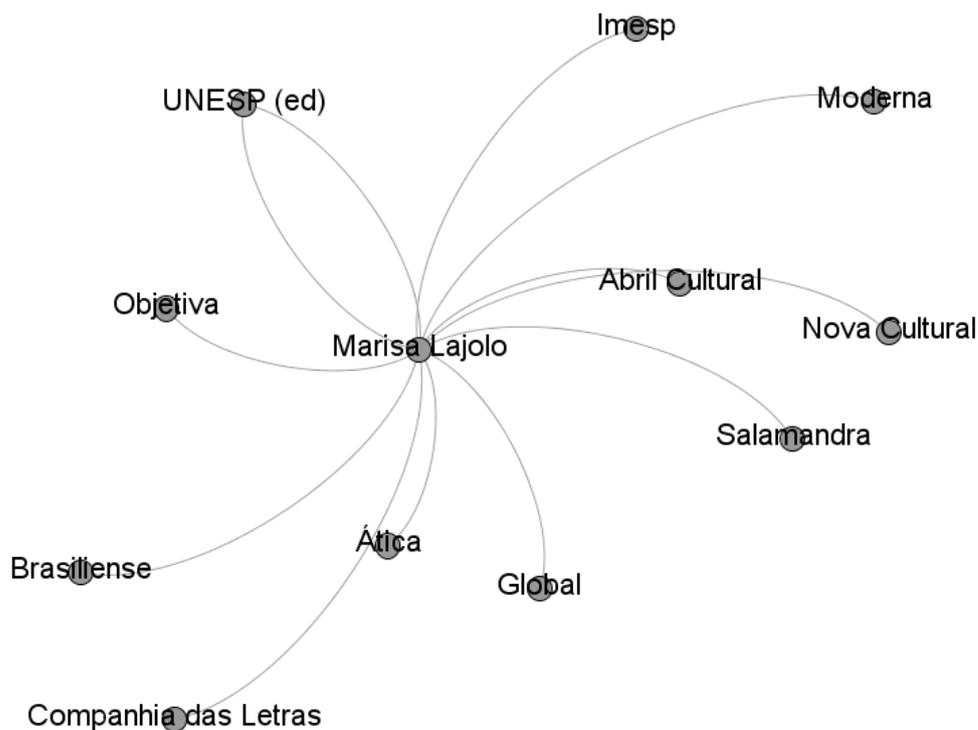
Christiane Chauviré e Oliver Fontaine

Dentro da chamada teoria dos campos de Bourdieu, a noção de agente permite que se lance um olhar sobre as práticas e as cordas que movem o agente dentro do jogo. Em *Meditações pascalianas*, Bourdieu afirma que o agente nunca é completamente senhor de suas práticas: “a través de las disposiciones y la creencia que están en el principio del compromiso en el juego, todos los presupuestos constitutivos de la axiomática práctica del campo se introducen hasta en las intenciones en apariencia más lúcidas” (1999, p. 166). Para compreender a doxa epistemológica de Marisa Lajolo (e o lugar dessa agente no campo) é preciso observar além do discurso presente em seus livros.

Marisa Philbert Lajolo fez toda a sua formação acadêmica na Universidade de São Paulo (USP). No mestrado (1972-1975) e doutorado (1976-1980) teve a orientação de Antonio Candido de Melo e Souza. Profissionalmente atuou como professora na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), até a sua aposentadoria em meados dos anos 2000. Atualmente (2016) trabalha como professora na Universidade Presbiteriana Mackenzie.

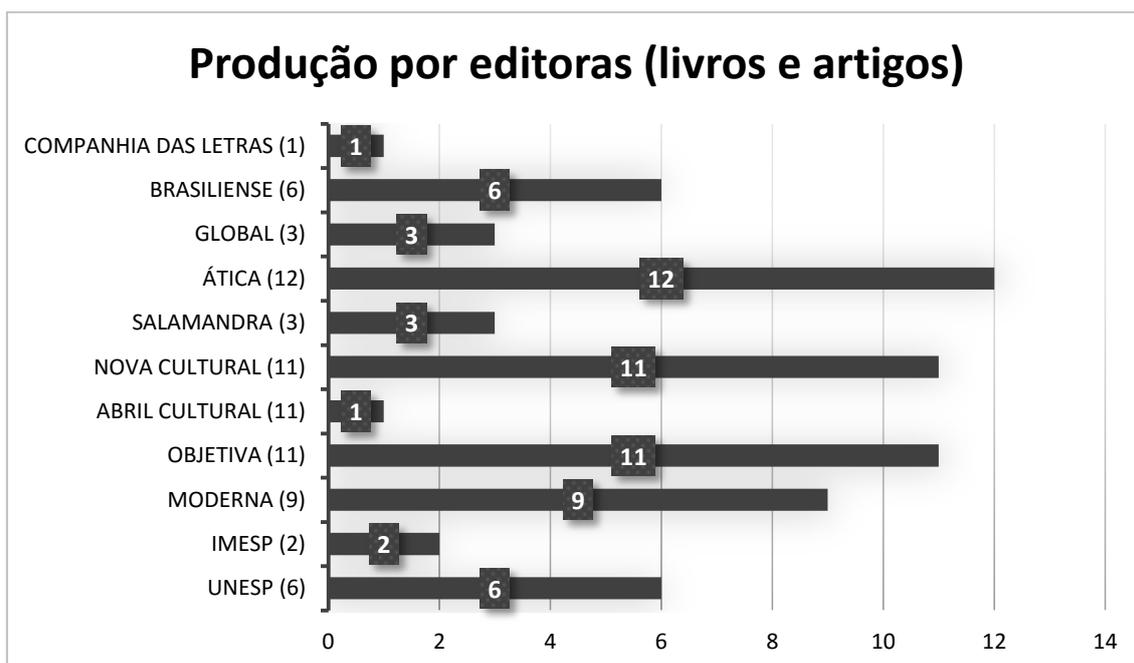
Identificar o papel dessa agente no campo de produção intelectual é reconhecer além dos vínculos estabelecidos ao longo da sua trajetória; é importante considerar questões como o local de enunciação, a produção intelectual, a atividade acadêmica (parcerias, enlaces tutoriais), temas representativos na produção científica, casas editoriais às quais se filia, assim como grupos de trabalho e investigação. Nesta etapa do presente trabalho busca-se mapear de forma qualitativo-quantitativa essas informações, compilando-as no intento de formar um molde a partir dos dados de pertença disponíveis publicamente.

O gráfico a seguir apresenta a rede de relações editoriais estabelecidas por Marisa Lajolo com base na sua trajetória acadêmica detectável em seu curriculum Lattes. As arestas de cada um dos nós representam a conexão de cada uma dessas casas editoriais com a agente:



Salvo algumas exceções, com frequência Lajolo se associa a casas editoriais do eixo Rio-São Paulo. Na produção da autora detecta-se com grande frequência temas como formação de leitores e leitura, bem como estudos sobre a obra do escritor Monteiro Lobato. Este capítulo traz dados que constituem um desdobramento do que já foi visto no capítulo “O estado da questão”, e se pauta na mesma metodologia de investigação, sobretudo nas informações contidas no currículo Lattes da autora, considerando a data de atualização do currículo em

21/02/2016. Lajolo possui as seguintes publicações: 54 artigos em revistas; 45 livros; 87 capítulos de livros; 222 textos em jornais ou revistas; 6 publicações em anais de congressos; 61 apresentações de trabalhos, e 71 produções de natureza diversa (prefácio, posfácio, orelha, etc.). Na produção editorial de Marisa Lajolo, predomina a publicação em editoras de grande abrangência, como a Objetiva, a extinta Abril Cultural, a Ática e a Nova Cultural:

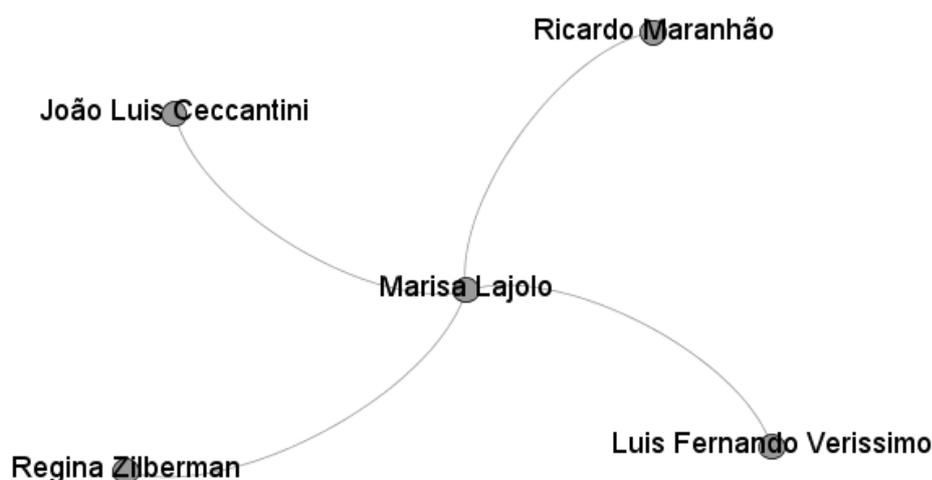


Ao filiar-se a essas casas editoriais, a autora alcança um espaço abrangente para disseminar sua produção e reafirmar seu nome como marca significativa nos temas que constituem as linhas de força de sua trajetória. A predominância nessas editoras com maior capacidade de abrangência indica um interessante mecanismo de “desermetificação” da produção de Marisa Lajolo, que avança as fronteiras da academia e afirma-se enquanto um nome sério na produção de conhecimento no âmbito de temas de interesse comunitário. Percebe-se, então, o surgimento de uma agente preocupado em disseminar o conhecimento pelo qual trabalha ao maior número de multiplicadores, sobretudo publicando livros voltados para professores e antologias para adolescentes. Títulos como *Meus alunos não gostam de ler... o que eu faço?* (2005), *A importância do ato de ler* (2003), *Contos jovens* (várias edições),

*Crônicas para ler na escola* (várias edições) subsidiam este posicionamento da autora no campo. De acordo com Bourdieu em *Meditações pascalianas*,

O agente faz o que está em seu alcance para tornar possível a atualização das potencialidades inscritas em seu corpo sob forma de capacidades e de disposições moldadas por condições de existência. Inúmeras condutas podem ser compreendidas como esforços para manter ou produzir um estado do mundo social ou de um campo que seja capaz de oferecer essa ou àquela disposição adquirida. Eis um dos princípios decisivos (com os meios de realização disponíveis) das escolhas cotidianas em matéria de objetos ou de pessoas: guiado pelas simpatias e antipatias, pelas afeições e aversões, pelos gostos e desgostos, cada um de nós constrói um ambiente no interior do qual sente-se “em casa” e onde se pode levar a cabo essa plena realização de seu desejo de ser que se identifica à felicidade. (BOURDIEU, 2001, p. 183).

Outro direcionamento importante ao se observar o espaço do agente no campo são as relações que estabelece com outros atores.. Essas relações se dão em forma de parceria na autoria/co-autoria em publicações como livros e artigos. Essas alianças indicam um aguçado sentido prático do agente ao buscar parceiros afinados na mesma frente de atuação. Na rede de parceria de Lajolo se enlaçam os seguintes nomes:



Nesse sentido, é importante ressaltar a já mencionada parceria de Lajolo com Regina Zilberman, agente que possui uma trajetória muito similar à de Lajolo, tendo

voltado sua produção acadêmica para temas como literatura infantil, infantojuvenil, formação de leitores e história da leitura, logrando, também, alcançar espaços além das fronteiras da academia e, tal como Lajolo, associando-se a editoras com inclinação não-científica, fator de notável peso no processo de consolidação dessa agente no campo. Além disso, a parceria entre ambas reafirma a especificidade de cada uma nos temas em que atuam, reforçando os capitais simbólicos de cada uma delas e consolidando os laços voluntários que relacionam ambas as agentes no campo de produção intelectual brasileiro.

Assim, por último e não menos importante, é vital mencionar o início da trajetória de Lajolo como um fio condutor das tomadas de posição que adotou e segue adotando ao longo de sua produção. A filiação a Antonio Candido – importante sociólogo da literatura e, quiçá, o nome vivo mais representativo do campo da crítica literária no Brasil – é um possível ponto de emergência dos interesses de Lajolo por questões literárias voltadas para o leitor. Apesar de Candido não dedicar sua produção ao tema da formação de leitores, seus estudos de base sociológica com frequência reafirmam a importância do leitor no processo sistêmico-comunicativo autor-obra-público, assim como outros aportes voltados exclusivamente para as bases sociais que subsidiam o estabelecimento do cânone literário brasileiro.

#### **4.2.2 Como e por que ler o romance brasileiro na rede: recepção rastreável**

*É preciso que nos questionemos sobre a finalidade última das obras que julgamos dignas de serem estudadas. Em regra geral, o leitor não profissional, tanto hoje quanto ontem, lê essas obras não para melhor dominar um método de ensino, tampouco para retirar informações sobre as sociedades a partir das quais foram criadas, mas para nelas encontrar um sentido que lhe permita compreender melhor o homem e o mundo, para nelas descobrir uma beleza que enriqueça sua existência; ao fazê-lo, ele compreende melhor a si mesmo.*

Tzvetan Todorov

Tão logo foi publicado, *Como e por que ler o romance brasileiro* chamou a atenção da crítica. Ricardo de Mattos, em 20/1/2005, publicou no *website* “Digestivo Cultural” um texto dedicado ao lançamento do livro:

A competência e o conhecimento de Marisa Lajolo são indisfarçáveis. Mesmo se o livro fosse ruim, sua leitura valeria pelos escritores e

títulos que faz o leitor descobrir ou redescobrir. Há um eixo de orientação seguido por ela, que é a história específica do romance no Brasil.<sup>99</sup>

O autor comenta a partir de uma perspectiva bastante pessoal, contrapondo algumas das afirmações de Lajolo no livro, sobretudo as ideias que dizem respeito ao “por que” ler o romance brasileiro. Além disso, também salienta alguns pontos que lhe sobressaem, como as menções “alongadas” a autores canônicos como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, bem como os que estão no nível do gosto pessoal, caso de Ferréz e Paulo Lins:

Em torno d'este eixo serpenteia uma saudável inquietude, indo e vindo a autora no tempo, mesclando estilos e comparando escritores e obras. Ela não deixa de alongar-se sobre Machado de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, porém praticamente resgata Teresa Margarida da Silva Orta, Ana Luísa de Azevedo Castro e Coelho Neto, entre vários outros. Preferências pessoais são sugeridas: elogia bastante Capão Pecado, de Ferréz, e mal menciona Cidade de Deus, de Paulo Lins. [...] Por sorte, Lajolo impediu exageros de entusiasmo. Derramá-lo causaria prejuízo imediato ao seu trabalho e mediato ao objeto defendido. Basta um exemplo. Ela diz preferir os romances brasileiros aos ingleses porque n'estes *ninguém anda de jangada, faz oferendas a Iemanjá nem beija de tirar o fôlego na esquina da avenida Ipiranga com a São João*. Ora, eu leio o romance brasileiro para conhecer a cultura do meu país. Conhecer a produção literária e o que foi apresentado através d'ela. O trecho citado pode ser emotivo, laudatório, mas pouco esclarece. Duvido que Capitão Rodrigo ou Lucas Procópio tenham andado de jangada ou feito oferendas.

Mattos problematiza diversos pontos presentes no livro, expondo sua perspectiva pessoal, exortando o leitor a posicionar-se diante do tema, mecanismo bastante propício no âmbito da plataforma *blog* na qual o texto foi publicado<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1532&titulo=Como\\_E\\_Por\\_Que\\_Ler\\_O\\_Romance\\_Brasileiro](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1532&titulo=Como_E_Por_Que_Ler_O_Romance_Brasileiro)>. Acesso em 29 abr. 2016.

<sup>100</sup> Carla, uma das leitoras do texto publicado no “Digestivo Cultural” teceu o seguinte comentário em 22/1/2005: “Assunto inesgotável, onde o perigo é: soterrados por obras valiosas, ou ao menos dignas de certa atenção, acabarmos por transformar qualquer comentário apaixonado (como é o caso do meu) num mero catalogar de títulos – tantos, tantos... Pondo de lado a polêmica (não estou a fim!) que M.L. levanta de imediato com a citada comparação literatura inglesa (minha paixão) vs. literatura brasileira, há que dizer-se que resgatar autores brasileiros ‘fora de moda’ se faz urgente, necessário, vital... E ler na fonte um José de Alencar (subestimado pela crítica a meu ver, como verdadeiro desbravador que foi; só Antonio Candido chega perto de dar-lhe justo valor), olhar atento às ‘inovações’ que ele estabelecia então, valeria a pena pra qualquer leitor que aspirasse a ler melhor, mais profundamente, a nossa literatura. Sem falar em tantos escritores e obras dos quais só se

Outro registro importante na imprensa diz respeito à ocasião de lançamento de *Como e por que ler o romance brasileiro*. O jornal *Diário do Nordeste* afirmou que “seu livro, de apenas 170 páginas, numa bem cuidada edição da Objetiva, tem o maior mérito de estimular o leitor a redescobrir nossos escritores: José de Alencar, Machado de Assis, Clarice Lispector, Mário de Andrade, Erico Verissimo, Guimarães Rosa, João Ubaldo Ribeiro, entre muitos outros”<sup>101</sup>. Na mesma matéria, em entrevista a José Anderson Sanders, a autora fala sobre o projeto da Editora Objetiva, do convite e da forma como escolheu estruturar o livro:

– Como surgiu a ideia da senhora publicar um livro sobre o romance brasileiro?

Marisa Lajolo – Foi uma encomenda da Editora Objetiva. Meu livro faz parte de uma coleção inaugurada por Ana Maria Machado (*Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*) e Ítalo Moriconi (*Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*). Quando recebi a proposta, fiquei bem contente: nunca tinha escrito sistematicamente sobre o romance e a editora apoiou a proposta de uma organização diferente do assunto: organizei romances por “projetos” e não por cronologia. É só no interior de cada “projeto de romance” que as obras são organizadas cronologicamente.

Um terceiro registro pode ser encontrado no *Jornal da Unicamp*. Ao apresentar uma entrevista com Lajolo em outubro de 2004, a publicação vinculada à Universidade de Campinas sublinha o caráter memorialístico presente no livro: “A viagem empreendida por Marisa Lajolo na linha do tempo começa na ‘poltrona velha e gorda’ de sua infância em Santos, onde leu os primeiros livros, passa pelos autores consagrados e chega até a novíssima geração de escritores”. Além disso, assim como Ricardo de Mattos, também ressalta a inclinação de Lajolo pela obra de Ferréz, “autor de *Capão Pecado* e observador atento da periferia paulistana. Na

---

conhece trechos repetidamente postos em antologias (sempre questionáveis) e aqueles mencionados só de passagem em obras didáticas, em geral mantenedoras do ‘status quo’ em história/crítica literária... Ler, ler sempre; ler resenhas, referências, ‘guias’, sim, porém cruzando indicações de todo tipo possível, pois no final só o leitor crítico & amante de literatura pode julgar, por si, o que é bom... Ler, ler sempre, o máximo possível, preenchendo lacunas, sim, revisando ‘pré-conceitos’... Texto difícil para se fazer justiça num comentário, Ricardo... Demais!”. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1532&titulo=Como\\_E\\_Por\\_Que\\_Ler\\_O\\_Romance\\_Brasileiro](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=1532&titulo=Como_E_Por_Que_Ler_O_Romance_Brasileiro)>. Acesso em 29 abr. 2016.

<sup>101</sup> Disponível em: <<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/viva-o-romance-brasileiro-1.662963>>. Acesso em: 29 abr. 2016.

opinião de Marisa Lajolo, ‘o romance brasileiro sempre atingiu a qualidade necessária para cumprir sua função de divertir e educar seus leitores’<sup>102</sup>.

Em linhas gerais, com base na capacidade limitada de rastreamento na rede, pode-se afirmar que o livro de Marisa Lajolo obteve uma recepção positiva por parte de *blogs* e em colunas especializadas em literatura vinculadas à imprensa tradicional. Por outro lado, percebe-se também que a obra jamais foi adquirida pelo governo federal para distribuição em escolas públicas. Vale ressaltar que todo ano o governo brasileiro seleciona uma ampla gama de livros que são distribuídos gratuitamente em bibliotecas escolares espalhadas por todo o território nacional. Nesse sentido, por razões específicas próprias ou por obstáculos de ordem comercial/editorial, não há disponível um dado que quantifique a penetração real desse produto no âmbito da recepção. Outro dado curioso é que o livro jamais foi reeditado pela Editora Objetiva, à diferença de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, de Regina Zilberman. Esses e outros temas condicionam a uma série de questionamentos nem sempre com respostas existentes. Um deles, e talvez o mais importante, estaria relacionado ao interesse que essa obra suscita na academia: ao perceber questões como repertório literário, tomadas de posição, linguagem e proposta de trabalho, estaria *Como e por que ler o romance brasileiro* apresentando um contraponto à doxa vigente, razão pela qual a obra causaria um possível estranhamento?

#### 4.2.3 Tomadas de posição: demarcações importantes

*La illusio como adhesión inmediata a la necesidad de un campo tiene tantas menos posibilidades de aparecer a la conciencia cuanto que de algún modo es puesta a resguardo de la discusión: en concepto de creencia fundamental en el valor de los desafíos de la discusión y en los presupuestos inscritos en el hecho mismo de discutir, es la condición indiscutida de la discusión.*

Pierre Bourdieu

As tomadas de posição assumidas por Lajolo dão forma à visão geral que o leitor possui do livro. Diversos posicionamentos ou escolhas assumidas pela autora demarcam os pontos distintivos que conformam as linhas de frente presentes na

<sup>102</sup> Disponível em: <[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/jornalPDF/ju269pag08.pdf](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju269pag08.pdf)>. Acesso em: 29 abr. 2016.

abordagem do romance nacional. A tomada de posição em relação a aspectos nevrálgicos (muitos deles invisíveis para parte dos críticos e dos historiadores da literatura) trazem de volta ao centro questões marginadas pela crítica tradicional ou secundárias/terciárias em nível de importância no âmbito da literatura. Nesse sentido é importante mencionar uma série de momentos em que se percebe um forte caráter de revisão ou de inovação.

Dialogando com outras obras já publicadas no campo (ver segundo capítulo, item 2.1.3), como as antologias organizadas por Zilá Bernd, Lajolo traz para o centro questões tocantes ao negro. O tema não é tratado com exclusividade em um capítulo especialmente destinado como uma reserva feita por justiça, mas sim é mencionada a importância da questão negra nas bases fundacionais do romance nacional. Lajolo recorre a diversos autores – negros ou não – que abordaram a questão de forma relevante para instar o leitor a pensar sobre o assunto: “Mesmo com mudanças, até hoje o romance continua divertindo de uma forma especial, simultaneamente intelectual e emocional. Pois ele não apenas envolve os leitores na história que conta, mas exige que tomem partido face ao que lêem” (LAJOLO, 2004, p. 32). O ponto de partida para a abordagem do tema é o romance *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, história que constituiu parte da campanha abolicionista: “Apresentava como vilão da história Leôncio, um impiedoso senhor de escravos com quem – como o autor provavelmente queria – todos os leitores antipatizaram” (id.). Com essa incursão a autora abre caminho para discorrer sobre outras obras importantes que sucederam o romance de Bernardo Guimarães. Uma delas, publicada já no século XX e alguns anos após o término da escravidão, é o romance *O presidente negro*, de Monteiro Lobato. O romance teria atualizado discussões sobre o preconceito racial “inventando um enredo passado nos Estados Unidos do século XXIII” (id.). Lajolo busca em sua inspiração pessoal em Lobato uma obra praticamente esquecida pelo grande público leitor desse autor (conhecido por sua contística e por seus livros infantis): “Na história, um negro é eleito presidente e a população branca, não admitindo ser governada por ele, toma medidas que justificam o subtítulo da obra *O Choque das Raças*. O leitor decide do lado de quem está o narrador e também por quem ele – leitor – torce” (id.).

Josué Montello e Conceição Evaristo são autores que inclui no livro e que encaixam neste assunto. Sobre Montello, a autora destaca o romance *Os tambores*

de São Luís: “Conta uma bela história que faz todo mundo acompanhar, com o coração na mão, vários lances do movimento abolicionista maranhense. De novo, quem lê precisa pensar e tomar partido: a História que se estuda na escola conta histórias como a deste romance?” (id., p. 32). O posicionamento de Lajolo em relação à literatura, conforme essa citação, com frequência convoca o leitor para aceitar o romance além do entretenimento, exortando-o a refletir sobre os diversos aspectos verossímeis da realidade que podem ser mimetizados na literatura, assumindo de fato um posicionamento que se localiza além de um discurso instrutivo. Esse caráter de questionamento aponta para o tema principal do capítulo no qual discorre sobre os autores de temática negra: “O romance e a leitura sob suspeita”. Nesse sentido dialoga com Ana Maria Machado em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, visto que – tal como a autora de *O mar nunca transborda* – também trabalha com requinte para mostrar ao leitor o empoderamento como propriedade vital da atividade literária: ler é ser mais, é posicionar-se criticamente diante do mundo e efetuar mudanças a partir da cosmovisão proporcionada pela atividade intelectual.

A possibilidade do questionamento, como consequência possível e plausível do ato de ler, é colocada como um dos principais méritos do romance *Ponciá Vicêncio*, escrito por Conceição Evaristo em 2003 (tão só um ano antes da publicação de *Como e por que ler o romance brasileiro*): “Uma bela história de família que gira em torno de uma estatueta de barro, faz o leitor perguntar-se por que vozes negras foram por tanto tempo caladas na expressão da identidade negra. Por quê?” (id., p. 32). Lajolo relembra, também, que nenhum dos três autores – Guimarães, Montello ou Evaristo – anunciam que desejam inculcar valores na mentalidade de seus leitores.

A noção de que o romance é um instrumento de poder (e que isso incomoda em demasia os setores mais conservadores) é uma tese ensaiada em praticamente todo o capítulo, o que faz com que em determinados momentos Lajolo recorra, inclusive, a anedotas vinculadas ao campo dos grandes clássicos da literatura universal, como o faz ao mencionar as acusações que sofreu Gustave Flaubert na ocasião em que publicou *Madame Bovary*:

As dificuldades de aceitação do gênero podem ser ilustradas por um episódio da história do romance francês *Madame Bovary*. Quando, em 1857, Gustave Flaubert o publicou, foi processado. A acusação

era que a obra atentava contra a moral e os bons costumes, por ter como protagonista uma adúltera, a depois famosa Ema Bovary. Ou seja, Flaubert foi acusado de escrever um romance que defendia “valores errados”, o adultério entre eles. E... qual foi a defesa do romancista? Ele defendeu-se pela voz do poeta Charles Baudelaire – invertendo a acusação, afirmando que seu romance, ao contrário do que diziam seus acusadores, defendia valores “corretos”, já que no final do livro a adúltera de sua história... oops! Não adianta mais para não estragar o suspense, entregando o desenlace! (id., p. 34-35).

A questão do desconforto que o romance pode gerar na sociedade e por isso trazer consequências à vida dos autores se estende ao Brasil. Como exemplo a autora cita o incômodo causado a Aluíso Azevedo após a publicação de *O mulato*, em 1881: “Como registra sua biografia, logo depois de publicar o romance, o escritor recebeu crítica violenta no jornal do clero maranhense que, pela pena de Euclides Faria, destilou raiva e preconceito, desafiando o romancista: ‘Precisamos de braços e não de prosas em romances. À lavoura, meu estúpido, à lavoura!’” (LAJOLO, 2004, p. 35).

O romance como instrumento de poder (e gerador de problemas aos autores em certos casos) mostra como a literatura – dentro da tese defendida indiretamente por Lajolo em seu livro – abre portas para que se explorem questões até então não observadas.

No terceiro capítulo a autora dedica-se exclusivamente ao tema do feminino. Mais uma vez, não faz do tema pauta de justiça de gênero, resgatando o papel importante desempenhado no romance brasileiro, seja como personagens ou como autoras de importantes obras existentes no repertório vigente:

De consumidoras de romances a produtoras deles, e ainda que inventando narradores masculinos, as mulheres percorreram um longo caminho. Começou com as sinhazinhas do século XIX, que entremeavam o crochê com leituras, e chegou até as muitas escritoras que hoje ocupam espaços institucionais de literatura, recebem prêmios internacionais e – o que é mais importante – ganham espaço nas prateleiras de bibliotecas e livrarias e corações de leitores e leitoras. Em 1977 – ano de publicação de *A hora da estrela* –, o campo literário já estava aberto a mulheres, e a própria Clarice já era uma das grandes damas de nossa literatura (id., p. 53-54).

Lajolo relembra que as pioneiras abriram caminho para as dezenas de escritoras que hoje são publicadas. A autora recorda também que em 1977 Rachel

de Queiroz foi a primeira mulher a ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, seguida de Dinah Silveira de Queiroz em 1980, Lygia Fagundes Telles em 1982 e mais tarde Nélida Piñon, em 1989.

As diversas tomadas de posição de Lajolo reafirmam com contundência não apenas um discurso bem elaborado e subsidiado em uma sólida trajetória de leitura. Os registros presentes em *Como e por que ler o romance brasileiros*, se contrastados com informações de conhecimento público, sobretudo as que dizem respeito ao ponto de enunciação de Marisa Lajolo e as configurações que a constituem no campo, oferecem uma interessante radiografia dos parâmetros teóricos presentes em *Como e por que ler o romance brasileiro*. Dados parâmetros sinalizam para a emergência de questões pouco exploradas, oferecendo uma outra visão do campo literário brasileiro a partir de uma voz suficientemente instrumentalizada para enunciar-se.

### 4.3 Na órbita do livro: peças do repertório

*As peças do repertório do livro – que em uma primeira leitura parecem inovadoras – não resistem a um olhar mais detido e após algumas inferências expressam um matiz mais tradicional. Temas como o capital humano no repertório literário e a ausência de substrato crítico são possíveis indicadores que corroboram esse apontamento.*

#### 4.3.1 A tradição no repertório: alicerce ou sedimento?

*Independientemente del origen del repertorio, el factor crucial reside en la aceptación del mismo como herramienta organizadora de la vida por parte del grupo de destino. Esto depende de una red intrincada de relaciones, que para abreviar puede designarse como “el sistema de la cultura”, y que incluye factores tales como el mercado, los detentadores de poder, y probables usuarios que actúan entre ellos a modo de interfaz dinámico.*

Itamar Even-Zohar

No processo de construção de um livro de inclinação historiográfica, a eleição do repertório literário é um elemento vital para a configuração final da obra, visto que o *corpus* é um dos fatores-chave na identificação das tomadas de posição inusuais quando se situa a obra no seio do campo. No caso de *Como e por que ler o romance brasileiro* a inovação é uma marca distintiva, ainda que o observador não se detenha a uma análise profunda dos mecanismos da construção da obra. Dessa

forma, dedicar-se ao estudo do repertório, nesse contexto, significa ir além de um trabalho de levantamento exaustivo. Não há espaço para dúvida de que o cânone literário está no gene de *Como e por que ler o romance brasileiro*, visto que ao discorrer sobre o romance nacional, a autora bebe diretamente na fonte da tradição literária brasileira. Itamar Even-Zohar afirma que a construção dos repertórios exige dois procedimentos-chaves, a invenção e a importação:

Para la construcción de los repertorios, se requieren varios procedimientos. Independientemente de las circunstancias, los procedimientos clave parecen ser la “invención” y la “importación”. No son procedimientos opuestos porque la invención se puede llevar a cabo mediante la importación, sino relacionados con el trabajo implicado en la creación del repertorio, cuando ésta se limita a los confines del propio sistema “sin” establecer vínculos con cualquier otro sistema. Así, la “invención” puede estar más basada en analogías y oposiciones, mientras que la importación puede precisar habilidades organizativas y mercadotecnia. Incluso en aquellos casos de “originalidad” aparentemente notable, i.e., en los que el origen de la inventiva no se localiza en una única fuente, la importación puede estar presente. En definitiva, la importación ha jugado un papel mucho más determinante en la construcción del repertorio, y por ello en la organización de los grupos y en la interacción entre ellos, de lo que normalmente se ha admitido (2008, p. 221).

Ambas as categorias, somadas a outras noções, dão a cor ao produto composto pelo repertório, seja ele inventado ou importado. Na nuvem abaixo apresenta-se o quadro completo de obras citadas em *Como e por que ler o romance brasileiro*, sem distinguir neste momento a maior ou menor recorrência de cada uma delas:

Vida do Imperador Carlos Magno  
 Romances em Folhetins no Brasil  
 Recordações do Escrivão Isaías Caminha  
 Memórias Sentimentais de João Miramar  
 Memórias de um Sargento de Milícias  
 Memória sobre o Açúcar O Presiente Negro  
 Formação da literatura brasileira Paulo e Virgínia  
 Olaya e Julio Folhetim, uma história  
 A Mulher que Escreveu a Bíblia Em Liberdade: uma ficção de Silviano Santiago  
 Memorial de Maria Moura Dom Quixote de la Mancha  
 Urupês Dez lições sobre o romance inglês A Viuvinha  
 O Sertões Comédias de Martins Pena Vidas Secas  
 Catecismo de Doutrina Cristã Dom Casmurro A Moreninha  
 As Mil e uma Noites Bufo e Spalanzani Desmundo Os Lusíadas  
 As Meninas Aventuras de Telêmaco Gabriela, Cravo e Canela  
 A Marquesa de Santos A audácia desta mulher A dama das camélias Romeu e Julieta  
 Antologia do romance folhetim Cartas do Brasil O Mulato  
 Sargento Getúlio Anais do Rio de Janeiro O caldeirão Madame Bovary  
 Madame Pomery Amar, verbo intransitivo Luciola O Preço da leitura  
 O Rei Negro Dentes ao sol Alice no país das maravilhas Poesias  
 A Falência Cortiço As Alegres memórias de um cadáver  
 Gil Blas de Santillana Bandoleiros O alfabeto ilustrado Feliz Ano Novo  
 Zero A Grande Arte Anais da constituinte Cidade de Deus Regeneração  
 Quincas Borba O Aniversário de D. Miguel em 1928 Esaú e Jacó O Tempo e o Vento  
 O Quinze A divina comédia O ateneu O cabeleira O Mulo O Toucador  
 Os Mistérios de Paris Contrato social As aventuras de Diófanos  
 A Escrava Isaura A Barca de Gleyre Marília de Dirceu  
 Capão Pecado Dona Narcisa de Villar Serafim  
 A Catequese e Civilização dos indígenas Ponciá Vicência  
 Manon Lescault Como e porque sou romancista  
 Direitos das mulheres e injustiças dos homens Grande Sertão: Veredas  
 A Normalista Eles eram muito cavalos Negrinha Os Tambores de São Luís  
 Foco Narrativo e Fluxo da Consciência  
 O Xangô de Baker Street Nove Noies A formação da leitura no Brasil  
 A Margem Imóvel do Rio  
 Memórias de Aldenham House Tebas de meu Coração  
 Ta Brasil, Qual Romance? Memórias Póstumas de Brás Cubas  
 Romance sem Palavras Prefácios de Romances Brasileiros  
 Viva o Povo Brasileiro Romance da Pedra do Reino  
 Seis Passeios pelos Bosques da Ficção  
 Direitos das Mulheres e Injustiça dos Homens

Obras como *O ateneu*, *O Cabeleira*, *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borbas*, *Urupês*, *Memórias de um sargento de milícias*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e se entrecruzam com obras de menor alcance nas searas tradicionais do campo literário, como *Capão Pecado*, *A Marquesa de Santos*, *Memórias alegres de um cadáver*, *Buffo & Spalanzani*. Desde o princípio, Lajolo dispõe peças do romance brasileiro em um percurso mediado por recortes pré-selecionados. É no centro da narrativa historiográfica que se pode perceber a profusão de obras mescladas de modo sedimentar. Em nenhum momento a autora lança mão do cânone estabelecido como uma espécie de base ou estágio primordial (no sentido evolutivo) da literatura que se escreve na contemporaneidade. Na visão da autora o romance brasileiro é um grande mosaico composto por peças canônicas e não-canônicas, sendo a literatura de feitiço tradicional funcional para se pensar mais sobre temas específicos (como a literatura escrita por mulheres, o romance geográfico, os romances históricos), tal como obras menos conhecidas no campo

(Lajolo discorre sobre *Ponciá Vicêncio*, por exemplo, publicado apenas um ano antes do lançamento de *Como e por que ler o romance brasileiro*). O quadro abaixo, feito por meio do *software* Gephi, permite que se observe as obras com maior número de citações em *Como e por que ler o romance brasileiro*. A exemplo de algumas nuvens anteriormente mostradas, o tamanho de cada título é proporcional ao número de citações ao longo de todo o romance:



A tese do cânone sedimentar (em camadas, entrecruzado com outras obras) se confirma na observação da nuvem acima apresentada. Obras de menor relevância ou inexistentes no cânone consagrado como *O rei negro*, *Capão Pecado*, *A Marquesa de Santos*, *A mulher que escreveu a Bíblia* se consonam a outras que são consideradas monumentos da tradição historiográfica brasileira, tais como *A moreninha*, *Memórias de um sargento de milícias*, *O tempo e o vento*, *O ateneu*, e até mesmo obras oriundas de outros campos, como a francesa *Os mistérios de Paris*. Nesse sentido, o repertório de Marisa Lajolo se situa no limiar dos procedimentos de invenção e importação descritos anteriormente por Itamar Even-Zohar, visto que, ao estruturar heterogeneamente o repertório literário de forma

sedimentar, Lajolo demonstra um domínio pleno das habilidades organizativas necessárias para a construção de um livro inclinado para formação de leitores, relegando para a margem os princípios consagrados pela tradição na organização e eleição de repertórios.

#### 4.3.2 Capital humano no repertório literário

*En cierto sentido, todo lo que existe, incluyendo las creencias, convenciones, artefactos y condiciones culturales, puede ser descrito como la demostración del triunfo de una fuerza o poder sobre otro: el poder de la tradición, educación, religión, estructuras políticas, ciencia, lógica, capitalismo, socialismo, egoísmo, ira, ignorancia, benevolencia, interés propio, publicidad, propaganda, experiencia personal, prensa, constitución de la mente y el cuerpo humanos, conocimiento de la brevedad de la vida, necesidad de amor y reconocimiento. Todos los poderes o fuerzas que influyen sobre las decisiones humanas interactúan para producir una estructura social completa en un momento determinado.*

Wendell V. Harris

Durante a escrita de uma história da literatura orbitam em torno do processo criativo inúmeras peças repertoriais e uma profusão de agentes no campo literário. Em linhas gerais, a escolha desses agentes, conforme sinalizou-se anteriormente, dão o tom e a cor da obra em seu aspecto geral. É também de conhecimento disseminado no campo da crítica à história da literatura que a seleção efetuada pelo historiador contempla critérios estéticos, políticos e pessoais, dizendo o produto final muito mais sobre o historiador do que sobre o romance, a poesia ou o tema a que a obra se propunha discorrer.

No caso de *Como e por que ler o romance brasileiro*, ao dedicar atenção ao tema do repertório que integra o livro se percebe um mapeamento completo da localização de Marisa Lajolo em relação aos conceitos de “romance brasileiro” e de “romance”. O alicerce ocidental da literatura brasileira – sobretudo o campo da literatura francesa do século XIX – é um ponto luminoso que retorna em praticamente todos os momentos da obra, aparecendo com frequência menções a autores como Alexandre Dumas, Bernardin de Saint-Pierre, Penson du Terrail, Prévost, Jean-Jacques Rousseau, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire e outros. Outras peças de capital humano se situam no cânone anglófono – e este, ao que

indica a narrativa historiográfica, muito mais ligado ao gosto pessoal –, e surgem com frequência menções, citações ou notas de rodapé sugerindo autores de língua inglesa consagrados no ocidente – David Lodge, Walter Scott, James Joyce, Samuel Richardson, Daniel Defoe, William Shakespeare, P. D. James, G. Simenon, Rex Stout.

Alexander Dumas Filho Bernardo Guimarães  
 Alfredo Lenino Coelho de Carvalho Bernardin de Sain-Pierre Joaquim Manuel de Macedo  
 Carlos Heitor Cony Penson du Terrail José Ramos Tinhorão  
 João Manuel Pereira da Silva Guimarães Rosa Franklin Távora  
 Darcy Ribeiro Prévost Jean-Jacques Rousseau João Gilberto Noll  
 José de Alencar Eugène Sue Sérgio Buarque de Holanda  
 Hilário Tácito Cooper Gustave Flaubert F.S. Fénelon P.D. James  
 Alain René Lesage João Ubaldo Ribeiro João Cabral de Melo Neto Edward Block  
 Ciro dos Anjos Coelho Neto José Lins do Rego Stendhal Autran Dourado  
 Álvares de Azevedo William Shakespeare Ferréz Antonio Candido  
 Adolfo Caminha G. Simenon Jorge Amado Josué Montello  
 Jonathan Swift Charles Baudelaire Domingos Caldas Barbosa Paulo Coelho  
 Dante Alighieri Paulo Setúbal Rex Stout  
 Raul Pompéia Paulo Lins Ellis Peter Umberto Eco  
 Rubem Fonseca Conan Doyle Aluísio Azevedo  
 Daniel Defoe James Joyce Antonio G. Leal Samuel Richardson  
 Jô Soares Enrique Pérez Escrich Walter Scott  
 Antonio Dimas Ignácio de Loyola Brandão Oswald de Andrade  
 Tomás Antônio Gonzaga Antonio Callado Bernardo Carvalho Lima Barreto  
 Erico Veríssimo Euclides da Cunha Joaquim Fernandes Pinheiro  
 David Lodge Cláudio Aguiar Graciliano Ramos  
 Dyonélio Machado  
 Joaquim Norberto de Souza e Silva Carlos Drummond de Andrade  
 Silviano Santiago Visconde de Taunay Darcy Damasceno

Tereza Margarida da Silva e Orta  
 Sandra Guardini Vasconcelos  
 Indígena do Ypiranga  
 Delfina da Cunha  
 Clarice Lispector  
 Ana Maria Machado  
 Alina Paim  
 Agatha Christie Regina Zilberman  
 Rachel de Queiroz Ana Luisa de Azevedo Castro  
 Ana Miranda Tânia Pellegrini  
 Flora Sussekind Conceição Evaristo  
 Dinah Silveira de Queiroz  
 Júlia Lopes de Almeida  
 Tânia Rebelo Costa Sena

Nuvem de palavras com a totalidade de autores homens (81) e mulheres (18).

De oitenta e um autores homens citados, vinte e oito não são autores de língua portuguesa (37%), estando este cânone distribuído majoritariamente nas línguas francesa e inglesa (e algumas exceções, como o italiano Umberto Eco).

Outro dado relevante: dos cinquenta e três autores de língua portuguesa, apenas onze estavam vivos e se mantinham em atividade no ano de publicação do livro (2004): Ignácio de Loyola Brandão, Jô Soares, Ferréz, João Gilberto Noll, João Ubaldo Ribeiro, Paulo Coelho, Paulo Lins, Rubem Fonseca, Carlos Heitor Cony, Bernardo Carvalho e Antonio Candido.

Já em relação às mulheres se mesclam nomes brasileiros contemporâneos com outros que estão na base da literatura brasileira. Outro fator relevante é a menção a autoras estrangeiras em menor proporção aos autores estrangeiros homens (de todas as dezoito autoras citadas, apenas Agatha Christie não é lusófona). Autoras como Alina Paim, Ana Luísa de Azevedo Castro, Ana Maria Machado, Ana Miranda, Clarice Lispector, Conceição Evaristo, Delfina da Cunha, Dinah Silveira de Queiroz, Indígena do Ypiranga, Júlia Lopes de Almeida, Rachel de Queiroz, Regina Zilberman, Sandra Gardini Vasconcelos, Tânia Pellegrini, Flora Süssekind, Tânia Rebelo Costa Sena e Tereza Margarida da Silva e Orta, apesar de surgir em menor proporção que os autores homens (sendo uma proporção de 18% do repertório composto por mulheres e 82% por autores homens), são mais exploradas ao longo de toda a obra, aparecendo em longas citações ou no plexo central dos principais capítulos.

Isso permite concluir provisoriamente que a proporção quantitativa não corresponde necessariamente às noções de “mais” ou “menos” atenção ao longo da narrativa, ainda que seja fortemente alicerçada pelo cânone europeu. Ainda sobre a produção de autoras mulheres, das dezoito mencionadas ao longo da obra, sete são autoras contemporâneas (século XX) e onze são consideradas precursoras.

#### **4.3.3 Refutações de segunda ordem e ausência do substrato crítico**

*Desde hace mucho ha habido observación de segundo orden y hoy es una de las estructuras de cambio más importantes de la sociedad.*

Niklas Luhmann

A distinção e o apontamento são duas ferramentas utilizadas à exaustão no decorrer de *Como e por que ler o romance brasileiro*. Essa postura aproxima Lajolo a um aporte historiográfico de segunda ordem, ao mesmo tempo em que a afasta de

uma postura crítica, visto que a ausência de substrato crítico, nesse caso, caracteriza-se pela implantação de critérios de aceitação da obra de arte, algo que não ocorre nesse livro da série “Como e por que ler” (apesar da aparente contradição que possa sugerir o título). Na abordagem do repertório escolhido, com frequência a autora apresenta uma observação pessoal – e algumas vezes original – a respeito da obra sobre a qual está discorrendo. Quando sinaliza a forma como escrevem Machado de Assis e Manuel Antônio de Almeida, por exemplo, logo na sequência apresenta a distinção: “Manuel Antonio de Almeida e Machado de Assis são autores de livros que, num certo sentido, enganam seus leitores. A palavra memórias no título das duas obras cria expectativas, faz esperar obras memorialísticas, narração de histórias verdadeiras. Na realidade, porém, o título de ambas é um engodo...” (LAJOLO, 2004, p. 143).

Um dos grandes problemas das histórias da literatura de perfil totalizador está ligado à dúvida de ter realmente o historiador lido (e refletido sobre) todos os livros sobre os quais discorreu ou se apenas reproduziu as tomadas de posição de outros historiadores, mantendo assim viva a doxa do campo. Esse é um questionamento válido porque põe em xeque uma questão importante: escolher um repertório crítico limitado e humanamente viável em termos de observação ou conservar um sentido prático de sobrevivência no campo, mantendo as tomadas de posição crítica de outros agentes já consagrados e transferidas de modo irreflexivo?

Adotar uma postura crítica ou de segunda ordem pressupõe a aplicação de um posicionamento consciente em relação aos temas e problemas dispostos sobre o objeto central. Nesse sentido, é preciso constatar como o autor maneja o repertório escolhido, para depois identificar o modo como a produção de conhecimento toma forma a partir das tomadas de posição adotadas ao longo da narrativa.

Os exemplos de observação de segunda ordem são incomensuráveis (seria necessário esmiuçar cada parágrafo do livro para contemplar essa questão em sua totalidade). Tendo em vista essa constatação, elencam-se abaixo recortes aleatórios retirados de diversos capítulos. Cada um desses recortes explicita a distinção através da observação original, tanto na acepção de Luhmann como no complemento considerado por Gumbrecht:

Muitos romances brasileiros, nas entrelinhas das histórias, contam a história da leitura feminina. Neles encontramos situações que deixam

a leitora em uma posição meio criminalizada, como se ler romances condenasse a mulher ao banco dos réus. (LAJOLO, 2004, p. 51)

Também razão para o sucesso de *A Moreninha* pode ser o papel predominante que na história desempenham as mulheres. Entre elas, a figura de uma senhora sábia e de muita leitura: D. Ana, a avó da Moreninha (Carolina). Dentre os livros que o romance diz que ela lê, figura um *best-seller* da época: *Direito das mulheres e injustiça dos homens*. (id., p. 50-51)

Silviano parece ter vingado a tribo dos professores de literatura: escreveu o livro que faltava na bibliografia de Graciliano Ramos e que nem o autor de *Vidas secas* sabia que estava faltando. Morremos todos de inveja! (id., p. 149)

A intertextualidade é o fio da navalha que separa a recriação da imitação e do plágio. (id., p. 148)

A Machado lê o Machado poderia ser a conclusão de um leitor chegado a trocadilhos, ao se dar conta de como Ana inscreve sua história nas lacunas que o romance de Machado deixa abertas (id., p. 154)

De forma explícita ou implícita, escancarada ou sub-reptícia, nós – leitores – estamos presentes desde o primeiro gesto do escritor de romances, mesmo que os autores neguem, que digam que escrevem para si mesmos, que pouco se lhes dá serem ou não lidos. Ainda que alguns cursos de literatura omitam despididamente leitores e leituras de seu horizonte, sem leitor não há romance nem literatura. (id., p. 140)

E leitores sabem das coisas. Sobretudo o leitor esperto e a leitora espertíssima familiarizada com romances já sabem que o romance tem uma figura construída à sua (= dela e dele) imagem e semelhança. Além de uma história, o leitor encontra nos bons romances a sua pessoa, em torno da qual o romancista lança seu charme e tece suas teias. Em alguns casos, a rede de pescar leitores se confunde com maus-tratos: afinal, tem gosto pra tudo, e os narradores (por assim dizer) sádicos correspondem aos leitores (também por assim dizer) masoquistas. (id., p. 140)

Por fim, encaminham-se alguns direcionamentos constatados com base na observação do repertório da obra e na postura narrativa nela adotada: 1) Em *Como e por que ler o romance brasileiro* não se assume uma perspectiva crítica (de valor estético) em relação ao literário; 2) Apesar de manter uma articulação com o campo literário e com questões que reafirmam um sentido prático afinado às expectativas do campo, as observações de segunda ordem acrescentadas auxiliam no processo de sedução leitor-obra, ao passo que apresenta observações pessoais que em parte

contrariam o senso comum; 3) O cânone da agente é machadiano e francófono e conserva bases fincadas no repertório incentivado pela Universidade de São Paulo, apesar de Lajolo abertamente tecer críticas ao poder estético-econômico do que chama “modernismo paulista”; 4) O cânone trabalhado de forma sedimentar acrescenta à obra a *illusio* de que nela permanece uma aura de renovação repertorial, quando na verdade isso não acontece de modo efetivo; 5) *Como e por que ler o romance brasileiro* vai além em termos de estrutura (recortes, rompimento com a periodização e outros mecanismos de matriz tradicional), inova timidamente ao acrescentar alguns poucos novos autores contemporâneos e também conserva uma matriz canônica que, ao se entrecruzar com obras não-canônicas, permite que sejam discutidas questões tocantes a estas, sendo a posição do agente e o nível de consagração das obras um aspecto relegado, muitas vezes, à última instância, visto que o nexa é sempre pautado pela pertinência ao tema discutido (romance histórico, a mulher na literatura, geografia) e não à afinidade estética ou temporal.

## 5. COMO E POR QUE LER A POESIA BRASILEIRA DO SÉCULO XX

*Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* é uma das primeiras peças da série “Como e por que ler” lançadas no mercado editorial ainda no ano de 2002, juntamente com *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, de Ana Maria Machado. Este capítulo da tese, assim como os anteriores, está dividido em três etapas que buscam conciliar as três instâncias teóricas apresentadas na primeira parte do presente trabalho.

Assim, no primeiro subcapítulo, intitulado “Suturas historiográficas”, são abordadas questões de teor historiográfico concernentes ao modo em que o autor da obra escolheu para contar a história da poesia brasileira do século XX. Neste ponto é feita uma tentativa de imersão na essência do livro, pensando questões como o enquadramento histórico (a literatura no século XX) e a tradição, a policromia temática e a importância do “Poema de sete faces” no contexto desta história da poesia, a forma como Moriconi manipula conceitos importantes para uma história da literatura, o impedimento ao fluxo através das escolhas do autor e a tentativa de aproximação ao leitor.

Todos esses aspectos são vistos a partir de uma perspectiva de construção, que – à medida que são abordados – possibilitam que se avance a temas tocantes ao campo literário e de produção intelectual, assunto presente no subcapítulo “Entrelaçamentos internos e externos”. Nesse subcapítulo é importante reconhecer as tomadas de posição adotadas por Ítalo Moriconi, o que diretamente está associado à trajetória do autor no campo e, em instância última, ao modelo que importa diretamente de Harold Bloom.

Nesse sentido, o repertório enquanto expressão nítida da posição do autor passa a ser o tema abordado no terceiro subcapítulo, “O repertório como corroboração do modelo adotado”, ponto culminante no qual é observado o capítulo 5 do livro – “Grandes livros, alta poesia” (e o tipo de crítica presente nessa parte), assim como outros temas recorrentes, como o tipo de repertório do autor, levantado por meio de análise de dados digitais, o ponto cego como estado incompleto da observação (e o que isso significa tendo em vista as questões já abordadas de campo, repertório e construção) e a questão da neutralidade.

## 5.1 Suturas historiográficas

*Os elementos que fundamentam uma obra de caráter historiográfico se tornam perceptíveis com clareza aos olhos de uma observação atenta. Questões como o uso de conceitos específicos da área de Letras, o enquadramento histórico, a tradição, a policromia temática inovadora e o impedimento ao fluxo são algumas das questões que se mesclam na constituição geral de Como e por que ler a poesia brasileira do século XX.*

### 5.1.1 Enquadramento histórico e tradição

*Múltiplas mudanças paradigmáticas, especialmente intensas nas humanidades desde os anos 1960, transformaram a autocompreensão e as molduras referenciais da esfera disciplinar dos estudos de literatura e de história. Entre os diversos efeitos sobre a escrita da história, destacam-se a consciência do caráter construtivo dos objetos de investigação, do lugar histórico e institucional do historiador marcado por certo consenso intersubjetivo, transitório, de sua comunidade científica e o caráter problemático do seu discurso e de sua escrita.*

Heidrun Krieger Olinto

Diferentemente dos outros livros da série “Como e por que ler”, que abordam a literatura a partir de temas mais amplos e sem compromisso obrigatório com o recorte temporal, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* se debruça sobre um século de poesia brasileira, sem, contudo, pretender esgotar o tema. Essa é a primeira linha distintiva perceptível no livro assinado por Ítalo Moriconi, que se inclina a uma perspectiva mais tradicional na eleição e abordagem da poesia nacional, justificando em diversos momentos da obra as suas escolhas de diferentes matizes.

As principais críticas à história da literatura se voltam contra a cronologia e com frequência se referem à criação de estéticas que parecem naturalmente ter começado e acabado em determinado espaço cronológico; às supostas similaridades que conectam os diferentes agentes do campo literário e a outras artificialidades produzidas pelo processo construtivo empreendido pelo historiador dentro do que entende por “história da literatura”. A consciência dessas inúmeras críticas, já presente na esfera de conhecimento dos (novos) historiadores, vem a possibilitar o surgimento de obras que sinalizam para alternativas a uma série de problemas detectados.

Ao abordar o tema da periodização, em ensaio intitulado “Periodização: uma questão incômoda”, Heidrun Krieger Olinto relembra o posicionamento do historiador francês Jacques Le Goff em relação ao tema:

Segundo Jacques Le Goff, fatos históricos e formas de periodização são construções do historiador, modeladas e herdadas do passado, mas à espera de constantes interpelações acerca desses “cortes artificiais do tempo, às vezes nocivos à boa percepção dos fenômenos” (LE GOFF, 2005: 54). Uma indagação irônica, em seu livro *Em busca da Idade Média* (2005), ilustra a índole dúbia de conceitos de época baseados nesse tipo de corte tradicional que no início dos anos 1950 “ainda mantinha sua autoridade” (53) ao supor que a Idade Média teve início em 476 e terminava em 1492. Será que “o homem de 1492 sabia ao deitar-se para dormir no 31 de dezembro na noite da Idade Média, que acordaria no dia seguinte, 1. de janeiro de 1493, na manhã do Renascimento?” (53-54). Na visão de Le Goff, a periodização responde “às necessidades de um ensino escolar e universitário em expansão. Esse ensino tem necessidade de datas, de quadros, de balizas. Quer-se estruturar – e isso não é mau” (63).<sup>103</sup>

Sobre *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, a impossibilidade de fixar um repertório estritamente modernista ao longo de todo o século talvez tenha sido a principal razão para a operação do recorte de cem anos de poesia (apesar de estar esse aporte sujeito a uma infinidade de questionamentos). Fato incontestável é que histórias como a de Moriconi oferecem um caminho “B”. Desde o título de seu livro o autor elimina toda e qualquer obra que não faça parte do recorte temporal, sendo o tempo histórico o primeiro critério de orientação e exclusão. Dentro desse recorte temporal, uma sucessão de eventos permite a divisão de capítulos, o que permite a construção da narrativa passando por um itinerário preestabelecido.

Um ponto de destaque é que Moriconi percorre o século XX a partir do que considera o ponto de eclosão, o *big bang* que deu todo o tom da poesia brasileira produzida nesse período: o Modernismo. Logo, é em função da estética modernista a que toda a consciência poética dos poetas posteriores à década de 20 citados estará relacionada e se alimentará, seja inspirando-se ou rechaçando essa corrente, e a ordem de surgimento dos capítulos está diretamente ligada ao avanço temporal, tendo o Modernismo como princípio da poesia brasileira do século XX: “O século

<sup>103</sup> Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/Ebooks/Web/x-sihl/media/mesa-4.pdf>>.

modernista”, “Nossa alma, nossa palma”, “*O Poema de sete faces*”, “Grandes livros, alta poesia”, “O pop e após”, “Vanguarda concreta”, “Pós-modernismo e fim do século”.

Um dos problemas do livro diz respeito à exclusão dos primeiros vinte anos do século XX em função da história que o autor quer contar: Moriconi trabalha sobre a tese de que o século XX poético foi marcado pelo advento do Modernismo e por vezes comete omissões graves, como não citar a existência de Olavo Bilac em nenhum momento da obra, o que seria impensável em qualquer outra dimensão ao se falar sobre poesia brasileira no século XX.

Esse é o ponto mais nevrálgico, porque envolve praticamente todas as questões de campo, de construção e de repertório possíveis de problematizar. Para além de a escolha estética a justificar exclusões como a de poetas do porte de Bilac, ignora-se, também, outros autores com importância reconhecida no campo literário – Pagu, Gilka Machado, Vicente de Carvalho, Cassiano Ricardo, Ronald de Carvalho e muitos outros que, sem maiores justificativas, não constam na lista de poetas do século XX que mereçam ser lidos.

Por vezes Moriconi admite a complexidade de trabalhar com repertórios no âmbito construtivo da obra. Sobre a dúvida ao inserir letras de música no repertório do livro *Os cem melhores poemas brasileiros do século*, o autor afirma ter tido que “cortar na carne” poemas que “muito ama”, o que teria levado vários leitores a “fazer beicinho”, expressão dita por Manuel Bandeira “sobre os detratores de suas antologias” (MORICONI, 2002, p. 16). Apesar de não se referir diretamente ao processo de construção de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, o que se percebe é uma consciência constante do fazer historiográfico desenvolvida através da autorreflexão. No âmbito das formas alternativas de escrita de histórias da literatura, sobretudo nas que rompem com o modo *standard*, essa é uma marca constante registrada na introdução de antologias e em outros textos de teor historiográfico. Esse mecanismo expõe com honestidade ao leitor as fragilidades e os pontos fortes do processo de elaboração de um trabalho dessa magnitude.

Nesse sentido, o enquadramento histórico de *Como e por que ler a poesia do século XX* é apenas um dos talhos dos diversos cortes efetuados ao longo de toda a narrativa. A tradição na obra, apesar de coexistir com diversas abordagens inovadoras, está diretamente ligada à produção de sentido a partir de uma

perspectiva estética. É essa perspectiva estética que dá vazão a toda uma policromia temática que orientará o leitor ao longo das 153 páginas de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*.

### 5.1.2 Policromia temática inovadora e o “Poema de sete faces”

- *A posteridade o preocupa?*
  - *Drummond: De maneira nenhuma, pelo contrário, não dou a mínima. Quando vejo os poetas que dominavam o Rio quando vim para cá e que hoje não têm quem reedite suas obras... Havia um escritor chamado Humberto de Campos que era o máximo – até que morreu. O Brasil inteiro acompanhou sua doença, foi uma comoção nacional. Todo mundo lia seus livros. Hoje, não há um editor que se lembre de publicar Humberto de Campos.*
- Carlos Drummond de Andrade

Em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* há uma profusão de temas pouco ou não abordados anteriormente no âmbito da historiografia literária. Com capítulos dedicados ao *pop*, à vanguarda concreta e ao pós-modernismo, a obra inova ao apresentar ao leitor uma espécie de policromia temática atípica. Essas escolhas, enquanto resultantes de uma orientação pré-configurada, sinalizam para eventos ocorridos na segunda metade do século XX, muitos deles ligados a um desdobramento do Modernismo e também a um profundo processo de mudança social e política.

Nos primeiros cinco capítulos Moriconi se dedica exaustivamente ao tema do Modernismo, começando a discussão em “O século modernista” (capítulo 2) e estendendo-o em “Nossa alma, nossa palma” (capítulo 3), “O *Poema de sete faces*” (capítulo 4) e “Grandes livros, alta poesia” (capítulo 5). Ao longo das primeiras quase cem páginas são bastante transparentes as bases canônicas nas quais o autor se apoia e que servem como alicerce para o avanço temporal e eleição do *corpus* auxiliar.

Há um notável divisor de águas entre a correspondência das duas metades do livro com os primeiros e os últimos cinquenta anos do século vinte. Ao discorrer sobre o *pop*, Moriconi sinaliza a suposta “bagunça” efetuada pela cultura *pop* no “coreto arrumadinho de uma mentalidade modernista que se tornara a cultura oficial

do país” (2002, p. 96). Um exemplo cabal de um aporte que percebe o fenômeno literário além de suas supostas propriedades monumentais:

Na segunda metade do século XX, o impacto da revolução *pop* teve uma dimensão totalizadora, não apenas sobre a poesia literária, mas sobre a cultura em geral, bagunçando o coreto arrumadinho de uma mentalidade modernista que se tornara a cultura oficial do país. A pressão desconstrutora do *pop* começou a se fazer sentir sobre as sensibilidades e ideias na década seguinte à implantação do regime democrático com o fim da ditadura Vargas em 1945. Era a Coca Cola chegando, era o rock and roll chegando... Tudo isso parece tão distante da poesia! Mas acabou não sendo. O mundo da diversão e o mundo da arte séria reaproximar-se-iam de maneira dramática nas últimas décadas do século, reatualizando a eterna contradança entre esses dois universos até então divergentes, rearticulando as relações entre poesia e canção, cultura oral performática e cultura do impresso, poesia essencial e poesia canônica. Os tempos do *pop*, chamados por muitos de pós-modernos, são, nos anos 50 e 60, tempos de convivência entre modernismo canônico e vanguardas anticanônicas. Depois, dos anos 70 em diante, tempos de pós-vanguarda, tempos pós-canônicos. (id., p. 96-97)

Os anos 50 e 60, segundo Moriconi, se consolidaram como um espaço de coexistência mútua do modernismo canônico e das vanguardas anticanônicas: “dos anos 70 em diante, tempos de pós-vanguarda, tempos pós-canônicos” (id., p. 97). Moriconi afirma que no começo da década de 50 – motivo de inspiração para a criação de uma telenovela intitulada “Anos dourados”, relembra – apenas havia Manuel Bandeira “lendo e comentando seus poemas para alunas extasiadas da Faculdade de Letras da antiga Nacional (hoje UFRJ)” (id., p. 97). O autor aponta a importância de nomes como Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meirelles e João Cabral de Melo Neto, todos consolidados no currículo acadêmico da USP.

O ponto luminoso desse capítulo não é a menção aos autores canonizados na universidade paulista já nas décadas de 50 e 60, mas, sim, o registro de que a universidade se mantinha alheia a toda uma cultura *pop* já existente nas ruas e que possibilitou o surgimento de correntes alternativas como a vanguarda concretista: “Lá fora, nas ruas, rugia o leão do Metro, digo, do *pop*. No momento primeiro, dos anos 50, a universidade manteve-se alheia a esse mundo emergente, pois, nessa época, o modernismo ainda era para ela a grande revolução” (id., p. 99).

Aos poucos o *pop* foi conquistando o seu espaço e passou a viver o seu segundo momento, já em consonância com grande parte dos anseios sociais, conseguindo então institucionalizar-se nos mesmos espaços da vanguarda canônica: “Num segundo momento, o *pop* instalou-se diretamente dentro da instituição universitária, bastante convulsionada internamente por conta dos efeitos causados pela repressão que sobre ela se abateu, promovida pela ditadura militar, a qual, lembre-se, durou de 1964 a 1985” (MORICONI, 2002, p. 99).

Ao longo desse capítulo Moriconi reflete sobre o significado da cultura *pop* no contexto da segunda metade do século XX, fugindo de uma abordagem voltada para a recomendação de textos, obras ou peças que remetam à *alma mater* do referido movimento. Em diversas passagens o autor se subsidia em autores que podem oferecer uma outra compreensão do fenômeno *pop* ou reflexões que se possam atar ao tema, como as contribuições da intelectual estadunidense Donna Haray, do filósofo francês Régis Debray, da psicanalista paulista Maria Rita Kehl e da crítica cultural estadunidense Camille Paglia. Esses discursos se presentificam em diversos momentos e acrescentam ao livro um perfil mais acadêmico, em que pese o esforço notável do autor em explorar tematicamente questões de consistência menos rígida.

Nesse sentido, um outro matiz da policromia temática se desenha no capítulo 7, quando Moriconi aproveita o nicho aberto no capítulo 6 e se volta exclusivamente para a questão da vanguarda concreta. Na introdução do capítulo, Moriconi relembra as importantes figuras de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari na construção da poesia concreta:

Nos anos 50 e 60, o concretismo foi o principal grupo de vanguarda, trazendo para a teoria e prática da poesia a proposta do poema visual. Com seu trabalho, os poetas paulistas Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, junto com os companheiros de viagem que foram angariando pelo caminho, abriram o veio de uma poesia multimídia no Brasil. Ao longo de suas carreiras, aprofundaram e diversificaram esse caminho, explorando a interação entre linguagem verbal e linguagem visual sobre suportes tecnológicos variados. Buscaram transcender a página do livro como espaço próprio da inscrição poética. Saíram de uma estética da literatura para uma estética da comunicação. Na linha evolutiva do pós-concretismo, temos o poema videoclipe, o poema holográfico, o poema sonorizado em CD ou digitalizado em CD-ROM. Poesia em tempo de aldeia global, para evocar aqui a expressão do teórico canadense McLuhan, um dos papas da ciência midiática nos anos 60 (id., p. 110-111).

Ao abordar o tema da vanguarda concreta, Moriconi deixa claro o vão didático-pedagógico detectável na construção de seu livro. Em nenhum momento são reproduzidas quaisquer formas de poesia concreta, o que faz com que o livro adquira, graças também a outros aspectos como linguagem e aportes acadêmicos, um cariz ensaístico literário-filosófico. Em linhas gerais, são raros os momentos em que o leitor de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* entra em contato com a poesia brasileira do século XX, não havendo um registro significativo de citações como nas outras obras que compõem a série. No capítulo sobre o *pop* há apenas um pequeno poema reproduzido sem referência ao autor ou título (o que pressupõe autoria do próprio Moriconi), ao passo que no capítulo voltado para as vanguardas concretas não há, de fato, qualquer citação direta ou reprodução de trechos, recurso notório (mas não obrigatório, ressalta-se) na construção de obras que incentivem o hábito de leitura. O principal problema dessa abordagem é o aspecto conceitual inerente: o ponto de partida é que o leitor já tenha o devido conhecimento basilar sobre o assunto, sendo o aporte apenas uma reflexão (e uma crítica, no sentido luhmanniano do termo) a uma série de aspectos relativos ao concretismo, visto que, para o neoleitor, faltaria a ideia primordial do que significa um “poema visual”, já que – ao menos num nível insubstancial – todo poema escrito é visual:

A vanguarda concreta era vanguarda porque acreditava que seu tipo de poesia visual representava o modelo de toda a poesia futura. Tal crença não veio a ser confirmada pela realidade. A poesia literária sobreviveu e dos anos 70 em diante entrou num período de revalorização que inclusive incorporou certos aspectos da intervenção concretista. A poesia dos anos 70 cruzaria com o concretismo no meio da avenida do pop musical. Através do pop musical tropicalista, a informação concretista marcou presença como fator de energização da poesia dos anos 70. O fundamento do poema concreto está no cartaz, no outdoor, no dazibao. O poema torna-se objeto de contemplação visual instantânea. Outra característica do poema concreto, dentro das possibilidades de uma estética da palavra-imagem, é que ele é geometrizzante, simétrico, explorando dualidades contrastantes de sentido: luxo/lixo; beba/babe etc. Através dessas fórmulas sintéticas, desses minipoemas, genuínas versões pop-midiáticas do epigrama satírico vão conceituando aspectos da sociedade de consumo. (p. 112-113).

Em que pese o fato de que não explicita conceitos e enverede por caminhos não didáticos, Moriconi empenha-se na tarefa de avançar temporalmente na

abordagem do concretismo, aportando na poesia de Paulo Leminski, já considerado um ícone na geração de 70: “O nome emblemático desta geração é Paulo Leminski, mas uma parte dos poetas marginais cariocas também entrou para a poesia pela porta da cartilha concretista” (id., p. 147). O autor relembra que Leminski teria sido o elo entre todas as vertentes surgidas “no panorama poético pós-pop brasileiro” e acrescenta que o suicídio, a loucura, a overdose “não foram incomuns como final triste e precoce de muitos poetas formados nesse caldo pop-contracultural” (id., p. 119).

Um registro interessante nesse capítulo é a crítica ao estadunidense Harold Bloom, o que reafirma o compromisso de Moriconi com as suas afiliações político-teóricas, com o modelo de história da literatura que escolhe, assim como com o seu espaço no campo de produção intelectual:

Poetas estrangeiros, em tradução ou lidos no original, são elementos fundamentais na cultura poética de um povo ou nação. Aliás, **esse é um dos grandes equívocos da visão de poesia do crítico americano Harold Bloom**, o mais popular pensador literário no mundo de hoje. Bloom tem um conceito de poesia completamente centrado no universo anglo-saxônico. **Ele só olha para o próprio umbigo**. Harold Bloom não leva em conta que nas diversas ondas de modernidade iniciadas com o fim da Idade Média há mais de oito séculos, as poesias nacionais e regionais sempre existiram a partir das fertilizações e cruzamentos com a poesia universal, ou seja, com as poesias de outros povos. Claro que as poesias escritas nas línguas ligadas às culturas de países mais fortes em cada momento prevaleceram sempre na educação poética universal. O italiano de Petrarca e Dante. O francês de Corneille e Racine e depois de Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire. O alemão dos românticos e depois de Rilke. O inglês de Shakespeare, Whitman, Emily Dickinson (MORICONI, 2002, p. 120, grifo meu).

A crítica de Moriconi a Harold Bloom, por legítima que possa ser, possivelmente pouco suscita ao neoleitor o interesse para ler poesia, o que refirma – uma vez mais – a ausência do substrato didático no âmago construtivo-estrutural da obra. Seguindo em uma abordagem multifacetada do século XX, por fim Moriconi ancora no último capítulo da obra, já nas portas do século XXI com a poesia do fim de século. No oitavo capítulo, intitulado “Pós-modernismo e fim de século”, entre outros temas Moriconi discorre sobre a sensação de “emparedamento” vivida pelos poetas que vieram após Carlos Drummond, Cecília, Bandeira e Cabral: “Ele já não

disse tudo, então?’ perguntava Ana Cristina, referindo-se a Drummond. Ana Cristina César ecoava a sensação de ‘emparedamento’, expressa na geração anterior pelo poeta Affonso Romano de Sant’Anna” (id., p. 125). Esse capítulo apresenta uma pluralidade notável, pois oscila em agentes de natureza e campos muito distintos, abordando com ênfase o campo social e o surgimento de acontecimentos como a criação da MTV (Music Television), do videoclipe, das militâncias cidadãs nas organizações não-governamentais (ONGs), da música de grupos como os Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e Titãs, assim como temas e abordagens poéticas não-convencionais, como a poesia *gay*, a poesia indígena, a poesia europeia, a etnopoesia etc.

Apesar da menção frequente a temas registrados fora da tradição, Moriconi conserva o repertório tradicional, não ousando no acréscimo de agentes dessas poesias ditas “marginais” que sejam contemporâneos à publicação do seu livro ou significativos no âmbito de produção literária:

Em matéria de poesia *gay*, o culto maior dirige-se a poetas: Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Roberto Piva. Pode-se fazer uma antologia de poemas homo ou sobre homossexualismo na literatura brasileira que começaria pela sátira cruel que Gregório de Matos faz de um alfaiate “bicha” na velha Bahia seiscentista e passaria por ainda outros poetas consagrados do século XX, além dos três mencionados. Há de tudo: de saídas do armário a manifestações de repulsa pessoal ao ato. Há até homofobia. Quero deixar claro que faço estes comentários baseado única e exclusivamente naquilo que os poetas escrevem. Dou muito peso a tudo que uma poeta ou um poeta deixam escrito em papel. Um poema, dístico que seja, ou aforisma, é assinatura em sangue. Tipografia tatuada no papel (id., p. 140).

Nesse sentido, apesar da policromia temática presente em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, não há registros de uma possível cordialidade com o leitor inexperiente. O mérito de Moriconi está não na abordagem dos temas que propõe, mas na escolha desses temas, o que faz com que o livro se torne significativo por fugir da tradição temática, ainda que engessado pelas posições e tomadas de posição próprias do ponto de enunciação do agente.

### **5.1.3 Manejo conceitual, impedimento ao fluxo e contato com o leitor através do “Poema de sete faces”**

*Cuando Adán y Eva mordieron el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, dice el texto bíblico, se vieron transformados en otros seres, para nunca volver a su primera inocencia. Antes, su conocimiento del mundo se expresaba en su desnudez, y se movían con ella y en ella en la inocencia del mero saber; después, se sabían desnudos, sabían que sabían.*

Humberto Maturana

Em meio à policromia temática de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, no quarto capítulo do livro encontra-se uma análise exclusiva do “Poema de sete faces”, de Carlos Drummond de Andrade. A magnitude desse poema no contexto da obra é tão significativa que Moriconi nomeia o capítulo com o título do poema e dedica-se inteiramente a analisá-lo, desenvolvendo um exercício nato de hermenêutica literária, “um exercício de leitura detalhada, como é sempre recomendável em se tratando de poesia” (MORICONI, 2002, p. 53).

Ao declarar a importância da leitura detalhada da poesia para compreendê-la, Moriconi acrescenta que não há “gente mais detalhista com a escrita que poeta” (id.). A escolha do “Poema de sete faces” é justificada pelo fato de este possuir um caráter “mítico e inaugural do modernismo” (id.), e a leitura se sustenta a partir da análise de diversas estrofes do poema de Drummond, que é minuciosamente dissecado ao longo das treze páginas que dedica à análise:

Logo na entrada do poema, nos transformamos todos em Carlos. E o nome “Carlos Drummond de Andrade” passa a designar não apenas um determinado poeta de carne e osso, mineiro de nascimento, carioca por adoção, mas torna-se também a máscara, a representação, a persona ou alter ego do homem qualquer, do indivíduo-em-geral o “Carlos” adquire um significado metafórico, generalizador. Por trás da fala de “Carlos”, está falando em silêncio o seu leitor, que neste nome-máscara do poeta se reconhece e sobre si próprio reflete: qualquer Ivan, José, Amadeu, eu, você. A intimidade do poeta encontra-se com a intimidade do leitor no espaço do poema e no tempo de sua leitura. Carlos poeta faz de si personagem. O leitor reconhece em Carlos seu próprio personagem, seu si mesmo. (id., p. 54).

Embora a linguagem acessível, esse é o capítulo mais acadêmico da obra, pois transparece um *habitus* muito próprio dos agentes vinculados a instituições acadêmicas, espaços marcados por uma forte tradição hermenêutico-analítica. Há, de fato, a predominância de uma visão escolástica. Chauviré e Fontaine mencionam

que o ponto de vista escolástico “se traduce en las ciencias por el error epistemocéntrico que consiste en proyectar en una práctica la teoría construida para explicarla” (2008, p. 89). Esse aporte, longe de qualquer perspectiva inovadora ou autoconsciente, sinaliza para o ponto cego tão criticado por Niklas Luhmann em sua teoria dos sistemas sociais.

Fato relevante é que Moriconi se conecta com toda uma tradição acadêmica ligada à teoria e à crítica literária, adotando posições estritamente acadêmicas e valendo-se de um *modus operandi* compatível com a doxa presente nos campos científicos, intelectuais e acadêmicos. Essa abordagem aponta também para a natureza das escolhas do autor: não são explicitados os parâmetros pessoais que medeiam a escolha de um poema, em um universo poético prolífero, como amostra mais significativa e merecedora de uma análise completa. Nesse sentido, o livro de Moriconi deixa lacunas em relação à consciência de construção afinada ao público alvo<sup>104</sup>, algo não detectável em outros títulos da série “Como e por que ler”, como em *Os clássicos universais desde cedo*, *A literatura infantil brasileira* e *O romance brasileiro*.

Outro problema que se detecta a partir de uma perspectiva construtivista é o linguajar utilizado por Moriconi: “O ‘Poema de sete faces’ é o olho d’água que depois se espraia numa trajetória poética vasta como um enorme rio cheio de braços. É o núcleo de uma pesquisa poética intensa sobre a subjetividade” (MORICONI, 2002, p. 55). Em diversos momentos se mesclam as fronteiras da poesia (enquanto fenômeno em pauta) com o discurso do articulador. Essa perspectiva aponta, mais uma vez, para a questão dos capitais simbólicos e culturais presentes na trajetória de Moriconi (seu ofício como poeta e outros temas ligados estritamente à criação de poesia).

Na esteira desse problema também vem a forte imposição de uma predileção estética como critério de aceitabilidade. Se em *Como e por que ler o romance brasileiro* é notável a ausência de substrato crítico, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* há, ao contrário, a presença marcante de um substrato crítico que se apoia e cresce na inexistência de um discurso de segunda ordem:

---

<sup>104</sup> Sobretudo se se considera a série “Como e por que ler” como um produto voltado para a formação de leitores. Vale lembrar que, de acordo com a ficha catalográfica, o livro é enquadrado na categoria “literatura infantojuvenil”.

O “Poema de sete faces” é o olho d'água que depois se espraia numa trajetória poética vasta como um enorme rio cheio de braços. É o núcleo de uma pesquisa poética intensa sobre a subjetividade. Drummond faz da poesia lírica uma sondagem do homem comum em seu cotidiano eminentemente urbano. Nenhum poeta da geração modernista levou tão longe este projeto quanto nosso itabirano. Ao longo de toda a sua obra, vemos desdobrar-se essa lírica dirigida ao íntimo de todos e de cada um (MORICONI, 2002, p. 55).

Nesse sentido, há um reforço claro de que as mudanças paradigmáticas em história da literatura são movimentos extremamente lentos e as velhas formas de produzir conhecimento – e de ver o conhecimento – muitas vezes se presentificam nas tomadas de posição dos agentes, sem que estes tenham qualquer culpa de algo.

Um dos grande problemas de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* é a profusão de conceitos não explicitados ao longo da obra. Durante todo o percurso traçado, abundam termos próprios do especialista em humanidades: é a coexistência do “saber que se sabe” do autor com o “saber que não se sabe” do leitor. Acompanhar o ensaio crítico de Moriconi e captar as conclusões frutíferas que este propõe, pressupõe uma habilidade preexistente no manejo de conceitos citados à exaustão ao longo de toda a obra.

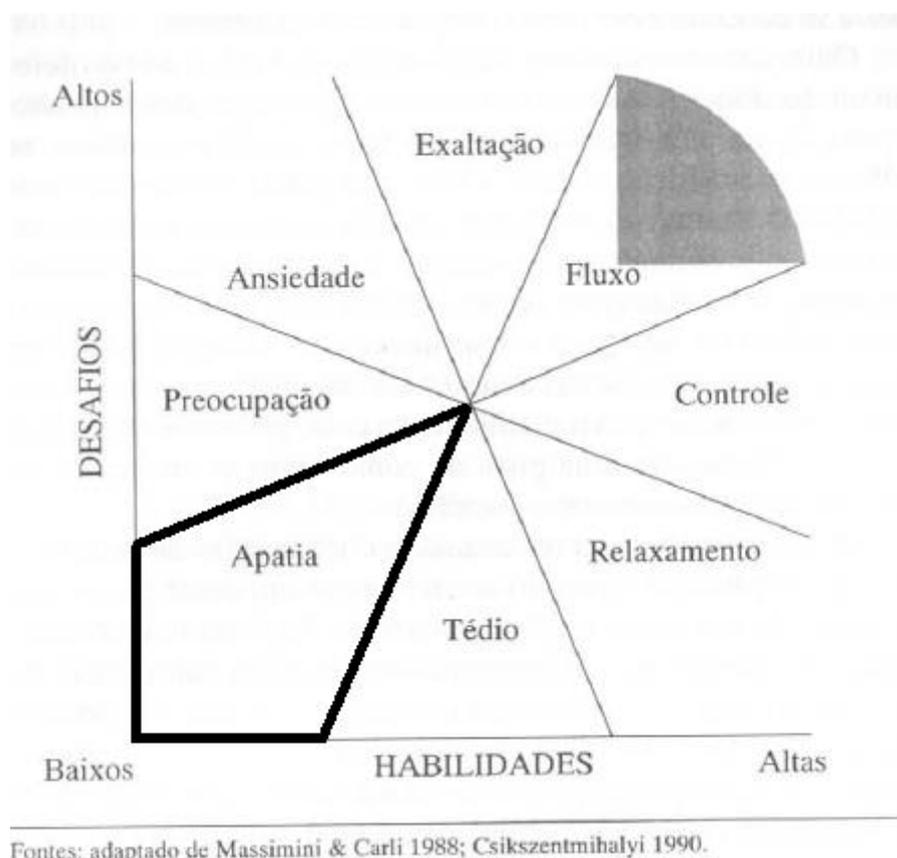
Um estudo *hapax*, efetuado por meio do *software* Iramuteq, aponta para uma abundante utilização de palavras compostas ao longo de todo o livro. Para além do estilo, e também do jogo de linguagem que Moriconi efetua (sobretudo no capítulo em que discorre sobre o pós-modernismo, quando joga com a ideia de “pós-tudo”), o principal entrave dessa abordagem diz respeito a não explicitar a maioria dos conceitos apresentados. Algumas das expressões referenciadas pertencem ao âmago de um repertório linguístico acadêmico, como “pós-moderno”, “teórico-interpretativo”, “pós-vanguardismo”, “ideológico-político”, “pós-kantiana” e outros. Na lista a seguir apresenta-se a totalidade das palavras compostas utilizadas ao longo de toda a obra:

Pós-moderno	Pai-Deus
Pop-midiático	Pós-revolucionário
Pós-vanguarda	Pós-marginal
Pós-canônico	Pós-moderno
<i>hors-concours</i>	Pós-modernista
pós-kantiana	Poema-crônica
teórico-interpretativo	Produção-trabalho

pop-vanguardista-marginal	palavra-imagem
teórico-interpretativo	político-educacional
ideológico-político	galaico-português
humorístico-pornô-escatológica	manual-manifesto
pós-vanguardismo	caligrafia-saliva
pós-tropicalismo	corpo-mulher
industrial-militar	Reagan-Thatcher
cidadão-espectador	pós-ideológico
vaginal-uterino	amantes-amadores
pop-midiático	sons-imagens
pós-alfabética	pós-concretismo
pós-verbal	nacional-desenvolvimentismo
nacional-populismo	

Como já sinalizado, o problema não é a recorrência explícita a esses conceitos, mas o manejo e a forma como o autor usa cada um deles, sem qualquer lampejo de consciência de construção ou de leitor imaginado. Além dos termos compostos, também se percebe o uso de expressões de origem francesa como *hors-concours* e *crème de la crème*, bem como uma referência à dialética sem qualquer tentativa de explicar o que significa esse método.

No que diz respeito à recepção, essa abordagem pode, possivelmente, catapultar para longe do livro um leitor não familiarizado ao repertório vocabular utilizado pelo autor, visto que a possibilidade de o receptor não alcançar o estado de fluxo é bastante possível. Isso ocorreria, de acordo com Csikszentmihaly, porque os níveis baixos de desafio e habilidade conduzem o indivíduo a um estado de apatia.



Nesse sentido, o livro falharia enquanto um manual funcional na iniciação de leitores de poesia, gerando ao seu redor uma nuvem de receptores proficientes e academicamente instrumentalizados na identificação do código impresso no livro, o que tecnicamente iria na contramão da proposta inicial da série “Como e por que ler”. Vale recordar que em 2016, durante o processo de levantamento do estado da questão da presente tese, havia 70 citações do livro de Moriconi no Google Acadêmico, o que reafirma o caráter referencial e significativo da obra quando o tema é poesia, sobretudo no que tange às suas propriedades enquanto uma história da poesia brasileira do século XX.

Assim, aspectos de ordem construtiva como o enquadramento histórico, a policromia temática, o tom professoral, o manejo conceitual e o repertório acadêmico apontam para a categoria do agente no campo literário e no campo de produção intelectual. No capítulo seguinte, trata-se da abordagem de aspectos como a trajetória de Moriconi, as tomadas de posição e o lugar de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Tais aportes auxiliam a compreender as escolhas e os caminhos encetados pelo autor na obra.

## 5.2 Entrelaçamentos internos e externos

*Em Como e por que ler a poesia brasileira do século XX presentificam-se temas bastante notáveis, como a trajetória de Moriconi no campo literário, as tomadas de posição do autor ao longo da obra (que de alguma forma expressam sua condição enquanto agente) e também o modelo de Harold Bloom como a retomada de uma filosofia que perpassa toda a série “Como e por que ler”..*

### 5.2.1 Moriconi como agente no campo literário

*El agente está vinculado a un espacio, el del campo, dentro del cual la proximidad no se confunde con la proximidad en el espacio físico (incluso, aunque, por lo demás, todas las cosas permanezcan iguales, hay siempre una especie de privilegio práctico de lo que se percibe directamente). La illusio que constituye el campo como espacio de juego es lo que hace que los pensamientos y las acciones puedan resultar afectados y modificados al margen de cualquier contacto físico e incluso de cualquier interacción simbólica.*

Pierre Bourdieu

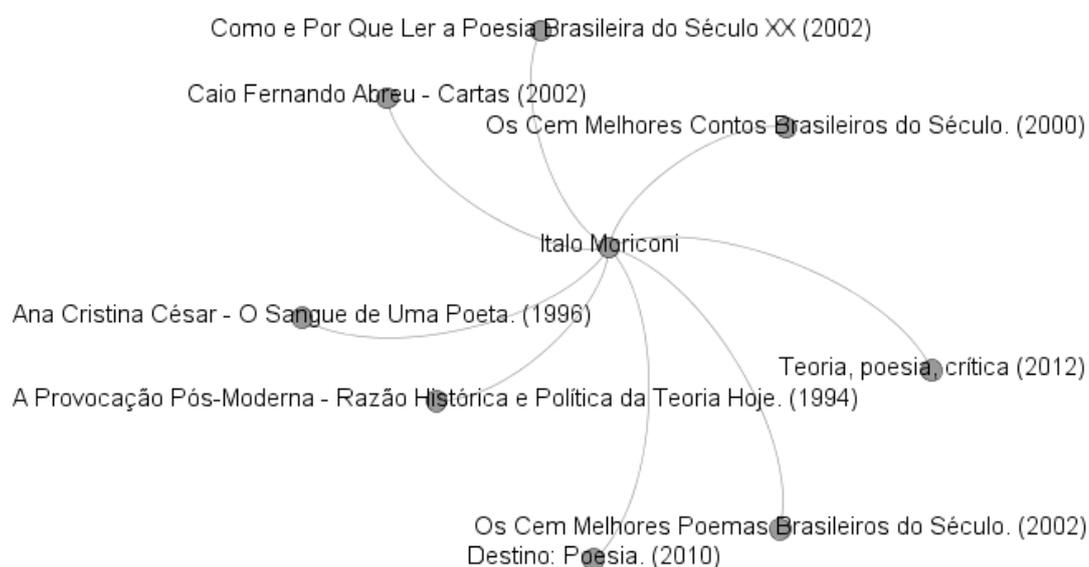
No campo da produção intelectual, Italo Moriconi é conhecido por ter organizado antologias de contos e de poesias ao longo dos anos 2000. Foi exatamente neste período muito profícuo que o autor foi convidado para escrever *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Com suas raízes fincadas no campo acadêmico, Moriconi – que atua como professor na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) – obteve seu título de mestre em 1980 na PUCRJ sob orientação de Luiz Costa Lima (com a dissertação intitulada *Intelectuais, poder, nacionalidade no discurso oswaldiano*). Em 1991 obteve o título de doutor por essa mesma instituição, já sob orientação de Silviano Santiago, tendo-se debruçado sobre o tema da pós-modernidade, na tese *Pós-modernidade e razão histórica – exercícios de configuração metateórica*.

O currículo do autor na plataforma Lattes demonstra sua relevante produção acadêmica: artigos em revistas da área (28)<sup>105</sup>, textos em jornais (42) e capítulos de livro (25), trabalhos publicados em anais de congressos (9), apresentação de trabalhos (11) e outras publicações bibliográficas como prefácios e posfácios (16). Os ensaios publicados se relacionam diretamente com as linhas de pesquisa nas quais atua, que são: “Vida literária no fim do século 20: a correspondência de Caio

<sup>105</sup> Segundo consulta em 28/06/2016.

Fernando Abreu”, “Modernismo e pós-modernismo na poesia brasileira”, “O belo, o sublime e o alegórico na estética contemporânea” e “A nova historiografia literária no Brasil”. A poesia e questões relacionadas com a pós-modernidade são os temas mais recorrentes ao longo dos últimos 16 anos em todas as modalidades de escrita perceptíveis na produção do agente.

Se a produção científica é frequente em assuntos tocantes à poesia brasileira contemporânea, ao conto brasileiro e à pós-modernidade, por outro lado a escrita de livros e organização de antologias não se mantiveram constantes na trajetória de Moriconi, pois sua produção nesse sentido limita-se a oito publicações de 1994 a 2012:



Moriconi referiu-se ironicamente à sua produção de livros, em entrevista à Rede Globo: “Agora falta a obra’, diz Ítalo Moriconi depois de mais de uma hora discorrendo sobre sua trajetória acadêmica. A autoironia é uma alusão aos poucos livros que escreveu (três, além de ter organizado outros três), em comparação com a produção de outros nomes conhecidos da universidade brasileira”<sup>106</sup>.

Um dado importante é que as duas antologias que Moriconi organizou foram publicadas pela Editora Objetiva. Outros livros, com aportes críticos voltados para a área de Letras, foram publicados por outras casas editoriais, como a tradicional José

<sup>106</sup> “Entrevista: Ítalo Moriconi fala sobre os estudos de Literatura e Letras”. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globouniversidade/noticia/2012/02/entrevista-italo-moriconi-fala-sobre-os-estudos-de-literatura-e-letras.html>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

Olympio (onde publicou *Destino: poesia*, em 2010) e também a Editora 7Letras (*Teoria, poesia, crítica*, em 2012).

Tendo em vista a capacidade de abrangência da Editora Objetiva no mercado editorial brasileiro do começo dos anos 2000, efetivamente as antologias organizadas por Ítalo Moriconi passaram a se tornar referências notáveis, seja como itinerários de leitura para leitores que buscam conhecer mais da literatura brasileira ou até mesmo como subsídio teórico ou referencial na construção de trabalhos acadêmicos.

O livro *Os cem melhores contos brasileiros do século*, por exemplo, obteve boa recepção na imprensa e na mídia especializada. A seção Educação, do *website* Globo.com, dedica um longo texto à obra e a qualifica como um esforço em congregar “diversos estilos, origens e décadas”, realizando apontamentos críticos e de ordem estrutural: “A divisão do livro é temporal, há uma parte destinada aos autores da primeira década do século XX, dos anos 20 e 30, além de subdivisões para as décadas posteriores”<sup>107</sup>.

Os leitores das antologias organizadas por Moriconi com frequência emitem suas opiniões em redes sociais de leitura. Na rede Goodreads, por exemplo, a leitora “Aoife” reclama da falta de maiores informações a respeito dos poetas e poemas em *Os cem melhores poemas brasileiros do século*: “Awesome collection of poems. Would have loved a bit more context or information on the poets or poems – having to switch to the screen-y laptop and rely on google all the time was a bit tiring”<sup>108</sup>. Já C.V.H, sobre a mesma obra, diz: “Além de contar com a minha 'Tríade Sagrada' da Poesia Brasileira (Cecília, Drummond e Vinícius), ainda nos brinda com Quintana, Manoel de Barros, João Cabral de Melo Neto, Ana Cristina Cesar, Ferreira Gullar... Como não amar?”<sup>109</sup>

Já em Skoob, outra rede que compartilha as opiniões de leitores sobre livros, a leitora C.S. afirma que *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* é um livro que “explica demais, teoriza demais – a comparação com o gostoso texto de Ana Maria Machado (da mesma coleção, falando dos clássicos universais) apenas

<sup>107</sup> Disponível em: <<http://educacao.globo.com/artigo/os-cem-melhores-contos-brasileiros-do-seculo.html>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

<sup>108</sup> Disponível em: <[http://www.goodreads.com/book/show/1883488.Os\\_Cem\\_Melhores\\_Poemas\\_Brasileiros\\_do\\_Seculo](http://www.goodreads.com/book/show/1883488.Os_Cem_Melhores_Poemas_Brasileiros_do_Seculo)>. Acesso em: 25 jun. 2016.

<sup>109</sup> Id.

faz ressaltar isso”<sup>110</sup>. A mesma leitora também reclama sobre a ausência de Bandeira na lista de autores essenciais apresentada por Moriconi. Já o leitor A. G. comenta: “[Moriconi] contextualiza os movimentos literários com seus respectivos acontecimentos épicos. Principalmente, estimula a leitura da poesia como forma de autoconhecimento nacional. Recomendo”<sup>111</sup>.

Fato é que a publicação das antologias permitiu a consolidação de Moriconi como crítico, o que possibilitou a projeção desse agente como um nome reconhecido no campo da crítica brasileira. Assim, com frequência Moriconi é entrevistado por revistas acadêmicas, *blogs* independentes ou outros *websites* interessados em fazer públicos os posicionamentos do autor em relação a determinados temas. As entrevistas apresentam algumas tomadas de posição que, muitas vezes, não são explicitadas diretamente na produção científica ou nos livros publicados pelo autor. Em entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão, para o *website* Balacobaco, Moriconi se posiciona sobre a homossexualidade dos grandes poetas e escritores da história da literatura ocidental:

– Proust, Rimbaud, Oscar Wilde... Como encara o fato de os maiores escritores de todos os tempos serem homossexuais?

– Não sei se todos os maiores escritores foram homossexuais. Os que vieram antes do século XIX, como Shakespeare e Platão, certamente não eram homossexuais, embora mantivessem relações eróticas com outros homens. Pois, como Foucault mostrou em sua História da Sexualidade, o termo “homossexual” como definição de identidade de uma pessoa só apareceu no século passado, embora práticas homoeróticas e fenômenos de travestismo sejam inerentes à espécie humana. Seja como for, levando em conta que a categoria “homossexual” ainda é vigente como forma de classificar pessoas com base em suas preferências eróticas, se pegarmos os três escritores citados por você, pode-se observar que da vida de Rimbaud não se sabe o suficiente para garantir que todas as relações mantidas por ele na maturidade africana tenham sido relações homoeróticas. Quanto a Oscar Wilde, que provavelmente era o mais desmunhecado dos três, não era homossexual, e sim, bissexual.<sup>112</sup>

Ainda na mesma entrevista, Moriconi é questionado sobre o fato de ter sido incluído – enquanto poeta – em uma antologia organizada por Heloísa Buarque de

<sup>110</sup> Em: <<https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/11243/mais-gostaram>>. Acesso em: 25 jun. 2016.

<sup>111</sup> Id.

<sup>112</sup> <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/italomoriconi.shtml>>. Acesso em; 15 jun. 2016.

Hollanda. Na resposta, Moriconi afirmou que não acredita que seu papel enquanto agente no campo acadêmico possa ter influenciado essa decisão:

Esta seria uma pergunta que você deveria fazer à Heloísa. De qualquer modo, não acho que a participação numa antologia de contemporâneos tenha qualquer coisa a ver com sistemas escolares de “qualificação”, doutoramentos, titulações e coisas assim. Como não sei fazer autopropaganda chinfrim, devolvo a você a pergunta: o que, em sua opinião, me qualifica ou desqualifica para a antologia?<sup>113</sup>

Fato inconteste é que a trajetória de Moriconi possui um elemento singular, visto que, além de acadêmico, crítico literário e autor de algumas antologias, também escreve poemas enquadrados em uma vertente, nomeada pelo próprio autor, como “homoerótica masculina”.

Além de posicionamentos singulares em relação a temas de ordem poético-literária, Moriconi por vezes colhe reconhecimentos institucionais importantes. Em 2002, na ocasião de publicação de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, a Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil atribuiu à obra o selo de “Altamente recomendável”. Já no ano 2011, três finalistas do prêmio Jabuti foram desclassificados, efeito cascata que possibilitou a nomeação de Ítalo Moriconi como finalista do prêmio em substituição a um desses nomes, pela coordenação da coleção “Ciranda da Poesia”, publicada pela Editora da UERJ.

Compreender o autor enquanto agente possibilita um melhor entendimento dos caminhos encetados em suas tomadas de posição em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, elemento-chave no processo de entendimento da obra enquanto parte da série “Como e por que ler”.

### 5.2.2 As tomadas de posição que Moriconi adota

*Se suele hablar en “tomas de posición”; hay posiciones que ya están previstas y que se toman. Pero no se las toma al azar. Se toman las posiciones que se esta predispuesto a tomar en función de la posición que se ocupa en un campo determinado. Un análisis riguroso tiene como objetivo explicar las relaciones entre la estructura de las posiciones a tomar y las*

<sup>113</sup> Na mesma entrevista a Rodrigo Leão: “E como emergência temática marcante nesses anos 90, aparece a poesia gay, que é um belo rótulo, mas que eu prefiro chamar de homoerótica masculina. Nessa nova voz, incluo-me eu mesmo, e poetas como Antonio Cícero e Valdo Mota, mas nós três temos abordagens bem diferentes, que qualquer leitor poderá verificar por conta própria”.

*relaciones entre la estructura del campo de las posiciones objetivamente ocupadas.*

Pierre Bourdieu

Ao explicitar a definição de um dado conceito, de uma perspectiva ou até mesmo de um olhar sobre um fenômeno, transparece o posicionamento pessoal do agente e as estruturas invisíveis que sustentam o seu modelo de história da literatura. Ao escrever sobre as impressões sensoriais suscitadas pela leitura de poesia, Moriconi aponta o caráter inspirador da mesma, sobretudo no que diz respeito à criação poética e à ampliação de sentidos: “O poema, ao ser lido sobre a página, ou ouvido com atenção, aproxima o leitor do poeta. Todo leitor ou leitora de poesia é um pouco poeta também, mesmo que não profissional” (MORICONI, 2002, p. 9). Longe de ser uma tomada de posição polêmica, esta definição – muito mais poética do que teórica, admita-se – surge como um primeiro esforço em familiarizar o leitor com a linguagem poética. Segundo a definição oferecida pelo autor, ao ter contato com um poema o leitor encontra-se com algo que está em si mesmo, a linguagem:

O ato criador do poema sobre a linguagem evoca a criação poética do mundo implícita na própria existência dela, linguagem, que é de todos. Por isso a leitura do poema ativa o poeta que somos, o criador ou a criadora que somos, nesse sentido amplo da palavra. Daí por que a poesia pede tanto para ser decorada. Mesmo no caso de poemas mais longos, somos levados a memorizar os trechos que mais amamos. Quando o poeta e a poeta profissionais escrevem um poema, sonham em transformá-lo em parte integrante da intimidade psíquica de seus leitores. Como disse o poeta anglo-americano T. S. Eliot, a leitura é em si uma experiência de vida. Somos feitos daquilo que vivemos e daquilo que lemos. (id., p. 10).

Sobre esta definição de poesia, em primeira instância percebe-se um agente habituado à arte poética através das duas perspectivas: como receptor e também como produtor. Ao longo do primeiro capítulo, Moriconi conduz o leitor por um itinerário de inquietações que de alguma forma pretende resolver ao longo do texto. Um desses problemas é a questão da poesia *versus* letras de música. Neste ponto expressa um entendimento que justifica muitas das posições que adotou ao longo da sua trajetória enquanto organizador de antologias: “Canção é para ser cantada. Poema é para ser lido em silêncio ou falado em voz alta. Porém, todo poema pode receber melodia e virar canção” (id., p. 15).

Moriconi apresenta a ideia de “habitat musical” para discorrer sobre a transposição da letra de música para as páginas de livro (quando a letra de música se converte em literatura). Para o autor, ao contrário do que acontece com a poesia, a letra de música perde uma das suas propriedades fundamentais quando convertida em poema. O mesmo não aconteceria com a poesia, visto que esta – segundo sua definição – sempre ganha quando se transforma em letra de música: “Poemas de Bandeira serviram de letras para composições de músicos eruditos brasileiros, como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Muitos textos de diversos outros poetas foram musicados como canções da MPB e do rock” (id., p. 14). Já a letra de música, na visão do autor, “perde a melodia”. Apesar de apresentar argumentos que concitam o leitor a aderir ao seu entendimento pessoal do fenômeno, Moriconi tenta adotar uma postura não impositiva e sinaliza para que o leitor resolva o problema decidindo o que melhor lhe parecer: “Se o poema assim transposto de seu habitat musical para o habitat livro fica melhor ou pior, é uma questão sempre em aberto, que às vezes suscita discussões acaloradas” (id.).

Para resolver o “problema”, Moriconi sugere: “A questão pode também ser encarada do ponto de vista do criador. Todo letrista é poeta. Mas nem todo poeta é ou quer ser letrista. Em qualquer dos dois casos, o poeta letrista e o poeta literário serão ambos mais poetas quando a letra, assim como o poema, conseguir conjugar emoção a entendimento, emoção + intelecto” (id., p. 15). Essas definições, mais do que esclarecer ao leitor a diferença entre letra de música e poema, soam como uma justificativa sobretudo em relação ao critério de organização adotado na obra (limitada a um projeto editorial, com número de páginas pré-definido e outras configurações próprias).

Outro ponto de interesse criativo é a posição demarcada em relação ao campo da poesia: Moriconi afirma que o campo poético é completamente meritocrático, igual a todo e qualquer outro território: “A província poética, assim como qualquer outro território artístico, é uma meritocracia. E bem cruel. Bom poeta é mais poeta que poeta ruim. Poeta canônico, consagrado como grande por quem entende do riscado, é muito mais poeta que a massa indistinta dos apenas medianos” (id., p. 15).

Como de costume no campo de produção intelectual, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* as justificativas com frequência antecedem ou

sucedem posicionamentos suscetíveis à crítica e aos olhares críticos mais aguçados. Isso ocorre quando Moriconi aborda o seu entendimento pessoal em relação à noção de cânone, no capítulo “Grandes livros, alta poesia”. De forma bastante corajosa, Moriconi decide apresentar uma lista de dezoito livros considerados “os mais importantes do século passado” (p. 66). Segundo o autor, a lista constitui-se como “*la crème de la crème*” em poesia brasileira: “Os maiores. Os melhores. O núcleo de nosso cânone moderno. A base do capital de excelência legado pelo século XX aos tempos vindouros. Enquanto existir Brasil” (id.).

Moriconi admite a pessoalidade da lista que elaborou, mas nega qualquer traço de idiosincrasia (o que reafirma o caráter de crítica literária bastante presente em todo o livro): “A lista é propositalmente polêmica. Apesar disso, tenho certeza de que a maioria dos demais críticos literários e amantes de nossa poesia concordará com ela. Trata-se de uma lista pessoal, mas não a considero idiosincrática” (id.). A lista, composta por cinco poetas brasileiros, evidentemente exclui poetas considerados pelo próprio Moriconi como “os melhores da poesia nacional”, o que ele virá a justificar nas páginas seguintes à apresentação da lista proposta. O títulos, que se situam ao longo de vinte e um anos de produção poética (1945-1966), retomam uma ideia de cânone bastante tradicional no âmbito da história da literatura brasileira: *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade (1945), *Psicologia da composição* e *Antiode*, de João Cabral de Melo Neto (1947), *Claro enigma*, de Carlos Drummond de Andrade (1951), *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima (1952), *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1953), *Fazendeiro do ar*, de Carlos Drummond de Andrade (1954), *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes (1954), *Morte e vida Severina* e *Uma faca só lâmina*, de João Cabral de Melo Neto (1956), *Siciliana* e *Tempo espanhol*, de Murilo Mendes (1959), *Terceira feira* (reunindo *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial*), de João Cabral de Melo Neto (1961), *Lição de coisas*, de Carlos Drummond de Andrade (1962), *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto (1966) e *Convergência*, de Murilo Mendes (1966).

Após apresentar uma lista tão limitada, Moriconi ocupa as páginas seguintes explicando o porquê de ter escolhido essas obras e não outras. A resposta principal reside na ideia de “apogeu”: as obras que são parte do cânone nacional mas que não se encontram na lista não constituiriam parte do ponto mais alto alcançado pela

poesia modernista nacional. Nesse sentido, o autor reconhece uma aproximação muito nítida a um entendimento ultracanônico do fenômeno literário brasileiro:

Em sentido estrito, o cânone é o conjunto formado pela poesia propriamente canônica, a poesia que desde o nascedouro se quis e foi lida como tal, por sua ambição filosófica e estética, por seu fôlego criativo. Grande obra, grande arte, alta poesia. Eis aí o terreno desejado pelo poeta canônico, inclusive no sentido físico mesmo, de extensão do poema. Por trás da ambição estética do poema canônico estão modelos como *Os Lusíadas*, de Camões, ou a *Divina Comédia*, de Dante, longos poemas narrativos, longos livros que não podem ser lidos de uma vez só. Minha lista é canônica no sentido estrito da palavra. Por isso, o leitor e a leitora não devem estranhar a ausência nela de livros modernistas tão essenciais como *Alguma poesia*, de Drummond, *Libertinagem*, de Manuel Bandeira, *Poemas*, de Murilo Mendes, *Paulicéia desvairada*, *Remate de males* e *Lira paulistana*, de Mário de Andrade, e diversos outros tanto da primeira metade do século quanto da sua parte final. Eles estão ausentes porque, embora constituindo textos exemplares e fundamentais em nossa literatura, não se encaixam no objetivo da lista, que é apontar para um apogeu. Um apogeu coletivo. Um apogeu que ficou marcado no tempo. O apogeu da geração modernista. O coroamento, o ponto de chegada da evolução iniciada em 22. Um grupo de obras excepcionais que se consolidaram como parâmetro inescapável de toda a poesia futura em língua brasileira (id., p. 68).

Esse capítulo, que se situa no centro do livro, assume um entendimento e uma inclinação completamente tradicional no que diz respeito à aproximação ao fenômeno literário. Não há qualquer problema desde uma perspectiva construtiva, visto que o autor, à diferença de outros agentes que produzem dentro de um aporte historiográfico, justifica suas tomadas de posição – que evidentemente podem vir a não agradar uma parte dos receptores, o que seria compreensível em qualquer obra ou manifesto intelectual, sobretudo em abordagens estritamente críticas à semelhança de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. O entrave dessa abordagem reside justamente quando o autor propõe uma leitura de temas muito próprios de finais do século XX e começo do século XXI, como a homossexualidade na poesia, a poesia negra e outras vertentes que fogem da tradição. Moriconi aborda esses temas sem qualquer renovação no repertório literário, o que inviabiliza o seu esforço em trazer à tona temas que requerem repertórios não-canônicos. Nesse sentido, apesar de um posicionamento coerente, o

repertório do autor não subsidia com eficácia a multiplicidade de temas abordados ao longo de toda a obra.

### 5.2.3 Uma questão de modelo

*A história é uma construção retrospectiva. O princípio da retrospectividade envolve o princípio de perspectivas infinitamente novas. Não possuímos a história, exceto em termos de uma história acelerante de histórias interpretativas.*

Uwe Japp

No âmbito dos campos, como se tentou desenvolver ao longo das páginas anteriores, as tomadas de posição não são aleatórias e com frequência estão associadas a comprometimentos de ordem variada. Em 2001, tão só um ano antes da publicação de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, a Editora Objetiva lançou o livro *Como e por que ler* (tradução livre de *How to read and why*), de autoria do crítico estadunidense Harold Bloom. Neste subcapítulo se aprofundam algumas das ideias ensaiadas no item 3.1.2 (Estrutura e fabricação de repertórios) da presente tese, observando com cautela algumas questões presentes no livro de Bloom.<sup>114</sup>

À luz de outras obras anteriormente publicadas por Bloom, *Como e por que ler* apresenta-se com um repertório tradicional e diversificado, avançando além das fronteiras da poesia e discorrendo sobre o conto, o romance e o drama. Pelo fato de buscar contemplar diversos gêneros, Bloom restringe seu repertório no sentido de elencar os melhores autores da história da literatura, segundo sua trajetória de experiente crítico literário e recortando os melhores a partir do gênero. O segundo capítulo de *Como e por que ler* é inteiramente dedicado à poesia, recorte no qual o leitor tem acesso a nomes pontuais como A. E. Housman, William Blake, Walter Savage Landor, Alfred Lord Tennyson, Robert Browning, Walt Whitman, Emily Dickinson, Emily Brontë, Sir Patrick Spencer, Tom O'Bedlam, William Shakespeare, John Milton, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley e John Keats.

---

<sup>114</sup> As citações de *How to read and why* foram retiradas da edição espanhola: *Como leer y por qué* (Editorial Anagrama, 2005)

A ideia central do livro, como indica o próprio título, é orientar o leitor pelos caminhos do que supostamente há de melhor em literatura, sempre e quando a arte literária possa proporcionar prazer ao receptor. Logo no prefácio Bloom tenta sintetizar a filosofia implícita que embasa o título do livro, o por que ler: “La lectura imaginativa es encuentro con lo otro, y por eso alivia la soledad. Leemos no sólo porque nos es imposible conocer bastante gente, sino porque la amistad es vulnerable y puede menguar o desaparecer” (BLOOM, 2005, p. 5).

Os parâmetros estruturais que regem a construção de *Como e por que ler* destoam significativamente da construção perceptível em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (a organização dos capítulos, o sumário e a extensão). A hipótese mais provável é que a filosofia do livro de Bloom tenha inspirado a adaptação e a criação do modelo apresentado pela Editora Objetiva, completamente reformulado e projetado para o público brasileiro, muito além da importação de um modelo.

O ponto mais nítido é: de todos os títulos da série, o livro de Moriconi se consolida como o que alcança uma aproximação maior ao modelo de Bloom – significativamente mais que os outros –, visto que ambas as obras compartilham o mesmo entendimento em relação ao cânone e operam a partir de uma perspectiva de repertório muito similar. Esse entendimento está ligado a uma seleção ultrarigorosa, altamente excludente, visto que pretende, tal como afirma Moriconi em determinado momento, apresentar “*la crème de la crème*”. Em *Como e por que ler o romance brasileiro*, por exemplo, por vezes são recomendados livros que não são reconhecidos pela autora como os “melhores”, mas que auxiliam o leitor a compreender um determinado processo histórico de criação e afirmação da literatura brasileira.

Nesse sentido, na introdução de *Como e por que ler*, Bloom assume seu papel de multiplicador e reconhece um certo propósito teleológico no cerne de seu livro:

Este libro enseña cómo leer y por qué, y avanza afianzándose en una multitud de ejemplos y muestras: poemas cortos y largos, cuentos y novelas. No debe pensarse que la selección es una lista exclusiva de qué leer, se trata más bien de una muestra de obras que mejor ilustran por qué leer. La mejor forma de ejercer la buena lectura es tomarla como una disciplina implícita; en última instancia no hay más método que el propio, cuando uno mismo se ha

moldeado a fondo. Como yo he llegado a entenderla, la crítica literaria debería ser experiencial y pragmática antes que teórica. Los críticos que son mis maestros – en particular el Dr. Samuel Johnson y William Hazlitt – practican su arte a fin de hacer explícito, con cuidado y minuciosidad, lo que está implícito en un libro. En las páginas que siguen, ya trate con un poema de A. E. Housman o una pieza teatral de Oscar Wilde, con un cuento de Jorge Luis Borges o una novela de Marcel Proust, siempre me ocuparé sobre todo de modos de percibir y comprender lo que puede y debe hacerse explícito. Dado que para mí la cuestión de cómo leer nunca deja de llevar a los motivos y usos de la lectura, en ningún caso separaré el “cómo” y el “por qué”. (BLOOM, 2005, p. 5).

Bloom respalda-se em Emerson, Bacon e Johnson e incita com segurança a ideia de que cada indivíduo lê no intuito de reforçar o si-mesmo, o *self*, sempre partindo do prazer que a leitura proporciona e em uma instância seguinte apreendendo algo de útil vindo na esteira do exercício intelectual. O autor reflete brevemente sobre a leitura profissional, como uma possível perda do prazer de ler: “La pena de la lectura profesional es que sólo raras veces uno recupera el placer de leer que conoció en la juventud, cuando los libros eran un entusiasmo hazlittiano” (id., p. 6).

Salvo algumas tomadas de posição muito singulares e pessoais (como a que Bloom adota em relação à leitura profissional), muito da filosofia de *Como e por que ler* se presentifica em praticamente todos os títulos da série “Como e por que ler”. Independente da natureza do repertório – seja mais tradicional como o de Moriconi ou mais aberto a novas peças, como os de Zilberman, Lajolo e Machado – os autores abordam a leitura da literatura sobre a qual discorrem como algo hedônico, sempre como um elemento capaz de transportar o leitor para um nível de entendimento e reflexão anteriormente não alcançados de outra forma.

Nesse sentido, enquanto os outros livros se encontram vinculados a *Como e por que ler* a partir de um viés filosófico, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* aproxima-se também de um fazer historiográfico similar ao efetuado por Bloom na seleção das obras que propõe. Outro ponto de contato forte entre ambas as obras é a postura crítica de ambos os autores ao lidarem com o extrato literário. Há um claro critério de valor estético que norteia a seleção e o avanço na abordagem de cada uma das obras que se seguem:

Emerson dice: “Todos deben estar comprendidos en la confianza en sí mismo”. Yo tomo de Emerson mi cuarto principio de la lectura: Para leer bien hay que ser un inventor. A la “lectura creativa”, en el sentido de Emerson, yo la llamé alguna vez “mala lectura”, palabra que persuadió a mis oponentes de que padecía de dislexia voluntaria. La ruina o el espacio en blanco que ven ellos cuando miran un poema está en sus propios ojos. La confianza en sí mismo no es una donación ni un atributo, sino el Segundo Nacimiento de la mente, y no sobreviene sin años de lectura profunda. En estética no hay patrones absolutos. Si alguien desea sostener que el ascendiente de Shakespeare fue un producto del colonialismo, ¿quién se molestará en refutarlo? Al cabo de cuatro siglos Shakespeare nos impregna más que nunca; lo representarán en la estratosfera y en otros mundos, si se llega hasta allí. No es una conspiración de la cultura occidental; contiene todos los principios de la lectura y es mi piedra de toque a lo largo del libro. Borges atribuyó el carácter universal de Shakespeare a su aparente falta de personalidad, pero ese rasgo es más bien una gran metáfora de lo que hace diferente a Shakespeare, que en última instancia es poder cognoscitivo como tal. Con frecuencia, aunque no siempre sabiéndolo, leemos en busca de una mente más original que la nuestra (id., p. 8).

Outro ponto em comum – e este explicitamente reconhecido por Moriconi em alusão a Bloom – é o apogeu da literatura: para Bloom a expressão máxima da genialidade em toda a história da literatura ocidental é William Shakespeare: segundo o autor, tudo vem e tudo retorna a Shakespeare, razão única. Em *Gênio – os 100 autores mais criativos da história da literatura*, Bloom implementa o modelo cabalístico da árvore da vida, o qual representa diversos níveis de experiência humana e elevação espiritual. A cada *sephiroth* (bipartida em dois lustros) atribui autores que expressam a ideia vital da *sephiroth* na qual se encontram. No diagrama elaborado por Bloom, Shakespeare localiza-se em Kether, *sephiroth* primeira que representa a fonte de toda criação, de onde todos os demais elementos do universo surgem. Sucedem Shakespeare em ordem de importância no referido diagrama outros “gênios” como Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, John Milton e Leon Tolstoi. De modo análogo, em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, para Moriconi o ponto mais alto da história da poesia brasileira está em Manuel Bandeira.

Ao abordar os “grandes livros” e a “alta poesia”, Moriconi menciona Bloom e seu livro *Como e por que ler* e também atribui a Bandeira o lugar que Shakespeare

ocupa para Bloom: “Apesar de não ter jamais tido a pretensão do tom maior, Bandeira deixou a mais indispensável das obras no nível do essencial. Ele ocupa no meu panteão o mesmo lugar que Shakespeare ocupa no de Harold Bloom, autor de *O cânone ocidental* e de um livro cujo mote é semelhante a este, embora mais amplo, envolvendo todos os gêneros literários em inglês, livro intitulado *Como e por que ler*” (MORICONI, 2002, p. 80-81).

Mantendo-se firme na relação de equivalência, Moriconi – em mais uma adoção de postura crítica – prossegue explicitando ao leitor o porquê de sua afirmação:

Assim como Shakespeare para Bloom, Bandeira no meu sistema de valores históricos, estéticos e poéticos é o poeta anterior, figura sempre já presente como modelo e fantasma a ser igualado ou desafiado pelo poeta e pela poeta jovens em nossa língua. É um lugar que em português Camões ocupa no plano da poesia épica, Bandeira no da poesia lírica. Bandeira, o *hors-concours*, o clássico dos clássicos da poesia brasileira do século XX. Basta ler *Libertinagem* para, de um golpe só, aprender tudo o que há para aprender de básico em matéria de poesia, inclusive no sentido de que não há uma gota de intuição selvagem nesse livro. Em *Libertinagem*, assim como nos demais livros importantes de Bandeira (praticamente todos, a partir de *Ritmo dissoluto*, de 1924, um livro já bem modernista), a tradição literária ocidental está inteira nas linhas e entrelinhas, mas Bandeira consegue o prodígio raro de impedir que essa saturação intertextual de sua poesia impeça uma leitura ainda intuitiva ou selvagem (id., p. 81).

Assim, considerando a filosofia hedônica, o critério de valor estético e a organização canônica, o livro de Moriconi adota o modelo proposto pelo crítico estadunidense. Esse modelo dá vazão à construção de capítulos singulares, como o quinto capítulo, conforme se observará no subitem seguinte.

### 5.3 O repertório como corroboração do modelo adotado

*Na esteira das questões sistêmicas surgem outros temas, como o repertório adotado pelo autor, a crítica em detrimento da observação, os dados presentes no livro levantados por meio de software específico, a noção luhmanniana de ponto cego e a neutralidade simulada na obra. Todas essas linhas confluem para um entendimento conclusivo em relação ao status quo da obra.*

#### 5.3.1 “Grandes livros, alta poesia”: a crítica em detrimento da observação

*In many disciplines, dialogical and hermeneutical approaches have dominated, while in literary studies, previously abandoned critical approaches and key words have returned in force: the study of themes, the analysis of narrative techniques in their historical development, the relationship between texts and contexts, the combination of specifically literary analysis and the broader study of cultures. The change has even reached the subdiscipline of literary history, whether in reopening the discussion about the relationship between literature and history or in giving encouragement to more analytic studies of the particular genre of narrative work constituted by literary histories, which had their greatest moment in the nineteenth century, an era of historiography and novelistic narrative.*

Remo Ceserani

Se a observação de segunda ordem pressupõe o apontamento e a distinção como propriedades que permitam identificar, a crítica literária se pauta exclusivamente na definição de critérios de aceitabilidade. Em linhas gerais, tanto o cânone estático como o cânone dinâmico estão no alicerce que embasa o pensamento crítico, já significado através da posição do agente, do campo no qual está inserido e do *habitus* que reproduz em constantes tomadas de posição que permitem identificar quem constrói o conhecimento. Em seu ensaio intitulado “Literary History”, Remo Ceserani relembra que nas últimas três décadas os estudos dialógicos e hermenêuticos se mantiveram fortes em diversas áreas. No âmbito dos estudos literários essa adesão teria sido abandonada em um determinado momento e retornado no presente com todo o vigor. Temas como o estudo de tópicos, a análise das técnicas narrativas em seu desenvolvimento histórico, a relação entre textos e contextos, a combinação de análise literária com estudo amplo de culturas são alguns dos focos retomados, alcançando também a história da literatura que em meio a esse passo atrás teria começado já a abrir discussões sobre a relação entre a literatura e a história, a outros tópicos ou dando mais ênfase em estudos analíticos em aspectos particulares da narrativa (CESERANI, 2014, p. 17-18).

Ceserani relembra que a força dessa mudança se encontra justamente na narrativa, atestada por diversos acadêmicos e pensadores, incluindo o biólogo americano Stephen Jay Gould: “According to Gould ‘We are storytelling creatures, and should have been named *Homo narrator* (or perhaps *Homo mendax*) to acknowledge the misleading side of storytelling, rather than the often inappropriate *Homo sapiens*. The narrative mode comes naturally to us as a style for organizing thoughts and ideas” (CESERANI, 2014, p. 18).

Ao começar o capítulo “Grandes livros, alta poesia”, Moriconi afirma que os livros que compõem a lista que elaborou se registram no nível do excepcional, ultrapassando as “esferas rarefeitas” do “excelente” e do “ótimo”:

Meu objetivo agora é comentar um elenco de livros de poesia que considero os mais importantes do século passado. Os maiores. Os melhores. O núcleo de nosso cânone moderno. A base do capital de excelência legado pelo século XX aos tempos vindouros. Enquanto existir Brasil. A lista é propositalmente polêmica. Apesar disso, tenho certeza de que a maioria dos demais críticos literários e amantes de nossa poesia concordará com ela. Trata-se de uma lista pessoal, mas não a considero idiossincrática. Vamos a ela, organizada em sequência cronológica. A lista é polêmica por ser enxuta. *La crème de la crème*. A nata. Acho aceitável que se argumente em favor do acréscimo de outras obras. Se incluídas, fariam da lista algo menos exclusivo, mas nem por isso de menor qualidade. Apenas sairíamos talvez da esfera rarefeita do excepcional para a esfera, também rarefeita, do excelente e do ótimo. Portanto, é bom enfatizar o que esta lista não é nem pretende ser. Em primeiro lugar, ela não é exaustiva do cânone em seu sentido mais lato. O cânone de uma tradição poética pode ser visto de maneira ampliada ou restrita. Em sentido lato, o cânone abrange tanto o acervo da grande poesia, propriamente canônica, quanto o acervo dos mais consagrados poemas essenciais. Estes abrangem os poemas líricos, tanto sentimentais quanto irônicos (MORICONI, 2002, p. 66-67).

Logo nessa introdução Moriconi explicita que parte de um critério estético que se consoa à opinião de grande parte dos críticos e “demais amantes” da poesia nacional. O ponto nevrálgico da abordagem de Moriconi não está propriamente na seleção de livros que apresenta, mas na concepção de cânone monumental que busca transferir ao leitor ao longo de praticamente todo o capítulo: “Em sentido estrito, o cânone é o conjunto formado pela poesia propriamente canônica, a poesia que desde o nascedouro se quis e foi lida como tal, por sua ambição filosófica e estética, por seu fôlego criativo” (id., p. 68). Na acepção do autor, a poesia não se

torna canônica por uma série de condicionantes de ordem variada, mas sim pela própria intenção criadora em elaborar algo canônico desde seus primórdios: “Grande obra, grande arte, alta poesia. Eis aí o terreno desejado pelo poeta canônico, inclusive no sentido físico mesmo, de extensão do poema. Por trás da ambição estética do poema canônico estão modelos como *Os Lusíadas*, de Camões ou *A divina comédia*, de Dante” (id., p. 68). Segundo essa acepção, a alta poesia é resultado de uma forte vontade canalizada ao fazer poético ultra-refinado, algo que subentende obrigatoriamente a categoria da genialidade, uma concepção de fazer artístico muito vigente no século XIX, na expressão do gênio romântico.

Na introdução de *Gênio – os 100 autores mais criativos da história da literatura*, afirma Bloom: “Todo parece indicar que ahora vacilan quienes desestimaron el genio como un fetiche del siglo XVIII” (2003, p. 17). O pensamento grupal é, ainda segundo Bloom, “la plaga de nuestra Era de la Información y su efecto es más pernicioso en nuestras obsoletas instituciones académicas, cuyo largo suicidio empezó en 1967” (id.). Bloom não se detém muito em explicações na introdução e sintetiza que já não sabe mais como explicar Shakespeare, Dante ou Cervantes e que por isso decidiu retomar a categoria da genialidade: “Dado que no sabemos cómo más explicar a Shakespeare (o a Dante, o a Cervantes, o a Goethe, o a Walt Whitman), ¿qué podría ser mejor que retomar el estudio del antiguo concepto de genio? El talento no puede ser original, el genio debe serlo” (id., p. 17-18).

O grande problema da aproximação de Moriconi ao pensamento de Bloom é a raiz elementar de cada repertório: Bloom trabalha com autores surgidos em contextos e épocas distintos, muitos deles sem qualquer vínculo com outros escritores ou cuja existência ou real identidade sequer tenha sido confirmada por dados históricos – caso de Homero e Shakespeare, respectivamente. Já o panteão de gênios de Moriconi se constitui por agentes contemporâneos (todas as obras selecionadas abarcam um período de 21 anos (de 1945 a 1966), muitos deles amigos íntimos entre si e, principalmente, leitores de seus pares. Nessas configurações a categoria de genialidade inspira dúvidas, sobretudo após o entendimento-base da literatura como um sistema no qual diversos atores estão articulados, podendo produzir em torno de uma estética e sendo aclamados e

reconhecidos não apenas por sua suposta genialidade, mas pela posição que ocupam no campo literário.

Para além disso, outros temas como a crítica, o prestígio intelectual, o campo literário, o capital simbólico e econômico dos agentes são fatores ignorados por Moriconi no processo de construção do cânone, o que situa seu livro em uma zona muito suscetível a críticas, visto que o critério da genialidade – apesar de poder ser uma conjectura, como sinaliza Bloom – não se justifica em um campo literário de prestígio e poder como é o campo no qual estavam inseridos Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto.

Ao tentar explicitar os conceitos de “canônico” e “essencial”, Moriconi envereda por analogias insubstanciais, oferecendo ao leitor poucas ferramentas que permitam, de fato, explorar e identificar textos tanto de propriedades “canônicas” ou “essenciais”:

Até certo ponto, são sinônimas as palavras “canônico”, “clássico”, antológico. Todos estes adjetivos atribuem ao poema o estatuto de consagrado como modelo para a posteridade, algo a ser guardado, cultivado como um bem simultaneamente coletivo e individual. No entanto, poemas são antológicos ou clássicos em igual medida, equivalendo-se independentemente de suas diferenças. Mas no caso do atributo “canônico”, existe uma especificação, uma gradação ou hierarquia. Poemas essenciais, de uma linha a no máximo algumas páginas de lirismo à flor da pele, de um lado, e os longos e densos poemas canônicos, de outro, pertencem a famílias distintas, no universo da poesia. Em última instância, o essencial é canônico, assim como o canônico é essencial, mas canônico e essencial remetem a jurisdições diferenciadas. Forcemos uma analogia pitoresca mas que pode esclarecer esse mistério de santíssima dualidade. Na república das letras, a poesia é o Congresso, o canônico é o Senado e o essencial é a Câmara. Poesia essencial é ligação simples entre algumas metáforas formando um ritmo que faz a linguagem brincar, dançar, de verso a verso, pulando de uma estrofe para a outra. Poesia essencial combina com metros curtos, com estâncias ao gosto popular. Um poema essencial é formado única e exclusivamente de poesia essencial. Definindo pelo outro lado, podemos dizer: poesia essencial é a matéria de que são feitos poemas essenciais. Um poema canônico propriamente dito, canônico no sentido estrito da palavra, pode e deve conter elementos, ou mesmo longos trechos de poesia essencial, que no entanto não o esgotam em sua realidade, pois tais trechos estão necessariamente inseridos numa estrutura mais complexa. Há trechos líricos em *Os Lusíadas*, mas este poema maior de nossa tradição define-se

basicamente como épico. O gênero épico é o fantasma que está por trás de todas as tentativas de poesia canônica. Fantasma de um modelo, marcando um horizonte de impossibilidade. É como o Quinto Império sebastianista, no poema “Mensagem” de Fernando Pessoa (id., p. 69).

Após introduzir brevemente as noções de “poesia essencial” e “poesia canônica”, Moriconi se detém a abordar cada um dos livros de poesia mencionados. O autor sinaliza ainda a importância do poema épico como precursor e inspirador do poema canônico e aponta Cecília Meireles como a única autora do “restrito clube dos poetas maiores”, (id., p. 71), a poeta que se aventurou numa retomada “de algo do espírito épico” (id.) em *Romanceiro da Inconfidência*. Moriconi sinaliza que em *Romanceiro* a poeta busca instilar no leitor uma espécie de inteligência de pátria, algo que seria “praticamente inexistente entre nós no nível das pessoas comuns” (id., p. 73).

É plausível conceber que a crítica efetuada por Moriconi com frequência se dá em detrimento da observação: “No meu modo de ver, esses cinco realmente constituem o clube dos maiores entre os maiores, considerando-se critérios de quantidade e qualidade. Escreveram muito. E sempre poesia de boa a excelente” (id., 79). Ao longo de todo o capítulo é feito um minucioso exercício de crítica literária que retoma o *modus operandi* destacado por Remo Ceserani: um abraço caloroso na hermenêutica exercida no ensejo de um olhar lançado sobre um recorte temporal, que não possui outra função senão a de servir à teleologia, de demonstrar ao leitor que a História da Literatura é uma narrativa coerente e nesta narrativa, tal como na ficção, há um ponto alto, um clímax.

### 5.3.2 O tipo de repertório: levantamento de dados

*Em sua origem grega, kanon significava “regra” ou “padrão”, “lista” ou “catálogo”. Como conceito, o “cânone” surge em um contexto religioso, como a lista de livros que compõem a Bíblia judaico-cristã, e que possui uma autoridade inquestionável porque diretamente “inspirada por Deus ou legitimada por uma comunidade crente”. O uso secular do termo na crítica literária aplicar-se-ia assim “a. às regras da crítica; b. ao conjunto de obras de um dado autor; c. à lista de textos que se crê serem centrais ou ‘clássicos’”. É esse último sentido que deveria ser questionado, uma vez que aqui não haveria uma instância análoga à divina que justificasse a eleição desses e não de outros escritos. Como um conjunto de obras selecionadas do universo extremamente abrangente da literatura*

*universal, o que define o cânone, portanto, é seu caráter necessariamente restritivo. Cânone e exclusão implicam-se mutuamente.*

Fábio Akcelrud Durão

Nos subcapítulos anteriores foram expostos alguns temas relevantes que se desvelam na construção de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, como a questão do enquadramento histórico, da policromia temática, do manejo conceitual que o autor faz ao longo do livro, o impedimento ao fluxo, e o modelo de texto ao qual a obra se aproxima. Todos estes temas surgem em função de um aglomerado de obras previamente selecionadas.

O levantamento dos dados tocantes ao repertório permite que se observe como esse aglomerado se constitui através da junção das diversas peças que o compõem. O conjunto de textos abordados no contexto de uma obra de forte teor historiográfico, como é o caso de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, surge para o leitor como uma espécie de repertório passivo, pois transpassa a ideia de um universo organizado, conforme sinaliza Even-Zohar em *La fabricación del repertorio cultural* (2008, p. 218-219). É justamente a destreza do articulador que permite a existência de um estado de organização que lhe outorga as propriedades de *storyteller creature*<sup>115</sup>, narrando uma história coerente com personagens protagonistas, secundárias e figurantes.

Na lista a seguir consta a quantidade de citações feitas ao longo de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, em ordem decrescente, dos mais citados aos menos citados:

Número de citações	Nome do autor
49	Carlos Drummond de Andrade
24	Manuel Bandeira
20	João Cabral de Melo Neto
14	Mário de Andrade
13	Cecília Meireles
13	Murilo Mendes
13	Oswald de Andrade
10	Adélia Prado
9	Haroldo de Campos

<sup>115</sup> Categoria mencionada pelo biólogo estadunidense Stephen Jay Gould e citada por Remo Ceserani.

9	Augusto de Campos
9	Jorge de Lima
8	Ana Cristina Cesar
7	Antonio Candido
5	T. S. Eliot
5	Caetano Veloso
5	Dante
5	Vinicius de Moraes
4	Fernando Pessoa
4	William Shakespeare
4	Charles Baudelaire
4	Cacaso (Antonio Carlos de Brito)
4	Ferreira Gullar
4	Silviano Santiago
4	Stéphane Mallarmé
4	Chico Buarque
4	Décio Pignatari
4	Augusto dos Anjos
4	Carlito Azevedo
3	Gonçalves Dias
3	Luís de Camões
3	Raul Bopp
3	Valdo Mota
3	Walt Whitman
3	Maiakóvski
3	Luiz Costa Lima
3	Lu Menezes
3	José Paulo Paes
3	Alexei Bueno
3	Guillaume Apollinaire
3	Heloísa Buarque de Hollanda
3	Walter Benjamin
3	Olga Savary
3	Paulo Leminski
3	Roberto Piva
3	Blaise Cendrars
2	Glauco Mattoso
2	José Guilherme Merquior
2	Manoel de Barros
2	Reiner Maria Rilke
2	Jorge Luís Borges
2	Paul Valéry
2	Gerard Manley Hopkins
2	Antonio Risério
2	e. e. cummings
2	Cláudia Roquette-Pinto

2	Hilda Hilst
2	Torquato Neto
2	Rimbaud
2	Roberto Schwarz
2	Adriano Espínola
1	Maria Ângela Alvim
1	Marcus Accioly
1	Sousândrade
1	Néstor Perlongher
1	Mário Quintana
1	Sylvia Plath
1	Zila Mamede
1	Lupicínio Rodrigues
1	Lupe Cotrim Garaude
1	Tristão de Ataíde
1	Vicente Huidobro
1	Manoel Bonfim
1	Marcos Lucchesi
1	Neyde Archanjo
1	Manuel Arce
1	Waly Salomão
1	Salgado Maranhão
1	Petrarca
1	Pedro Kilkeny
1	Rodrigo Garcia Lopes
1	Ruy Espinheira Filho
1	Racine
1	Raúl Antelo
1	Ricardo Aleixo
1	Ribeiro Couto
1	Renato Russo
1	Vilma Arêas
1	Paulo Henriques Britto
1	Sá de Miranda
1	Victor Hugo
1	Sebastião Uchoa Leite
1	Octavio Paz
1	Oliverio Gironde
1	Orides Fontela
1	Paul Claudel
1	Pablo Neruda
1	Walnice Nogueira Galvão
1	Noel Rosa
1	Ivo Barroso
1	Carlos Alberto Messeder Pereira
1	Cartola

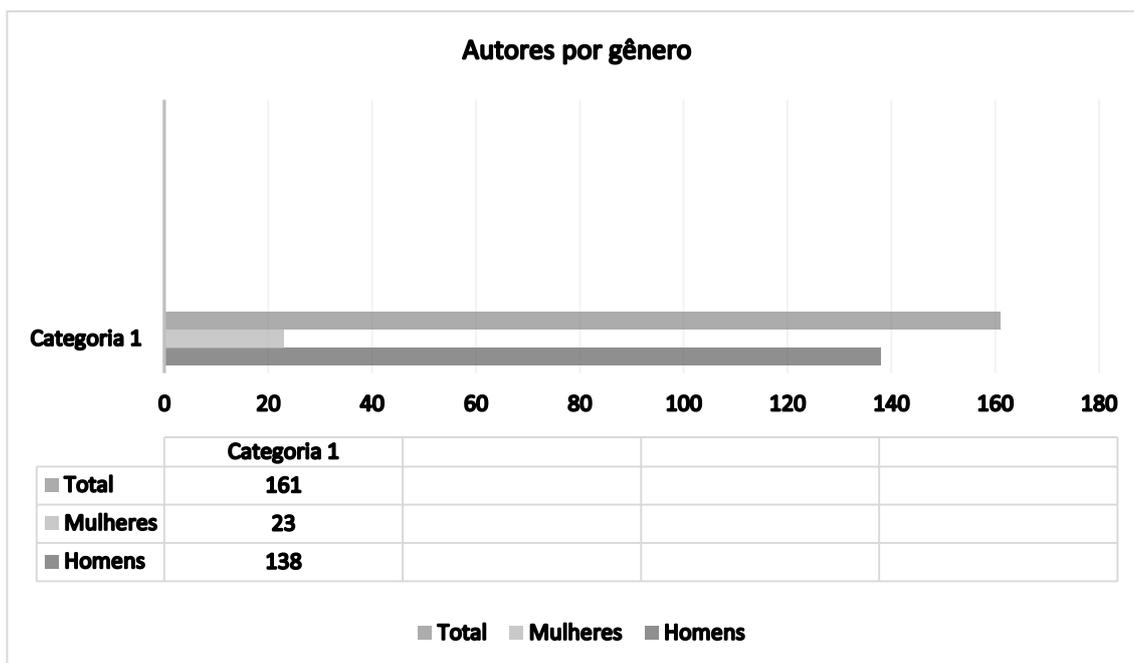
1	Byron
1	Bruno Tolentino
1	Berta Waldman
1	Boris Vian
1	Casimiro de Abreu
1	Cazuza
1	Cora Coralina
1	Corneille
1	Claude Lévi-Strauss
1	Chacal
1	Blaise Cendrars
1	César Leal
1	Benedito Nunes
1	Augusto Meyer
1	Álvaro de Campos
1	Ângela Melim
1	Alphonsus de Guimaraens
1	Alfredo Bosi
1	Adília Lopes
1	Afonso Romano de Sant'Anna
1	Antero de Quental
1	Antonin Artaud
1	Augusto Frederico Schmidt
1	Augusto Massi
1	Arnaldo Antunes
1	Armando Freitas Filho
1	Antonio Cícero
1	Apollinaire
1	Davi Arrigucci Jr
1	Dora Ferreira da Silva
1	Jacques Prévert
1	João Alexandre Barbosa
1	Adão Ventura
1	Ivan Junqudra
1	Horácio Costa
1	Iumna Simon
1	John AshbelY
1	Jorge Schwartz
1	Jules Laforgue
1	Leandro Konder
1	Josely Vianna Baptista
1	José Lino Grünwald
1	Jorge Wanderley
1	José de Anchieta
1	Homero
1	Henriqueta Lisboa

1	Flora Süssekind
1	Francisco Alvim
1	Fagundes Varela
1	Ezra Pound
1	Elizabeth Bishop
1	Emily Dickinson
1	Fredric Jameson
1	Geraldo Carneiro
1	Gregório de Matos
1	Helena Kolody
1	Goethe
1	Gilberto Gil
1	Gilberto Braga
1	Lélia Coelho Frota

Apesar de Manuel Bandeira ser o autor a quem Moriconi atribui o *status* de protagonista de sua história da poesia, o autor que possui o dobro de citações é Carlos Drummond de Andrade (49, contrapostas às 24 citações a Bandeira). Os cinco autores ocupantes da polêmica lista que constitui o apogeu da poesia brasileira do século XX compartilham o *ranking* dos dez mais citados com outros que estariam, segundo Moriconi, no nível do “excelente” e do “ótimo”, tais como Manuel Bandeira, Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Adélia Prado.

Diferentemente de *Como e por que ler o romance brasileiro*, obra que surpreende pela quantidade de menções a autores estrangeiros, o livro de Ítalo Moriconi finca suas bases em um repertório nacional, recorrendo a autores estrangeiros em momentos muito específicos. Do repertório estrangeiro os mais citados são T. S. Eliot (5 citações), Charles Baudelaire (4 citações), Stéphane Mallarmé (4 citações), Walt Whitman (4 citações), Maiakóvski (3 citações), Guillaume Apollinaire (3 citações), Walter Benjamin (3 citações), Blaise Cendrars (3 citações) e Rilke (2 citações). Dos 161 autores citados, 101 foram mencionados uma única vez. Esse dado reforça a solidez do repertório canônico escolhido pelo autor.

Outro dado relevante aponta para a categoria de gênero: dos 161 autores mencionados ao longo de toda a obra, 23 são mulheres e 138 são homens, conforme se pode observar no gráfico abaixo:



As mulheres citadas no livro de Moriconi são de origens diversas, porém o número de mulheres brasileiras é superior ao de estrangeiras: Cláudia Roquette-Pinto, Cecília Meireles, Adélia Prado, Ana Cristina Cesar, Heloísa Buarque de Hollanda, Olga Savary, Hilda Hilst, Maria Ângela Alvim, Zila Mamede, Neyde Archanjo, Vilma Arêas, Walnice Nogueira Galvão, Iumna Simon, Henriqueta Lisboa, Helena Kolody, Lélia Coelho Frota, Flora Süssekind, Cora Coralina, Ângela Melim e Adília Lopes. A origem dessas mulheres é diversa (havendo agentes nascidas no Norte, Centro-Oeste, Sudeste e Nordeste). Já as estrangeiras são representadas por dois nomes significativos: Sylvia Plath e Elizabeth Bishop. Esse levantamento diz respeito apenas à menção direta ou indireta, não significando que Moriconi tenha discorrido sobre a obra de cada uma dessas agentes elencadas em sua totalidade nesse capítulo.

Como já sinalizado anteriormente, Moriconi cita diretamente apenas sete poemas, menos de um poema por capítulo: “Essa negra Fulô” (Jorge de Lima), “Quando eu morrer quero ficar” (Mário de Andrade), “Pneumotórax” (Manuel Bandeira), “Poema de sete faces” (Carlos Drummond de Andrade – 4 vezes), “A minha alma não repousa” (Sá de Miranda), “As ruínas de Selinunte” (Murilo Mendes), “O século XX terminou pop” (Ítalo Moriconi). As demais obras mencionadas ao longo do livro estão elencadas no mosaico a seguir:

Impurezas do Branco  
 Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século  
 Livro de Sonetos O Que É Poesia Marginal  
 Uma Literatura nos Trópicos Um Lance de Dados  
 Paulicéia Desvairada Eu e Outras Poesias  
 Esses Poetas - Uma Antologia dos Anos  
 Poemas (Murilo Mendes) Itinerário de Pasárgada  
 Auto do Frade Madame Bovary Verdade Tropical  
 Retrato de Época: Poesia Marginal Rei da Vela  
 Ebulição da Escrivatura - Treze Poetas Terceira Feira  
 Raízes do Brasil Sentimento do Mundo Poetas Hoje Poesia Liberdade  
 Romanceiro da Inconfidência Cãnone Ocidental Claro Enigma  
 Remate de Males Era dos Extremos Lira e Antilira Fúria do Corpo  
 Bagagem Cobra Norato Guia de Ouro Preto Rosa do Povo  
 Convergência Galáxias Alguma Poesia Farewell Lusíadas  
 Lira Paulistana Impressões de Viagem Divina Comédia  
 Antiode Serafim Ponte-Grande Panamérica  
 Inimigo Rumor Terra Desolada Educação pela Pedra Impossíveis  
 Pau-Brasil Vanguardas Latino-americanas  
 Ilíada de Homero Libertinagem Poema sujo  
 Jornal Dobrabi Obra Imatura Canções Visionário  
 Casa Grande & Senzala **Boitempo**  
 Como e Por Que Ler Morte e Vida Severina Invenção de Orfeu  
 Tempo Espanhol ABC da Literatura  
 Fazendeiro do Ar Formação do Brasil Contemporâneo  
 Metalinguagem e Outras Metas  
 Memórias Sentimentais de João Miramar  
 Vidas Secas Psicologia da Composição  
 Poesia Sempre Schwarze Poesie. Poesia negra  
 Antropologia do Ciborgue  
 Contemplação de Ouro Preto

Enquanto expoente de uma série de escolhas e demarcação de aspectos constituintes do campo de onde o agente se enuncia, o levantamento dos dados do repertório aponta para uma categoria importante: o ponto cego, aquilo que o autor não pode ver.

### 5.3.3 O ponto cego e a questão da neutralidade

*Observation therefore relies on a blind spot that enables it to see something (but not everything). A world equipped to observe itself withdraws into unobservability. Or, to use a more traditional formulation, the unobservability of the observing operation is the transcendental condition of its possibility. The condition of possibility for observation is not a subject (let alone a subject endowed with reason), but rather a paradox that condemns to failure those who want the world to be transparent. Many an artist may have dreamed of making it in another world, while being bound to reproduce the unobservability of this one.*

Niklas Luhmann

O estado incompleto da observação, conceito apresentado por Niklas Luhmann, é um dos pontos notáveis no processo de construção do conhecimento. Quando um articulador se posiciona em relação a determinado tema – neste caso, Moriconi em relação à poesia – há uma série de elementos que, ao tempo em que constituem esse agente enquanto tal, também são invisíveis para ele mesmo. Não se trata de uma crítica que ceda aos encantos do biografismo superficial ou das questões meramente inclinadas a uma perspectiva culturalista.

O problema do ponto cego, para além das escolhas conscientes que porventura estejam na gênese da construção de histórias da literatura, permite ao observador compreender questões de ordem puramente constitutiva: não existem sujeitos extramundanos, que possam observar fenômenos com imparcialidade e a parte do contágio pelo meio. Esse apontamento é facilmente comprovado. Manuel Torres Cubeiro, em um livro dedicado ao pensamento de Niklas Luhmann, apresenta a seguinte definição sobre a noção de ponto cego:

que é o único que um ollo non pode ver? A retina. Un ollo non pode verse a si mesmo, non pode ver as condicións que fan posíbel a propia visión. Trátase dunha metáfora creada para explicar o simple feito de que para ver algo sempre deixamos fora da visión as condicións que posibilitan a nosa mirada. Aplicado á observación segundo a lóxica desenvolvida por Spencer-Brown, significa que unha observación non pode ver a diferenza e a indicación que a fan posíbel. Onde queira que algo é observado queda sempre algo sen ser observado. Ao centrarnos en algo, deixamos fóra outras cousas: por exemplo, os medios de masas observan principalmente o escandaloso, deixando fóra da súa mirada o resto (CUBREIRO, 2008, p. 132).

A ideia de ponto cego discutida por Luhmann se consoa a diversos temas ligados à teoria dos campos de Bourdieu já explicitados nos capítulos anteriores. Em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, o ponto cego se constitui por meio de três variáveis em espiral que recortam o repertório:



Considerando que Moriconi formou-se e atua no estado do Rio de Janeiro – centro hegemônico-impositivo da cultura nacional, juntamente com São Paulo e Minas Gerais –, é compreensível que o repertório do autor esteja limitado ao cânone legitimado pelas instâncias pertencentes a esses lugares. O local de enunciação é o indicativo mais forte do estado incompleto de observação detectável no repertório de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Não é possível abordar de forma pretensamente neutra a poesia brasileira do século XX a partir do olhar de um único articulador. O gosto pessoal, assim como os demais pontos, se articula com o *habitus* do autor. Esse último aspecto se denota na escolha de Manuel Bandeira como estrela máxima da poesia brasileira do século XX e é indissociável da prática do agente enquanto profissional, sendo o pessoal – neste caso – o reflexo de algo instaurado em instâncias de campo.

*Como e por que ler a literatura brasileira do século XX* demonstra que os novos experimentos em escrita de história da literatura estão ligados a uma série de condicionantes – como o prazer, a concisão, a linguagem inovadora e o direcionamento específico – mas não são capazes de alcançar um nível de neutralidade, razão pela qual o historiador deverá perceber que não se deve furtar de posicionamentos francos, capazes de expor ao leitor o conhecimento não como algo pronto, mas como uma construção que possui por trás um agente, passível de falhas e de variáveis de ordem acadêmica, geográfica, política e subjetiva que o constituem como tal.

## **6. COMO E POR QUE LER OS CLÁSSICOS UNIVERSAIS DESDE CEDO**

*Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, de Ana Maria Machado, é a obra que inaugura a série “Como e por que ler”, ainda no ano de 2002. A série viria a publicar nos anos subsequentes mais três títulos inéditos assinados por nomes que ocupam centralidade no campo literário. Neste capítulo da tese, que se divide em duas partes, são analisados cada um dos doze capítulos do livro, sempre buscando observar na análise aspectos perceptíveis nas teorias que constituem os pilares que sustentam esta tese de doutorado.

Desse modo, na parte 2.1, intitulada “Os clássicos universais como conhecimento do mundo”, encontramos subjacentes ao texto de Machado interessantes parâmetros teóricos voltados para a formação de leitores. Ao analisar as seis primeiras partes da obra, detecta-se um discurso fortemente ancorado no histórico de formação intelectual da autora e um cânone seletivo compatível com a parte acessível do cânone potencial. Além disso, avultam interessantes mecanismos retóricos que condicionam o leitor a manter-se conectado ao texto literário. Algumas das estratégias empregadas por Machado induzem o receptor do texto ao que em termos psicológicos entende-se como estado de fluxo. Para compreender como esse estado é desencadeado no âmbito da narrativa, recorre-se à contribuição de Mihaly Csikszentmihalyi.

Já na terceira parte, intitulada “A formação do leitor a partir dos clássicos”, observamos os seis últimos capítulos do livro. Nessa segunda parte percebe-se como os recursos apresentados nos primeiros capítulos se efetivam e condicionam o leitor a partir das memórias pessoais da autora, ocorrendo uma interessante simbiose entre vida e literatura. Além disso, a autora adota uma espécie de método dominó na elaboração dos capítulos: cada tema desencadeia uma sucessão de assuntos interligados, mantendo o todo textual articulado como um grande fractal. Por fim, uma explanação ao leitor mais crítico encerra o livro, de modo que a autora justifica seu cânone masculino e europeu. Todos esses aspectos dão a cor dessa importante publicação voltada para a formação de leitores a partir dos clássicos.

## 6.1 Agente e campo: entrecruzamentos notáveis

*As tomadas de posição, a matriz repertorial adotada pela autora e o tema da intersubjetividade (e para quais agentes externos aponta a dita intersubjetividade) são temas que se entrecruzam e permitem um direcionamento a uma compreensão clara do papel da agente no âmago do campo.*

### 6.1.1 Ana Maria Machado no campo literário: agente, textos e contexto

*A criança é a mais espontânea e afetiva, a coisa é na base do gostei. Quando ela não gostou ela não diz, fecha o livro e vai embora, ela não fala. Então, a criança que chega até o escritor é a criança que gostou.*

*É uma coisa afetiva, emocionada, ela fica com o coraçãozinho batendo porque está falando com o escritor. A coisa é no tempo da emoção, da afetividade. O adulto quando vem falar tem a emoção desse tipo, mas ela já é elaborada por uma reflexão intelectual. Ele já é capaz de dizer que gostou do livro e em que se identificou. De um modo geral, quem não gosta também não vem falar, porque seria grosseiro. O contato com o leitor adulto costuma ser mais fecundo porque é uma troca intelectual que você pode discutir e trocar coisas. O da criança é mais epidérmico, mais superficial.*

Ana Maria Machado

Ana Maria Machado é uma escritora brasileira ocupante da cadeira número 1 da Academia Brasileira de Letras, a qual presidiu durante o biênio 2012/2013. É uma autora prolífica, cuja obra se compõe por romances, histórias infantojuvenis, ensaios e coleções diversas. Já publicou mais de cem livros, entre os quais nove romances e oito ensaios. A versatilidade é um dos traços mais marcantes da sua trajetória, visto que oscila com facilidade por diversos gêneros, sempre alcançando seu público fiel (em algumas entrevistas Machado afirmou já ter vendido ao redor de vinte milhões de livros pelo mundo)<sup>116</sup>. A autora já recebeu os prêmios Jabuti (três vezes, em 1978, 1997 e 2000), João de Barro (1977), Hans Christian Andersen (2000), Machado de Assis (2001) Casa de Las Américas (1980), Príncipe Claus (2011), Iberoamericano SM de Literatura Infantojuvenil (2012), Zaffari & Bourbon (2013).

Além de sua notável trajetória no campo literário, Machado também é jornalista e atuou como professora universitária. Segundo biografia disponível em sua página *web* pessoal, Ana Maria Machado

<sup>116</sup> Ver: “Ana Maria Machado já vendeu mais de dezoito milhões de livros”. Programa do Jô. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/1571370/>>.

Deu aulas na Faculdade de Letras na UFRJ (Literatura Brasileira e Teoria Literária) e na Escola de Comunicação da UFRJ, bem como na PUC-Rio (Literatura Brasileira). Além de ensinar nos colégios Santo Inácio e Princesa Isabel, no Rio, e no Curso Alfa de preparação para o Instituto Rio Branco, também lecionou em Paris, na Sorbonne (Língua Portuguesa), na Universidade de Berkeley, Califórnia – onde já havia sido escritora residente – e ocupou a cátedra Machado de Assis em Oxford.<sup>117</sup>

Detentora de um capital simbólico e cultural bastante significativo, a autora é uma reconhecida agente no campo literário brasileiro. Seu primeiro romance foi *Alice e Ulisses* (1984), o primeiro de nove títulos publicados, entre os quais *Tropical sol da liberdade* (1988), *Aos quatro ventos* (1993), *O mar nunca transborda* (1995), *Para sempre* (2001), *Canteiros de Saturno* (1991), *A audácia dessa mulher* (1999), *Infâmia* (2013) e *Um mapa todo seu* (2015):

No final de 1969, depois de ser presa pelo governo militar e ter diversos amigos também detidos, deixou o Brasil e partiu para o exílio. Na bagagem para a Europa, levava cópias de algumas histórias infantis que estava escrevendo, a convite da revista *Recreio*. Lutando para sobreviver com seu filho Rodrigo ainda pequeno, trabalhou como jornalista na revista *Elle* em Paris e no Serviço Brasileiro da BBC de Londres, além de se tornar professora de Língua Portuguesa em Sorbonne. Nesse período, participou de um seletivo grupo de estudantes cujo mestre era Roland Barthes, e terminou sua tese de doutorado em Linguística e Semiologia sob a sua orientação, em Paris, onde nasceu seu filho Pedro. A tese resultou no livro *Recado do nome* (1976) sobre a obra de Guimarães Rosa.<sup>118</sup>

A trajetória de Ana Maria Machado no campo acadêmico das Letras começou com a graduação em Letras Neolatinas (1964) pela antiga Universidade do Brasil. Paralelamente, estudou no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no MOMA de Nova York, e mais tarde fez estudos de pós-graduação na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ponto de referência notável em sua biografia, a obra infantojuvenil de Machado é extensa. Entre os diversos títulos publicados, destacam-se: *O domador de monstros*, *Quem manda na minha boca sou eu!*, *O mistério da Ilha*, *Abrindo caminho*, *Tudo ao mesmo tempo agora*, *O que é?*, *Bisa Bia*, *Bisa Bel*, *Isso ninguém*

<sup>117</sup> Disponível em: <<http://www.anamariamachado.com/biografia>>.

<sup>118</sup> Id.

*me tira, Amigo é comigo, Uma vontade louca, Do outro mundo, O canto da praça, Bem do seu tamanho, Dandinha Danda, Era uma vez três, Amigos secretos, Menina bonita do laço de fita, De olho nas pernas, Bento que Bento é o Frade* e muitos outros.

Com um capital simbólico de peso, Machado realizou e realiza inúmeras atividades de incentivo ao ato de ler e à promoção do livro. Segundo seu *website* pessoal, a autora já ofereceu consultorias, seminários na UNESCO em diferentes países, e também foi vice-presidente do *International Board on Books of Young People*.

Além de contribuir com uma vasta obra para a História da Literatura, a autora dedica-se, também, à ensaística, tendo publicado diversos livros de ensaios, artigos, coletânea de palestras, sempre visando à difusão da literatura e ao incentivo à leitura. Entre os livros publicados para esses fins, estão: *Textura – sobre leituras e escritos; Silenciosa algazarra; Romântico, sedutor e anarquista: como e porque ler Jorge Amado hoje; Ponto de fuga: conversas sobre livros; Ilhas no tempo: algumas leituras; Esta força estranha; Contracorrente; Como e por que ler os clássicos universais desde cedo, e Balaio: livros e leituras*.

Machado já publicou em diversas editoras, várias delas em posições de centralidade no campo editorial brasileiro: Nova Fronteira, Companhia das Letras, Atual, Ática, Objetiva, Sim, FTD, Global, Berlendis, Salamandra, Moderna, Formato, Alfaguara.

Em entrevista ao *website* da Editora Saraiva, Machado é inquirida a discorrer sobre sua trajetória no campo acadêmico e a possível influência que isso tenha tido em sua decisão de escrever para crianças:

– Você trabalhou muito tempo como professora e também fez uma tese de doutorado em Linguística e Semiologia – sob a orientação de Roland Barthes – sobre a obra de Guimarães Rosa. Essas experiências influenciaram sua escolha pela literatura infantil e sua voz autoral?

– Minha experiência de vida profissional evidentemente influencia minha experiência de escritora, mas nada além disso. Conscientemente, o fato de estudar não teve nada a ver com minha voz autoral ou minha escolha da literatura infantil ou da voz de minha literatura adulta. Fui escrever para crianças porque recebi uma encomenda – e o resultado foi muito bem acolhido pelos leitores,

permitindo minha profissionalização. Continuei porque descobri que me sentia estimulada pelo desafio de fazer uma obra de qualidade literária, com profundidade e vários níveis de significação, explorando uma linguagem brasileira, muito próxima do registro coloquial e familiar, podendo dispor de um acervo de alusões riquíssimo, por englobar também a cultura popular e oral.<sup>119</sup>

Fato incontestável é que uma série de fatores ligados à trajetória de Ana Maria Machado se presentificam na construção de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Sua constituição mista enquanto agente nos diversos campos por onde circula permite que a autora se posicione com uma consciência de construção (e propósito) bastante lúcida e honesta com o leitor. No subcapítulo seguinte, abordam-se questões de repertório literário em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*.

### 6.1.2 Um repertório tradicional, com muito orgulho

A literatura é uma arte, mas também uma função, situada na origem do ser falante, onde a ciência, a filosofia, a política e a informação se tornam possíveis.  
Carlos Fuentes

A nuvem de textos que circunda uma obra de teor historiográfico resulta, conforme já foi explicitado nos capítulos anteriores, de uma série de questões que envolvem o agente, o campo e o *habitus* que se presentifica nas tomadas de posição que o indivíduo adota. O fato de ter sido escolhida para escrever um livro sobre os clássicos da literatura universal já é um pressuposto do acúmulo de capital e da função do agente no campo onde se encontra (não por acaso Machado atua em diversos projetos de fomento à leitura no Brasil).

Em *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, de modo muito evidente e esperável, a autora bebe na tradição clássica e no cânone do ocidente, mas não sem deixar de explicitar ao leitor a natureza do seu repertório e o quanto isso está ligado à sua formação enquanto intelectual, na condição de agente no campo literário e como ser humano. No último capítulo, cujo título é “Navegar é impreciso”, a autora lança uma série de perguntas sobre a natureza do repertório ao

<sup>119</sup> Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/56525>>. Acesso em 12 jul. 2016.

qual o leitor teve acesso ao longo da obra: “Por que esses títulos e não outros? Por que considerar que justamente esses livros são essenciais e não levar em conta tantas outras obras? Por que tantos autores homens? Tantos brancos? Tantos europeus? Por que sempre esses?” (MACHADO, 2002, p. 132). A autora simula também questionar a ausência do feminino em sua obra, traço que – em tempos de tanta desconstrução e questionamento – poderiam tornar sua obra um alvo fácil de críticas: “Por que não fazer outra lista, um cânone alternativo? Por exemplo, uma lista que só admitisse mulheres, não-brancas, ou autores não-europeus... Afinal, esses nunca têm uma chance de serem conhecidos” (id.).

Para responder a tantas perguntas autogestionadas, a autora retoma a figura do autor e do papel construtivo dele inclusive em textos supostamente mais impessoais, como o ensaio. Ao assumir-se tradicional, talvez sem aperceber-se disso, Ana Maria Machado adota uma postura na produção de conhecimento que avança além do *habitus* ensaístico presente no campo de produção intelectual:

**Adoraria ver uma lista dessas e poder conhecer.** Procuo ler seus possíveis componentes sempre que tenho oportunidade. **Mas não foi essa minha escolha**, por algumas razões seguramente muito simples, provavelmente algo bobas e insatisfatórias. **A primeira é que eu não conheço o suficiente para propor esses nomes.** A segunda é um princípio ético básico: não fazer aos outros o que não gostaria que me fizessem. E sei que me sentiria roubada de algo fundamental se não tivesse lido Homero, Cervantes, Shakespeare. Não sei quem se poderia propor para o lugar deles, não consigo me imaginar sem Ulisses, Dom Quixote, Hamlet. Se não quero essa pobreza para mim, não vou me meter a fazer experimentação com os jovens. De certo modo, tive também de fazer uma escolha, que coubesse dentro de um número de páginas razoável. Reconheço todos os limites de um cânone e reconheço muita pertinência nas objeções políticas que se fazem a uma lista dessas. Mas, ao mesmo tempo, embora respeitando todas essas ressalvas, não consigo deixar de ver no cânone também uma extensão da alfabetização – e essa é outra razão para a minha escolha. Do mesmo jeito que a gente tem de saber ler para não ficar à margem da civilização, tem de conhecer minimamente o cânone. **Sei que esta minha posição é polêmica em tempos politicamente corretos, e respeito sinceramente muitos que a refutam. Uma parte de mim também não se sente nada à vontade diante dessas escolhas tradicionais. Mas não posso mudar o que já passou.** E não creio que a forma de mudar o que ainda vem por aí seja ignorando o que se construiu antes. (id., p. 132-133).

Machado reconhece a natureza do seu repertório tradicional, sobretudo porque se define como alguém que teve sua iniciação nos clássicos da literatura. Ao colocar-se como agente, a autora, rompe com a ideia de um conhecimento estabelecido em primeira ordem e assume o ofício do construir como uma atividade inerente ao ato de historiar (Moriconi, Lajolo e Zilberman, em maior ou menor proporção, também se colocam como articuladores). Esse posicionamento franco em relação ao seu entendimento do que seja o clássico (e afirmar sentir muito orgulho porque autores como Cervantes, Shakespeare e Homero constituem parte da sua identidade enquanto leitora), ao seu conhecimento das questões de gênero e marginalidade contemporâneas, e da filosofia que adotou no livro, é uma espécie de porta que a autora abre para permitir-se discorrer sobre a forma como estruturou o livro, já no último capítulo, espaço que em outras obras similares é usado apenas para elucidar alguns encaminhamentos finais e expressar uma última opinião a respeito de algo. A autora se permite pôr-se a salvo de críticas de natureza sociológica, quiçá por saber-se ocupar um espaço de destaque no campo literário nacional, *status* que também lhe outorga maior visibilidade e, conseqüentemente, maior possibilidade de ser criticada.

A nuvem a seguir expõe a totalidade das obras citadas ou analisadas ao longo dos doze capítulos do livro:

The Natural History Make-Believe  
 Seis Passeios pelos Bosques da Ficção  
 Por que Ler os Clássicos  
 Wormholes: Essays and Occasional Writings Os Irmãos Coração-de-leão  
 Sonho de uma Noite de Verão Os Doze Trabalhos de Hércules Winnie Puff Constrói uma Casa  
 Peripécias de Pilar na Grécia O Vento nos Salgueiros Um Conto de Duas Cidades  
 O Menino que Espiava pra Dentro Os Três Mosqueteiros  
 O Apanhador no Campo de Centeio O Livro das Maravilhas  
 O Leão, a Bruxa e o Guarda-roupa Mar de Histórias O Senhor dos Anéis  
 Olhai os Lírios do Campo História Meio ao Contrário O Morro dos Ventos Uivantes  
 Os Músicos de Bremen Histórias Bem Assim Ensayos de Literatura Hispânica  
 Ponte para Terabitia Mogli, o Menino-lobo Dom Quixote das Crianças O Gato de Botas  
 O Livro da Selva Canção de Rolando El Cantar de Mio Cid Orlando Enamorado  
 Ou Isto ou Aquilo História Sagrada Branca de Neve Chapeuzinho Vermelho O Rei Sapo  
 Contos para o Lar e as Crianças As Aventuras de Pinóquio Macbeth Os Saltimbancos  
 O Novo Testamento Dona Baratinha As Aventuras de Huck (Hucklebeny Finn) O Lobo do Mar  
 O Príncipe Feliz Fahrenheit 451 Alice do Outro Lado do Espelho Duas Irmãs, Dois Destinos Rumpelstiltskin  
 Utopia O Mar, o Mal Da Terra à Lua A Sombra dos Reis Malditos Contos da Maré Moby Dick Pele de Asno  
 O Velho e o Mar As Aventuras do Ursinho Puff A Pequena Sereia Cyrano de Bergerac Robinson Crusoe  
 O Mágico de Oz Biblioteca Personal A Maldição da Coruja As Ondas Decameron O Asno de Ouro  
 Oliver Twist As Viagens de Gulliver A Tempestade A Ilha do Tesouro Billy Budd Ilhas na Corrente Ulisses  
 Tarzan dos Macacos Fábulas Italianas A Humanidade Artificial A Lua de Gomrath Capitães da Areia O Máscara de Ferro  
 Odisséia Jane Eyre Cinderela A Megera Domada A Guardadora de Gansos Frankenstein Os Miseráveis  
 Raptado Júlio César Elidor A Família do Robinson Suiço A Monte de Artur Chapeuzinho Amarelo Poliana  
 O Patinho Feio Admirável Mundo Novo A Epopéia de Gilgamesh Bíblia Eu, Robô O Pinheirinho  
 Presente de Grego Le Cid Drácula A Ilha Misteriosa A Bela e a Fera As Mil e Uma Noites  
 Os Pardallans Gulliver en Likout A Princesinha A Baía de Chesapeake Antigo Testamento Ilíada O Mago Tristão e Isolda  
 Histórias dos Mares do Sul Ao Farol A Dama das Camélias A Lagoa Azul Os Argonautas  
 O Sol Também se Levanta Kim Eneida A Fada que Tinha Idéias A Ilha de Coral Barba Azul Os Desejos Ridículos  
 Lord Jim A Fada que Tinha Idéias A Ilha de Coral Barba Azul Ivanhoé Os Desejos Ridículos Tarzan  
 O Alfoiate Valente Ali Babá e os 40 Ladrões A Flecha Negra A Noite de Reis Joana d'Arc  
 Os Lusíadas Chamado Selvagem A Guerra dos Mundos As Minas do Rei Salomão O Rei Leal  
 Como e Por Que Ler A Ilha do Dia Anterior A Vida de Joana d'Arc Esaú e Jacó Os Cisnes Selvagens  
 O Hobbit Beleza Negra, 128 A Leste do Eden Aladin e a Lâmpada Maravilhosa O Corcel Negro  
 Pippi Meialongas As Aventuras de Simbad, o Marujo A Pedra Encantada de Brisingamen O Pescador e o Gênio  
 Polegarzinha Mar Morto A Roupas Nova do Imperador As Brumas de Avalon João e Maria Peter Pan  
 O Gigante Egolsta A Volta ao Mundo em 80 Dias As Crônicas de Narnia O Picapau Amarelo  
 Riquete de Topete Em Busca do Tempo Perdido Alice no País das Maravilhas Hamlet O Minotauro Romeu e Julieta  
 O Jardim Secreto As Aventuras de Pedro, o Coelho David Copperfield O Pequeno Polegar  
 Winnie Puff Otelo Fita Verde no Cabelo As aventuras de Tom Sawyer Mulherzinhas Reinações de Narizinho  
 Procurando Firme João Felipe Caçadores de Tesouros História dos Reis da Bretanha Vinte Anos Depois  
 Orlando Furioso Errata: An Examined Life Carlos Magno e os Doze Pares da França  
 Parsifal José e seus Irmãos Dom Quixote de La Mancha O Último dos Moicanos  
 O Pimpinela Escarlata Entre Deuses e Monstros Narrativa de Arthur Gordon Pym  
 O Corcunda de Notre Dame La Vida es Sueño O Pequeno Lorde  
 Si una Mattina d'Estate un Bambino O Reizinho Mandão Muito Barulho por Nada O Rouxinol e a Rosa  
 O Conde de Monte Cristo O Senhor das Moscas  
 O Príncipe das Marés O Médico e o Monstro  
 Um Passarinho me Contou O Soldadinho de Chumbo  
 Um Ianque na Corte do Rei Artur Onde tem Bruxa tem Fada Viagens de Marco Polo  
 Vinte Mil Léguas Submarinas Os Meninos e o Trem de Ferro  
 A Psicanálise dos Contos de Fadas  
 Sexta-feira ou A Vida Selvagem  
 Um Assassinato, um Mistério e um Casamento

Considerando toda a gama de textos expostos ao leitor, ao finalizar o livro Machado aponta para a categoria da construção individual do conhecimento, apesar de assumir-se como mediadora no processo leitor-obra: “Para qualquer idade, estes livros de que conversamos nestas páginas terão alguma coisa a dizer. Alguns deles, além disso (e serão necessariamente diferentes para cada leitor), irão mais além. Terão o efeito de um relâmpago, subitamente iluminando tudo” (2002, p. 135). Com um repertório tradicional e uma postura de agente mediador, Ana Maria Machado constrói seu livro sobre bases transparentes. No subcapítulo seguinte, questões ligadas à recepção da obra na rede e outras correlações modulares no campo.

### 6.1.2 Hedonismo aludido, acoplamento prototípico e intersubjetividade

*Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: “Estou relendo...” e nunca “Estou lendo...”. Isso acontece pelo menos com aquelas pessoas que se consideram “grandes leitores”; não vale para a juventude, idade em que o encontro com o mundo e com os clássicos como parte do mundo vale exatamente enquanto primeiro encontro. O prefixo reiterativo antes do verbo ler pode ser uma pequena hipocrisia por parte dos que se envergonham de admitir não ter lido um livro famoso. Para tranquilizá-las, bastará observar que, por maiores que possam ser as leituras “de formação” de um indivíduo, resta sempre um número enorme de obras que ele não leu.*

Italo Calvino

A recepção da obra por parte de leitores com frequência pode ser observada a partir de uma breve pesquisa nos principais mecanismos de busca *online*. Não são poucos os textos publicados em revistas e *blogs* (sobretudo na profusão de *feedbacks* constantemente lançados por novos leitores do livro). Em publicação datada em 4 de março de 2015 no *blog* “Livros: ontem, hoje e sempre”, as autoras sinalizam para três aspectos identificados na obra escrita por Ana Maria Machado: a abordagem de temas não convencionais, a leitura forçada como uma ação que fomenta o desinteresse pelo ato de ler, e listas de livros impostas institucionalmente (vestibular). E complementam:

Ana Maria Machado, além de abordar temas que não estamos acostumados a tratar, por exemplo a importância dos clássicos e como essas diversas heranças que são usadas hoje em dia, também nos dá dicas de como podemos ler e apreciar essas heranças escritas. [...] E ela, como vários outros autores que eu já li, sempre focam na destruição que forçar a leitura causa na formação de leitores. Leitores, estes, que não deveriam ver os clássicos como monstros e uma matéria para a prova e, sim, como uma chance de conhecer outros povos, culturas e hábitos. [...] Enfim, é um livro que nos remete a muita reflexão depois que o lemos, porque consegue nos dar um olhar diferenciado para um assunto que na vida dos estudantes é constante: livros do vestibular. Apesar de Ana só ter mencionad *Dom Quixote* e *Eneida*, os outros livros, dos quais ela fala, são ou foram muito conhecidos e merecem ser lidos, dependendo da vontade do leitor.<sup>120</sup>

<sup>120</sup> Em: <<http://livrosontemhojeesempre.blogspot.com.es/2013/03/resenha-como-e-por-que-ler-os-classicos.html>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

O tema do prazer em ler como um dos principais pontos de destaque da obra é um aspecto mencionado por Cristian Luis Hruschka em resenha publicada no suplemento “Resenhas Literárias – Impressões de um leitor”:

Quem, quando criança, não passou pelo martírio de ler *Lucíola* ou *O cortiço*? Respeitada a importância dos mestres José de Alencar e Aluísio de Azevedo para a literatura brasileira, de valor inestimável, ler obras de tamanha grandeza aos treze anos não é tarefa fácil. Nessa idade a gente quer brincar e se sujar. Subir em árvore e tomar banho de rio. No entanto, fadados a estudar desde cedo, com a obrigação de tirar boas notas, não resta alternativa exceto ler e fazer inúmeras fichas de leitura. Nada mais certo. A leitura deve ser um ato de prazer, de contentamento, de cumplicidade. O leitor precisa se entregar ao livro, explorando-o, decifrando-o, apaixonando-se. Segundo a autora, a leitura é “um transporte para outro universo, onde o leitor se transforma em parte da vida de um outro, e passa a ser alguém que ele não é no mundo cotidiano”.<sup>121</sup>

Em linhas gerais, grande parte das resenhas consultadas durante o levantamento do estado da questão para a presente tese apontam para o aspecto hedônico de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Essas considerações miram não apenas o fôlego que a autora acrescenta à ideia de ler por prazer e não por obrigação, mas também abrem caminho para a exposição de relatos pessoais dos autores, que afirmam ter encontrado uma perceptível sensação de prazer ao ler o livro de Machado. Na plataforma Skoob, a leitora M. publicou em 21/05/2011 uma resenha de leitura sinalizando o aspecto prazeroso da obra: “Maravilhoso! Encantador! Ana Maria Machado é mestra! E este livrinho teórico tem o estilo dela, com linguagem clara e escrito com o coração. É tão bom compartilhar o prazer pela leitura! Em especial, a leitura dos clássicos universais! Não por obrigação, mas por gosto mesmo!”. Na mesma plataforma, a usuária M. escreveu em 28/04/2015 sobre a aptidão de Machado em trabalhar com repertórios de natureza clássica: “Ninguém soube falar tão bem de clássicos quanto Ana Maria Machado. É um livro fácil, todos podem e conseguirão ler e dá definições maravilhosas do que é um clássico.” M. C., outro usuário, coloca-se como futuro pai e professor e recomenda o livro por critérios de identificação pessoal: “O livro em si não deixa de ser uma suave aventura por essas obras e por referências mil. Eu, como pai precavido (porque nem filhos tenho e estou bem longe de tê-los) e futuro

<sup>121</sup> Em: <<http://resenhas-literarias.blogspot.com.es/2009/03/resenha-como-e-por-que-ler-os-classicos.html>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

professor que, assim como a autora, que fez parte da minha infância, entende a importância crucial da palavra (escrita ou mesmo oral), é um título recomendadíssimo”<sup>122</sup>. Na mesma plataforma, assim como em GoodReads, não existem críticas negativas à obra.

Em texto “El cerebro necesita emocionarse para aprender” publicado em 18 de julho de 2016 no jornal espanhol *El País*<sup>123</sup>, Ana Torres Menárguez relata o êxito de uma sucessão de experimentos pedagógicos que mesclam as categorias de motivação, atenção e memória. Diz a matéria que em 2010, pesquisadores do Massachusetts Institute of Technology (MIT), em Boston, acoplaram um sensor eletrodérmico a um estudante universitário de dezenove anos, a fim de medir a atividade elétrica do cérebro do jovem por 24 horas ao longo de sete dias. O experimento teria resultado em conclusões inesperadas: a atividade cerebral do estudante quando assistia a uma classe magistral era tal como quando assistia à televisão, praticamente nula. Com base nisso, os cientistas conseguiram provar que o modelo pedagógico baseado em um aluno como receptor passivo não funciona.

Ainda no texto do jornal *El País*, é relatada uma série de experimentos em neurodidática que corroboram a ideia de que para aprender, antes de tudo, é necessário sentir prazer, de modo que este sirva como combustível mantenedor e estímulo constante para o aprendizado. Até esse ponto, apenas a comprovação de uma série de hipóteses levantadas e aprofundadas pelo construtivismo radical nos anos 80 e, mais especificamente em relação à literatura, pela Ciência Empírica da Literatura: a construção do conhecimento se dá por duas vias. No contexto da obra, a categoria do hedônico se desdobra em outros aspectos (como o fluxo, que será abordado nos subcapítulos seguintes), mas está ligado a um mecanismo de correlação modular bastante notável: a inspiração em outras peças, especialmente as de Italo Calvino (*Por que ler os clássicos*) e Harold Bloom (*Como e por que ler*).

No texto introdutório de *Por que ler os clássicos*, Calvino busca romper com uma série de ideias preconcebidas associadas à leitura. A primeira delas diz respeito ao senso comum inerente à ideia de que os clássicos são os livros dos quais se ouve com frequência a afirmação “estou relendo” e jamais “estou lendo”. Calvino defende que ler pela primeira vez um clássico na idade madura é um prazer

---

<sup>122</sup> Todas as citações foram retiradas diretamente da página do livro na plataforma. Disponível em: <<https://www.skoob.com.br/livro/resenhas/15518/recentes/>>. Acesso em: 19 jul. 2016.

<sup>123</sup> Disponível em: <[http://economia.elpais.com/economia/2016/07/17/actualidad/1468776267359871.html?id\\_externo\\_rsoc=FB\\_CM](http://economia.elpais.com/economia/2016/07/17/actualidad/1468776267359871.html?id_externo_rsoc=FB_CM)>. Acesso em 19 jul. 2016.

“extraordinário” e muito diferente do que o fazê-lo ainda na juventude: “(mas não se pode dizer maior ou menor) se comparado a uma leitura da juventude. A juventude comunica ao ato de ler como a qualquer outra experiência um sabor e uma importância particulares; ao passo que na maturidade apreciam-se (deveriam ser apreciados) muitos detalhes, níveis e significados a mais” (CALVINO, 2007, p. 10). Ao afirmar isso, o autor reconfigura algumas definições e elabora uma lista com os principais aspectos inerentes ao ato de ler os clássicos na juventude e na maturidade:

Deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a visitar as leituras mais importantes da juventude. Se os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente), nós com certeza mudamos, e o encontro é um acontecimento totalmente novo. Portanto, usar o verbo ler ou o verbo reler não tem muita importância. De fato, poderíamos dizer:

4. Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira.

5. Toda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.

A definição 4 pode ser considerada corolário desta:

6. Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. Ao passo que a definição 5 remete para uma formulação mais explicativa, como:

7. Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes). (id., p. 11).

Enquanto Calvino propõe que se leiam e releiam os clássicos em todos os momentos da vida, sobretudo na fase adulta, Ana Maria Machado complementa a visão do autor que referencia inúmeras vezes e defende uma educação literária desde os primeiros anos de vida leitora, considerando a utilização de estratégias plausíveis como adaptações e outras formas de representação. A mesma ideia de acoplamento prototípico (o modelo de Machado acoplado a dois modelos anteriores de modo complementar) ocorre também com o já mencionado *Como e por que ler*, de Harold Bloom. Enquanto Bloom aborda diversos gêneros em seu livro, a autora detém-se na narrativa e também no teatro e se vale dos mesmos pressupostos ensaiados pelo crítico estadunidense: “La mejor forma de ejercer la buena lectura es

tomarla como una disciplina implícita; en última instancia no hay más método que el propio, cuando uno mismo se ha moldeado a fondo” (BLOOM, 2005, p. 5).

Harold Bloom e Italo Calvino são os dois principais autores com quem Machado estabelece uma relação intersubjetiva: no decorrer do livro, Bloom é citado oito vezes, e Calvino, cinco. Algumas vezes a recorrência a ambos os autores é simultânea, como no capítulo introdutório. Machado refere-se a Bloom pela primeira vez ao dizer que um dos elementos mais prazerosos de um romance é a decifração, “É o que o crítico Harold Bloom (autor do excelente *Como e por que ler*) chama de ‘a busca do prazer difícil’ e classifica de sublime” (MACHADO, 2002, p. 21). Logo na sequência Machado menciona que Italo Calvino “mostrou como um bom livro acende em quem o lê um permanente desejo de seguir sempre adiante, em busca da construção do sentido, vivido ao final como um grande momento de gozo e distensão” (id.). A autora ressalta que é impossível falar sobre as boas razões de se ler um clássico “sem citar a todo momento Calvino” (id., p. 22), e logo na sequência inclui uma citação de *Por que ler os clássicos*, classificando a abordagem de Calvino como um aporte “brilhante”:

O que o leva a concluir que: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. E ainda: “Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, mais se revelam novos, inesperados, inéditos, quando são lidos de fato”. No decorrer de sua obra, Calvino menciona várias vezes o fato de que os clássicos são livros que as pessoas releem, mas que qualquer leitura/releitura deles é sempre uma descoberta. (id., p. 23).

Nesse sentido, as duas principais alianças intersubjetivas estabelecidas por Machado ficam bases assumidamente nos modelos preexistentes de Italo Calvino e Harold Bloom:



O livro de Machado expressa através do discurso e de um par de estratégias retóricas (a serem exploradas nos subcapítulos seguintes) uma forte consciência de construção inclinada a uma perspectiva hedonista, o que é facilmente comprovado a partir da observação das plataformas *online* e dos textos disponíveis na rede, como os *blogs* e as revistas. Ao observar o êxito do livro e o efeito relatado pelos leitores, compreende-se a materialidade do aspecto construtivo da obra, sobretudo no que diz respeito ao acoplamento prototípico e complementar aos títulos *Como e por que ler* (Bloom) e *Por que ler os clássicos* (Calvino), assim como a intersubjetividade estabelecida com efetividade com os dois agentes. Valendo-se da experiência perceptível nos experimentos historiográficos propostos anteriormente por esses dois autores, o livro de Machado conquistou um considerável espaço no campo de produção intelectual, acrescentando de forma significativa importantes títulos ao capital simbólico da autora, tais como o selo de “Altamente recomendável”, atribuído pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil (um ano após o lançamento, em 2003) e o Prêmio Cecília Meirelles de Melhor livro teórico em 2002.

Nos capítulos seguintes serão abordadas questões como organização, leitor, cânone, condução ao fluxo, representação, mito, pacto de leitura e a palavra como símbolo.

## 6.2 O clássico como conhecimento do mundo

*Nos capítulos 1 e 2 de Como e por que ler os clássicos universais desde cedo se estabelece um pacto entre a autora e o leitor a fim de direcionar a compreensão do título do livro que o receptor tem em mãos. Nesta apresentação, detecta-se o surgimento de questões basilares: ler os clássicos desde cedo de qualquer maneira?*

*A literatura é tida como instrumento ideológico obrigatório na formação crítica do indivíduo?*

### **6.2.1 Pacto de leitura: um contrato firmado com o leitor**

*Um clássico é uma obra que provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente os repele para longe.*

Italo Calvino

A experiência dos clássicos como elemento vital na formação do indivíduo – esse é o tema principal do livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, publicado em 2002 pela Editora Objetiva e de autoria de uma das personalidades mais relevantes da literatura brasileira contemporânea: a escritora Ana Maria Machado. A obra, escrita com grande poeticidade e conhecimento de causa, atua como um grande iniciador da série “Como e por que ler”, que publicaria sequencialmente mais três títulos<sup>124</sup>.

Os dois primeiros capítulos de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, intitulados respectivamente “Clássicos, crianças e jovens” e “Eternos e sempre novos”, constituem-se notadamente como o espaço no qual são expostos os princípios que nortearam a escrita do livro e as convicções intelectuais da autora.

Em um momento inicial, Machado evoca a memória das primeiras experiências sensoriais de leitura:

Não sei direito com que idade eu estava, mas era bem pequena. Mal tinha altura bastante para poder apoiar o queixo em cima da escrivaninha de meu pai. Diante dele sentado escrevendo, eu vinha pelo outro lado, levantava os braços até a altura dos ombros, pousava as mãos uma por cima da outra no tampo da mesa, erguia de leve o pescoço e apoiava a cabeça sobre elas. [...] Só que no meio do caminho tinha uma outra coisa. Bem diante dos meus olhos, na beirada da mesa. Uma pequena escultura de bronze, esverdeada e pesada, numa base de pedra preta e lustrosa. Dois cavalos. Mais exatamente, um cavalo esquelético seguido por um burrico roliço. Montado no primeiro, e ainda mais magrelo, um tristonho cavaleiro de barbicha segurava uma lança numa mão e um escudo na outra. Escarrapachado no jumento, um gorducho risonho, de braço estendido para o alto, erguia o chapéu como quem dá vivas. Um dia perguntei quem eram.

– O da frente se chama Dom Quixote. O outro, Sancho Pança.

<sup>124</sup> E uma reedição ampliada e comentada de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, de Regina Zilberman (2014).

– Quem são eles?

– Ih, é uma história comprida... Um dia eu conto. (MACHADO, 2002, p. 7-8)

Após esse contato inicial com as intrigantes figuras de Dom Quixote, Sancho Pança e Rocinante, conforme é relatado no texto, a menina foi agraciada com inúmeras sessões de contação de história, nas quais pôde conhecer gradualmente a literatura oralmente transmitida por seu pai – e por ela se apaixonar. Essa experiência inicial teria aberto portas para futuramente Machado ler a versão de Dom Quixote para crianças, adaptada por Monteiro Lobato: “Lembro dos moinhos de vento, dos rebanhos de carneiros, de Sancho sendo jogado para o alto a partir de uma manta estendida como cama elástica, das surras que o pobre cavaleiro levava, de sua prisão numa jaula transportada por carroça...” (id., p. 9). Esse primeiro relato introduz um tema que será abordado com maior profundidade ao longo de todo o livro: a validade das adaptações infantis dos clássicos e o quanto isso pode ser benéfico para a formação de um leitor adulto de clássicos da literatura universal.

Nas diversas vezes em que Ana Maria Machado narra anedotas sobre suas experiências pessoais no âmbito da literatura universal, como as memórias de infância e os diversos momentos de iniciação na leitura de certas obras, é possível perceber aspectos que giram em torno da memória do narrador, que – muitas vezes – orienta o desenrolar do livro.

Esse desenrolar orientado por memórias e predileções constitui – ao término da leitura – uma configuração que dará o tom de toda a obra. Ao final do último capítulo, por exemplo, a autora justifica que só poderia falar de Homero, Cervantes e Shakespeare porque estes foram os escritores que constituíram a base de sua formação intelectual, desde os primeiros anos de vida. Além disso, Machado admite, também, que esse é o seu cânone pessoal, mas que o entendimento de “clássico” poderia ser outro se a obra fosse escrita por outra pessoa.

Ainda no primeiro capítulo, a autora segue descrevendo as primeiras memórias infantis, que, segundo ela, desvelam-se como as mais nítidas e duráveis na vida de um sujeito: “talvez porque nas crianças a memória ainda está tão virgem e disponível que as impressões deixadas nela ficam marcadas de forma muito funda. Talvez sejam muito carregadas de emoção” (id., p. 10). Machado lembra que muitos adultos testemunham essa tese, entre eles Carlos Drummond de Andrade, Clarice

Lispector, Paulo Mendes Campos, Roland Barthes, William Morris, Jorge Luis Borges, George Steiner, Ernst Hemingway, Evandro Lins e Silva, José Lins do Rego e Umberto Eco. E explica que não pretende destacar a variedade de leitura feita por gente famosa, mas sim atentar para o fato de que os diferentes livros foram lidos cedo e “passaram a fazer parte indissociável da bagagem cultural e afetiva que seu leitor incorporou pela vida afora, ajudando-o a ser quem foi” (id., p. 11).

Machado considera necessário esclarecer duas observações básicas, sobretudo para delimitar a área básica a que se refere ao falar em clássicos:

A primeira é que, praticamente, me reduzo às narrativas. Não estou propondo nem sugerindo que crianças e jovens se ponham a ler filosofia, tragédias teatrais em sua forma original, poesia metafísica. Nessas áreas e em várias outras, há obras maravilhosas, imprescindíveis, enriquecedoras do espírito humano. Mas não estão ao alcance da compreensão imatura da garotada. O que interessa mesmo a esses jovens leitores que se aproximam da grande tradição literária é ficar conhecendo as histórias empolgantes de que somos feitos.

A segunda ressalva é uma extensão dessa. Também não é necessário que essa primeira leitura seja um mergulho nos textos originais. Talvez seja até desejável que não o seja, dependendo da idade e maturidade do leitor. Mas creio que o que se deve procurar propiciar é a oportunidade de um primeiro encontro. Na esperança de que possa ser sedutor, atraente, tentador. E que possa redundar na construção de uma lembrança (mesmo vaga) que fique por toda a vida. Mais ainda: na torcida para que, dessa forma, possa equivaler a um convite para a posterior exploração de um território muito rico, já então na fase das leituras por conta própria. (id., p. 12-13).

Conforme explica a autora, a ideia não se reduz ao fato de proibir o leitor mais jovem de aproximar-se das narrativas mais complexas, mas sim permitir que essa aproximação seja feita de maneira voluntária, impulsionada pela curiosidade intelectual e pelas experiências de leituras do sujeito. Nesse sentido, é possível perceber com nitidez a intenção organizadora<sup>125</sup> da autora: “Então, que fique bem claro: por este livro afora, quando falo em leitura dos clássicos por crianças e jovens não estou me referindo a um contato forçado com Machado de Assis, Raul Pompeia ou José de Alencar” (id., p. 13). A autora afirma ainda que faz questão de deter-se

<sup>125</sup> Em linhas gerais, a intenção organizadora em uma história da literatura (ou em um texto de caráter historiográfico, como neste caso), é a razão principal que norteará todos os critérios adotados pelo historiador. Sobre esse conceito, ver: PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos Literários do Centro de Pesquisa Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar 1999. Série Traduções.

nesse aspecto porque, em inúmeras palestras que tem feito sobre o assunto, se vê obrigada a esclarecer esse ponto. São comuns as intervenções de adultos combatendo qualquer recomendação para que se facilite o contato entre a criança e os clássicos: “Em geral, esse interlocutor defende seu ponto de vista recorrendo ao argumento distorcido de sua experiência pessoal. Com frequência afirma veementemente que detesta ler livro antigo porque foi obrigado a ler Machado de Assis ou Raul Pompeia para o vestibular” (id., p. 14). No final do primeiro capítulo, Machado estabelece “para começo de conversa e limpeza do terreno”, quatro pontos fundamentais:

1. Ninguém tem que ser obrigado a ler nada. Ler é um direito de cada cidadão, não é um dever. É alimento do espírito. Igualzinho a comida. Todo mundo precisa, todo mundo deve ter a sua disposição – de boa qualidade, variada, em quantidades que saciem a fome. Mas é um absurdo impingir um prato cheio pela goela abaixo de qualquer pessoa. Mesmo que se ache que o que enche aquele prato é a iguaria mais deliciosa do mundo.
2. Clássico não é livro antigo e fora de moda. É livro eterno que não sai de moda.
3. Tentar criar gosto pela leitura, nos outros, por meio de um sistema de forçar a ler só para fazer prova? É uma maneira infalível de inocular o horror a livro em qualquer um.
4. O primeiro contato com um clássico, na infância e adolescência, não precisa ser com o original. O ideal mesmo é uma adaptação bem-feita e atraente. (id., p. 15).

Já no capítulo 2, intitulado “Eternos e sempre novos”, Ana Maria Machado faz uso de uma das estratégias que, por profissão, melhor conhece: contar histórias. A autora sugere ao leitor que imagine uma situação hipotética na qual uma pessoa que sofre de amnésia necessita recomeçar a vida sem as memórias de seus antepassados, sem ter aprendido com experiências anteriores: “...pode estar em frente à casa que herdou e não saber para que serve aquilo. Pode ouvir o chamado de seus vizinhos e não entender o que dizem” (id., p. 17). Acrescenta outro caso, o de alguém que deseja muito melhorar de vida e tem na sala uma arca cheia de tesouros que os avós e os pais lhe deixaram; “mata-se de trabalhar, mas nunca supôs que aquele baú fosse mais do que uma caixa vazia [...] Todo aquele patrimônio, ali pertinho, ao seu alcance, não lhe serve para nada. Um monumento à inutilidade” (id.).

Ambos os exemplos ilustram os riscos de ignorar o imenso patrimônio de leitura herdado dos antepassados, e daí a autora subsidia a grande tese de seu livro: a necessidade de ler os clássicos universais, a fim de obter aprendizado com as gerações anteriores. Para reforçar tal ideia, credenciada pela academia e pelos leitores, Machado lança mão de uma estratégia peculiar ao exemplificar-se como prova cabal das suas afirmações:

Talvez essa seja a primeira razão pela qual eu sempre quis explorar tudo o que eu pudesse nessa arca e, mais tarde, aproximar meus filhos dos clássicos. Porque eu sei que é um legado riquíssimo, que se trata de um tesouro inestimável que nós herdamos e ao qual temos direito. Seria uma estupidez e um absurdo não exigir nossa parte ou simplesmente abrir mão da parte que nos pertence e deixar que os outros se apoderem de tudo sem dividir conosco. (id., p. 18).

A autora alude ainda ao fato de, tradicionalmente, a leitura ser ter sido privilégio de poucos. Como elemento de poder, poderia ameaçar as minorias que controlavam os livros e toda a informação já registrada. Ideais de alfabetização e acesso amplo à cultura, afirma a autora, são bastante recentes na História. Nesse aspecto, relembra que apesar de todos os empenhos interinstitucionais no âmbito de incentivar a leitura, também há uma distração (quase proposital, a seu ver): “distrair a maioria da população com outras coisas, para que ela nem perceba que tem uma arca cheia de um rico tesouro bem à sua disposição, pertinho, ali no canto da sala” (id.).

Portanto, a leitura dos clássicos surgiria como uma forma de resistência, de modo que ninguém pudesse impedir o acesso a todo o conhecimento universal já acumulado há milênios e à disposição do sujeito: “Direito e resistência são duas boas razões para a gente chegar perto dos clássicos. Mas há mais. Talvez a principal seja o prazer que essa leitura nos dá” (id., p. 19). É notável a argumentação de Machado ao instigar o leitor a buscar um direito que seria natural:

Assim, à minha reivindicação de ler literatura (o que, evidentemente, inclui os clássicos), porque é nosso direito, vem se somar uma determinação de ler porque é uma forma de resistência. Esse patrimônio está sendo acumulado há milênios, está à minha disposição, uma parte é minha e ninguém tasca. E não vou deixar ninguém me engambelar – como diz a letra do forró – nem vir com conversa fiada para eliminar totalmente da minha vida a possibilidade de dedicar um certo tempo e atenção aos livros. De boa qualidade, é evidente, porque já que há tanta coisa atraente no mundo e tão

pouco tempo para tudo, não vou desperdiçar minha vida com bobagem. (id., p. 19).

Posteriormente, Machado acrescenta uma série de informações que corroboram a tese desenvolvida ao longo de um capítulo e meio, sempre buscando estabelecer uma ponte que faça a ligação entre o leitor e o texto literário. Nesse empenho, aspectos simples da leitura (como a identificação com uma personagem da obra ou a possibilidade de imergir no desconhecido) vão dando o tom com que Machado se direcionará ao leitor ao longo de toda a obra.

Para legitimar tudo o que disse ao longo desses dois capítulos, Machado encerra o segundo capítulo evocando três reconhecidos autores da teoria e da crítica literária: Italo Calvino, Umberto Eco e Harold Bloom. O deleite proporcionado por uma obra literária (muito parecido com o brincar das crianças, na visão de Eco), a decifração do texto literário como uma busca pelo “prazer difícil” (de acordo com Bloom) e a vontade de seguir adiante após a leitura de uma boa obra literária, em um trajeto completamente prazeroso (Calvino), são alguns dos pontos já explicitados por Machado e corroborados pelos referidos autores. Nos capítulos subsequentes são abordadas questões de cânone e aspectos universais da literatura ocidental.

### **6.2.2 Histórias míticas, a função apontadora do símbolo e o desencadeamento do fluxo**

*Conhecer uma palavra é ter um significado associado a ela. O significado pode ser figurativo (abstraido da experiência sensório-motora), operativo (indicando uma relação conceptual ou outras operações mentais), ou uma estrutura conceitual complexa que envolve simultaneamente elementos figurativos e operativos.*

Ernst von Glasersfeld

Tendo em vista a inegável importância dos clássicos greco-latinos na cultura ocidental, Machado dedica um amplo espaço ao tema da iniciação literária, sobretudo a partir das adaptações feitas por reconhecidos nomes da literatura. O terceiro capítulo, intitulado “Entre gregos e troianos”, vai ao encontro da abordagem desenvolvida nos dois primeiros capítulos, visto que aprofunda questões já iniciadas e sugere uma série de obras consideradas importantes para a autora. Além disso, Machado mantém o mesmo discurso intersubjetivo para comprovar a perspectiva

defendida, em geral sempre citando algum escritor renomado ou alguém reconhecido no âmbito da cultura geral.

O capítulo inicia-se com uma reflexão que se pauta no ditado “Palavras o vento leva...”. Machado observa que, apesar de ser tão natural pensar assim, é uma espécie de lugar-comum, visto que é a palavra registrada que sobrevive ao tempo, e não outras formas de materialidade, como os grandes templos gregos: “Hoje estão todos transformados em ruínas. Mesmo num ou noutro caso em que alguma parte da construção se conservou razoavelmente de pé, trata-se de um prédio morto, que não desempenha mais a função para a qual foi criado” (id., p. 25). Aproveitando o exemplo da Acrópole que sobreviveu sem sua função original, a autora relembra que outras formas de expressão grega sobreviveram e mantiveram sua integridade: todas as que foram feitas com palavras, e contra as quais o tempo nada pode fazer. Na sequência, Machado relembra que perduraram até mesmo obras que não foram inicialmente escritas, como o caso da *Ilíada* e da *Odisseia*, de Homero, feitas ainda antes que o alfabeto chegasse à Grécia, e que “durante séculos só existiram pela repetição oral que as fixava na memória coletiva dos ouvintes” (id., p. 26).

A perenidade do literário surge como uma das linhas de força que sustentam o livro, pois Machado se debruça em outras obras – e também na questão mítica – para retomar a importância dessas obras na vida, inclusive, de pessoas que nem sequer fazem ideia de que obras literárias tão antigas são capazes de se presentificar no cotidiano. Neste caso, Machado relembra a imortalidade dos autores teatrais da Grécia antiga, tais como Sófocles, Ésquilo e Eurípides, e também de filósofos do porte de Sócrates, Platão e Aristóteles, bem como das histórias de autoria desconhecida. Graças à conservação documental, o conhecimento produzido na Grécia antiga é considerado por Machado como um grande tesouro e patrimônio da humanidade, uma “fonte inesgotável, onde sempre podemos beber” (id., p. 26), visto que são os mais fascinantes clássicos e reconhecidamente os autores que mais marcaram a cultura ocidental.

Em decorrência do aporte escolhido – um livro que se propõe orientar e iniciar o leitor no conhecimento dos clássicos universais –, em toda a obra se presentifica a ideia de cânone. De acordo com Wendell Harris, as listas de autores e textos, como em antologias, programas e resenhas críticas, fazem parte de um cânone seletivo. Essa ideia de cânone seletivo se somaria a outras em cinco acepções de cânone

concebidas por Alastair Fowler<sup>126</sup>. Desses aportes possíveis, é importante dedicar atenção a, pelo menos, quatro deles:

La propuesta de Alastair Fowler de distinguir seis tipos de cánones ha encontrado amplia aceptación. El canon potencial “comprende el corpus escrito en su totalidad, junto a la literatura oral que aún pervive” (1979:97). El canon accesible es la parte del canon potencial disponible en un momento dado. Las listas de autores y textos – como en antologías, programas y reseñas críticas – son cánones selectivos. Lo que Fowler llama canon oficial es, entiendo yo, una mezcla de estas listas. Lo que los lectores individuales “conocen y valoran” son los cánones personales. Y, finalmente, el canon crítico se construye con aquellas obras, o parte de obras, que son tratadas por los artículos y libros de crítica de forma reiterada. (HARRIS, 1998, p. 2)

No caso de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* percebe-se que o cânone seletivo de Ana Maria Machado bebe nas profundezas do cânone potencial, que existe como resultado do pensamento cultural tal como um rico manancial seletivamente explorado. A seleção praticada pela autora respeita alguns critérios, como a disponibilidade de traduções encontráveis no mercado editorial brasileiro, e também o indicativo de que os livros sobre os quais discorre ainda sejam encontráveis por grande parte dos leitores. Dessa maneira, o cânone seletivo de Machado seleciona do cânone potencial o que está mais próximo à realidade do leitor brasileiro.

Como se sabe, toda seleção pressupõe infinitas exclusões. Sem esse parâmetro organizacional, conforme relata a autora no capítulo doze, seria completamente impossível escrever um livro sobre literatura universal. Outro fator importante: a acepção de cânone seletivo de Machado não destoaria do entendimento de cânone acessível, encontrável no meio social da autora. Isto é, em nenhum momento – pelo que se pode observar – Machado foge à regra e insere, por exemplo, alguma obra que já não seja consagrada pela crítica e pela historiografia literária. Nesse sentido, a ideia de cânone seletivo (aplicada a este caso) não está voltada a uma estética baseada apenas nas predileções da autora. O que ocorre, de fato, é que as predileções da autora se encontram em perfeita sintonia com o que o meio no qual está inserida entende por clássico universal.

---

<sup>126</sup> Crítico literário escocês.

Na sequência, a autora relembra experiências registradas no âmbito da literatura brasileira, tais como a obra de Monteiro Lobato:

Já no primeiro volume de sua obra, *Reinações de Narizinho*, os personagens do sítio vão ao País da Fábula, onde encontram Esopo e vivenciam algumas das histórias contadas por esse escravo grego cuja lembrança se tornou imortal, como um mestre das fábulas, relatos com ensinamento moral. Na verdade, Narizinho, Pedrinho, Emília, Dona Benta e o Visconde de Sabugosa vão além de uma simples visitinha. Acabam trazendo o personagem de uma fábula para fazer parte da turma do Sítio, nele ficando por todos os outros volumes [...] A leitura desses livros é divertidíssima e, ao mesmo tempo, funciona como um verdadeiro curso de mitologia clássica na intimidade. Sem dúvida, é uma excelente introdução a esse mundo que formou toda a cultura ocidental. E vem tudo explicadinho, daquele jeito que Dona Benta usava para ensinar aos netos. (id., p. 27).

Além de Lobato, Machado sugere a leitura de autores como Elenice Gonçalves, Ruth Rocha, Flávia Lins e Silva, Lia Neiva e outros. Logo em seguida, a autora dedica pouco mais de uma página para demonstrar ao leitor como a relação com os mitos pode estar relacionada com a própria vida: “Quando dizemos que uma coisa é bacana, estamos fazendo uma alusão a Baco, o nome romano do Deus do vinho. Se alguém recebe um presente de grego, isso é uma lembrança da guerra de Troia. Se lança o pomo da discórdia, também é. Cada referência dessas remonta a toda uma história” (id., p. 29). No contexto do livro, essa passagem se constitui como uma das mais interessantes não simplesmente por reforçar a retórica de que a ficção e a vida se entrelaçam, mas por demonstrar efetivamente ao leitor como uma gama infinita de expressões se relaciona a todo um conjunto específico de saber e que, muitas vezes, essa influência passa despercebida aos ouvidos desatentos. Não há dúvidas de que, a partir desse capítulo, o livro de Machado assume definitivamente um caráter de letramento, pois lança mão, por exemplo, de estratégias construtivistas e freireanas ao buscar demonstrar que o conhecimento é parte indissociável da realidade circundante ao indivíduo:

Falamos em ouvir o canto da sereia, em narcisismo, em complexo de Édipo, em caixa de Pandora, em calcanhar de Aquiles – e cada uma dessas expressões se refere a uma história grega diferente. Dizemos que uma coisa é uma verdadeira odisseia, que alguém está fazendo um esforço hercúleo, que o eco repete os sons – e com isso lembramos os personagens de Odisseus, Hércules ou a ninfa Eco. O

oceano Atlântico lembra a Atlântida e o gigante Atlas, um vulcão era a chaminé da forja do deus Volcano, um labirinto era onde vivia o Minotauro, as olimpíadas prestam tributo aos deuses do Olimpo. Um desinfetante que se chame Ajax, uma revista de companhia aérea intitulada Ícaro [...] Uma foto erótica tem a ver com o deus Eros, um fenômeno psíquico recorda sua amada Psiquê, e qualquer coisa voluptuosa se refere à filha deles, Volúpia. A deusa do amor, Afrodite, é lembrada nos afrodisíacos – e com seu nome romano, Vênus, deixou sua marca nas doenças venéreas. As artes marciais têm este nome porque seu patrono é Marte, o deus da guerra. Uma coisa hermética é como se fosse guardada por Hermes, mensageiro dos deuses, que não pode entregar sua mensagem a quem não fosse seu destinatário. Um cronômetro, uma cronologia e uma doença crônica aludem ao deus do tempo, Cronos – cujo nome romano, Saturno, batizou o dia de sábado em algumas línguas, como Saturday, em inglês. Aliás, outros deuses greco-romanos também patrocinam diretamente outros dias da semana em outros idiomas: Marte (*martes* em espanhol, *martedì* em italiano, *mardi* em francês), Mercúrio (respectivamente *miércoles*, *mercoledì*, *mercredi*), Júpiter ou Jove (*jueves*, *giovedì*, *jeudi*), Vênus (*viernes*, *venerdì*, *vendredi*). O deus Janus, de duas caras, uma olhando para a frente e outra para trás, é homenageado pelo mês de janeiro, em que um ano começa ainda próximo das lembranças do que terminou. (id., p. 29-30).

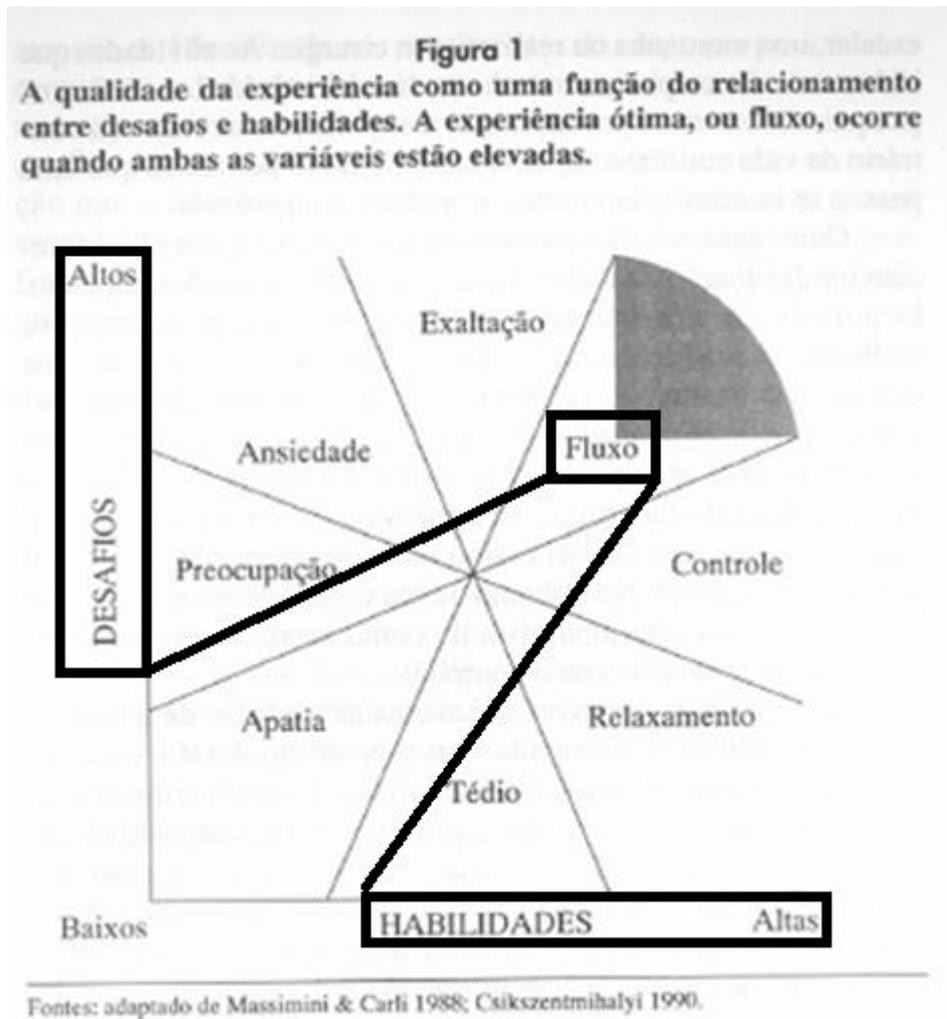
Assim, ao descrever exaustivamente cada uma dessas relações de nomes cotidianos com o conhecimento acumulado, Machado estabelece uma interessante forma de contato com o leitor, ativando neste algo descrito anteriormente nesta tese como uma espécie de “válvula” interna que conecta o leitor ao conhecimento a que está aspirando ter acesso. Isso não é nada mais que a retomada de marcos referenciais familiares ao leitor, que percebe todo um universo já conhecido, articulado com um conhecimento “novo” para si. Nesse instante, especificamente, Machado consegue efetivar a percepção do sujeito, pois o faz notar(-se) como personagem principal da anedota trazida nos primeiros capítulos, quando discorre sobre alguém que possui um tesouro intocado no baú da sala.

Glaserfeld afirma que “assim que uma palavra se tiver tornado operativa como símbolo e evocar o significado associado como fragmentos representados da experiência que foram isolados (abstraídos), o seu poder pode ser expandido de uma forma muito importante” (GLASERSFELD, 1995, p. 171). Nesse capítulo Machado trabalha para ressignificar a função apontadora da palavra como símbolo, em um processo de resgate de temas ligados à cultura ocidental e ao cotidiano.

Ao mostrar ao leitor que uma série de palavras e expressões presentes no cotidiano estão diretamente relacionadas a toda uma tradição literária, Ana Maria Machado põe na mesa uma das cartadas principais neste processo de arrebatamento presente na relação livro-leitor.

Como já visto, Glasersfeld trabalha sobre a ideia de que o conhecimento está na cabeça das pessoas: “o conhecimento, independentemente da forma como for definido, está na cabeça das pessoas e o sujeito pensante não tem alternativa senão construir aquilo que conhece com base na sua própria experiência (1995, p. 19).

Partindo dessa premissa, é possível compreender como esse mecanismo retórico empregado por Machado pode ser importante no processo de “conquista” de seu leitor, pois, ao ativar memórias preexistentes, a autora resgata no leitor uma partícula de conhecimento de mundo que o conecta com o conhecimento explicitado no seu livro. Sem dúvida, esse é um dos recursos retóricos mais poderosos na construção de um texto que se propõe convencer o leitor a lançar-se a uma nova experiência sensorial. A ativação de uma dada memória de mundo pode ser o elemento desencadeador do estado de fluxo, teorizado por Csikszentmihalyi. Na figura abaixo, retirada do livro *A descoberta do fluxo*, é possível perceber como somente dois aspectos, as habilidades e os desafios, somam-se em altos níveis para proporcionar a experiência fluxo:



De acordo com Csikszentmihalyi,

O fluxo tende a ocorrer quando as habilidades de uma pessoa estão totalmente envolvidas em superar um desafio que está no limiar de sua capacidade de controle. Experiências ótimas geralmente envolvem um fino equilíbrio entre a capacidade do indivíduo agir e as oportunidades disponíveis para a ação. Se os desafios são altos demais, a pessoa fica frustrada, em seguida preocupada e mais tarde ansiosa. Se os desafios são baixos em relação às habilidades do indivíduo, ele fica relaxado, em seguida entediado. Se tanto os desafios quanto as habilidades são percebidos como baixos, a pessoa se sente apática. Mas quando altos desafios são correspondidos por altas habilidades, então é mais provável que o profundo envolvimento que estabelece o fluxo à parte da vida comum ocorra (1999, p. 37).

No caso específico da obra literária, suponhamos toda a sensação de não-conhecimento que uma simples menção a personagens tais como Vênus, Vulcano e Marte possa vir a suscitar no leitor. A sensação de desconhecer pode, sem dúvida,

evocar um universo inteiro a ser explorado (e centenas de páginas por serem lidas). Em instância última, pode haver uma perigosa sensação de redução por parte do indivíduo diante da imensa cultura precedente, o que – conjecturalmente – pode levá-lo a rejeitar todo esse universo obscuro, ao não entender as inter-relações textuais, quando estas se referem, por exemplo, a essas personagens.

Considerem-se os exemplos que Ana Maria Machado traz à luz, associando-os aos três nomes referenciados, Vênus, Eros e Marte:

A deusa do amor, Afrodite, é lembrada nos afrodisíacos – e com seu nome romano, Vênus deixou sua marca nas doenças venéreas.

Um vulcão era a chaminé da forja do deus Vulcano.

As artes marciais têm esse nome porque seu patrono é Marte, o deus da guerra.

Doenças venéreas, afrodisíacos, vulcão e artes marciais são palavras/expressões que com facilidade se fazem presentes no cotidiano das pessoas. No momento em que o leitor percebe que o significado que essas palavras evocam se refere a nada menos que as referências outrora desconhecidas, é possível que o estado de exaltação desencadeie o fenômeno fluxo. Astutamente, Ana Maria Machado discorre à exaustão sobre cada relação que há entre a mitologia/literatura e o cotidiano.

Um outro argumento que se percebe ainda antes do término do terceiro capítulo, está relacionado à estratégia de retomar os exemplos de terceiros. Machado relembra o depoimento do escritor George Steiner, quando este afirma ter lido a *Ilíada* no original em grego, desde criança, graças a sua curiosidade e às cuidadosas—estratégias pensadas por seu pai. Apesar do exemplo refinado, Machado lembra ao leitor que não é necessário ler no original tal como o escritor que viveu na primeira década do século XX, em um espaço geotemporal bastante distinto dos dias atuais.

No capítulo 4, intitulado “Sagradas escrituras”, Machado se dedica a mostrar ao leitor a importância da *Bíblia* como referência primeira – mais presente em nossa realidade do que os clássicos gregos, conforme a autora –, responsável por histórias ditas fascinantes que podem ser mostradas às crianças com objetivos religiosos ou simplesmente ficcionais, dependendo da orientação do adulto que tenha o livro em mãos. De acordo com Machado, a Bíblia teria uma presença vital na maneira de

pensar do sujeito contemporâneo, visto que sua importância é tão nítida ao ponto de seu próprio nome ter o significado de “livros” em grego: Bíblia. O condicionamento orientado por uma perspectiva bíblica – independente de qualquer crença religiosa, estaria ligado ao simples fato de vivermos em uma nação que faz parte do Ocidente judaico-cristão, o que tornaria os brasileiros herdeiros de uma linhagem bíblica, “impregnados de suas histórias e seus ensinamentos” (id., p. 34).

O grande destaque da *Bíblia*, focado por Machado, seria a trajetória do povo hebreu, através do antigo e novo testamento. A autora explica no que se detém cada um dos testamentos e em seguida afirma que o livro é uma grande fonte de (boas) histórias, que encantariam desde o leitor mais culto – com o Cântico dos Cânticos, salmos ou profecias – até mesmo as crianças, que encontrariam um manancial de histórias capazes de gerar toda uma tradição de contar narrativas no Ocidente:

Basta citar algumas para a gente ver a variedade. A criação do mundo e a expulsão do Paraíso. A arca de Noé. A torre de Babel. José e seus irmãos. Os sonhos do faraó. O nascimento de Moisés e sua vida no Egito. A passagem do Mar Vermelho. Josué, o homem que fez parar o sol. A sensacional luta de David contra o gigante Golias. Sansão e Dalila. Daniel no covil dos leões. Jonas e a baleia. Salomé e a dança dos véus. O nascimento de Jesus. Os Reis Magos. A pesca milagrosa. A multiplicação dos pães. O bom samaritano. Os milagres de Jesus. Enfim, história para todo gosto. (p. 37).

Machado mais uma vez evoca a memória pessoal para discorrer sobre o tema proposto nesse capítulo. Relembra a vez em que ganhou da avó paterna uma Bíblia de presente, descrevendo com detalhes específicos as configurações do livro, tais como a marcante figura do Deus-pai na capa, com enormes barbas: “Mas tinha também outras imagens que faziam sonhar com terras exóticas e tempos antigos: pastores de ovelhas vestidos em longas túnicas e de cajado na mão, mulheres de xale na cabeça junto a um poço entre palmeiras” (id., p. 38). Machado sugere que o leitor busque as inúmeras versões que possa encontrar no mercado brasileiro, criadas especialmente para leitores jovens, com o intuito de fomentar a leitura do texto canônico desde as idades mais iniciais, com ilustrações e em configurações editoriais pensadas para esse público-alvo.

De maneira igual ao *modus operandi* do capítulo anterior, Machado mais uma vez retoma expressões e práticas conhecidas, com o intuito de relacionar com o conhecimento de mundo do sujeito:

Assim, ela pode ficar sabendo o que são tempos de vacas magras, e em que consiste vender a primogenitura por um prato de lentilhas. Ao transportar um bebê num moisés, saberá por que o cestinho tem este nome. Quando encontrar expressões como “separar o joio do trigo”, “lavar as mãos”, “mudar da água para o vinho”, ou “dar a outra face”, ou quando por acaso ler num jornal uma referência ao farisaísmo ou a sepulcros caiados, saberá exatamente a que o texto está fazendo alusão. Reconhecerá as referências ao bom pastor ou ao bom ladrão, ao bezerro de ouro, ao grão de mostarda ou à folha de parreira. Conhecerá o que é uma mulher forte, entenderá por que deixar vir as criancinhas. (id., p. 39).

Por fim, a autora relembra que o conhecimento da leitura bíblica mais tarde poderá auxiliar o leitor na compreensão de obras clássicas da literatura universal, tais como *José e seus irmãos*, de Thomas Mann, *Esaú e Jacó*, de Machado de Assis, *Vidas amargas (a leste do Éden)*, de John Steinbeck, *Olhai os lírios do campo*, de Erico Verissimo, e *O sol também se levanta*, de Ernst Hemingway. A grande mensagem, sobretudo, se registra na esfera das bases: ler os clássicos gregos ou bíblicos como uma forma de preparação, de modo a alicerçar a construção do conhecimento desde o princípio da vida de um leitor. Nesse sentido, tendo transmitido a mensagem, Machado abre caminho para um universo de imaginação e aventura nas páginas seguintes da obra.

### 6.2.3 A representação em tempos de aventura e história

*Se lermos o Cânone Ocidental para formar nossos valores morais, sociais, políticos ou pessoais, creio firmemente que nos tornaremos monstros de egoísmo e exploração. Ler a serviço de qualquer ideologia é, em minha opinião, não ler de modo algum. A recepção da força da estética nos possibilita aprender a falar de nós mesmos e a suportar a nós mesmos. As verdadeiras utilidades de Shakespeare ou Cervantes, de Homero ou Dante, de Chaucer ou Rabelais, é aumentar nosso próprio eu crescente. Ler a fundo o Cânone não nos fará melhor ou pior, um cidadão mais útil ou nocivo. O diálogo da mente consigo não é basicamente uma realidade social. Tudo o que o Cânone Ocidental pode nos trazer é o uso correto de nossa solidão, essa solidão cuja forma final é o confronto com nossa mortalidade.*

Harold Bloom

A linguagem, o ofício de contar histórias e a representação como elemento vital no processo de educação literária é um dos pontos fortes de *Como e por que ler os clássicos universais desde dedo*. Heinz von Foerster afirma que a linguagem precede o mundo e, para além disso, cria o mundo: “El lenguaje y la realidad están íntimamente conectados, por supuesto. Suele sostenerse que el lenguaje es la representación del mundo. Yo más bien quería sugerir lo contrario: que el mundo es una imagen del lenguaje. El lenguaje viene primero, el mundo es una consecuencia de él. (1998, p. 100)

No quinto capítulo, intitulado “Torneios, proezas e cavaleiros”, Machado se detém mais ao ofício narrativo – o contar histórias, propriamente dito –, do que a discorrer sobre obras literárias. A autora introduz um tema (mais uma vez a partir de uma memória cotidiana do leitor, e por conseguinte a representação) e expõe as origens desse mesmo, sempre lançando sugestões de leituras de clássicos.

Diferentemente dos capítulos anteriores, nos quais trata da importância dos clássicos bíblicos e greco-romanos, neste a autora se detém na literatura produzida na Idade Média, sempre atuando de modo cordial com o leitor, explicando cada conceito histórico e especificidades relativas a eventos, mitos e expressões:

Se o distinto leitor ou leitora é chegado a assistir a uma mesa-redonda, seja para um debate profissional, seja para comentar as partidas de futebol da rodada num domingo à noite pela televisão, talvez algum dia tenha se perguntado por que aquela reunião de gente discutindo tem este nome. Muitas vezes, os participantes nem

mesmo estão sentados em volta de uma mesa. Ou, se ela existe, é sempre retangular. Jamais redonda. [...] Essa expressão tem história. Uma história antiga e fascinante, do tempo do Rei Artur – o que equivale a dizer que deve ser do século V, no comecinho da Idade Média. Conta-se que o Rei Artur atraiu para sua corte os mais valentes, dignos e admiráveis guerreiros de sua época. Costumava reuni-los em torno de uma mesa e, para deixar bem claro que não tinha nenhuma preferência e não considerava que nenhum daqueles cavaleiros era mais importante do que o outro, tratou de evitar qualquer situação de hierarquia que, eventualmente pudesse despertar ciúme ou inveja entre os que ali estavam. Para que ninguém pudesse achar que o outro ocupava um lugar de maior prestígio ou estava recebendo maiores honrarias, mandou construir um móvel especial, uma mesa sem cabeceira. Uma tábua redonda. Tábua é um termo antigo para designar mesa. Foi essa palavra que deu origem a *table* em inglês e francês, ficou mesmo *tavola* em italiano e acabou virando tábua e mudando um pouco de sentido em português (id., p. 41-42).

Ao suscitar na memória do leitor a imagem já conhecida da mesa-redonda, Ana Maria Machado evoca a ideia de significado como representação. De acordo com Glasersfeld, a base das representações gráficas e esquemáticas tende a formar o material perceptual como requerido para “fazer surgir naquele que percepção as formas particulares de operar visadas pelo autor do gráfico ou do esquema” (1995, p.162). Glasersfeld afirma que esse processo é didático porque “pode ajudar a centrar atenção daquele que percepção na execução das operações particulares que são consideradas desejáveis” (id.). Nesse sentido, Ana Maria Machado maneja com notável destreza as categorias da linguagem e da representação no processo de construção do conhecimento e associação ao repertório literário pretendido.

Assim, após contar a interessante história do Rei Artur, a autora aproveita para mencionar o fato de que essa história passou a existir também no âmbito ficcional e, a partir daí, foram escritas infinitas histórias, “contando feitos de extraordinária bravura” (MACHADO, 2002, p. 42), que se consolidaram como um manancial de histórias variadas, despertando o interesse e ocupando leitores por milhares de páginas. O grande destaque para esse capítulo é a ênfase histórica priorizada por Machado ao relacionar a literatura produzida nesse período. Ao observador mais atento, o que se percebe até o capítulo cinco é a exposição de um cânone de literatura universal desde as suas origens na historiografia, sem homogeneizar os períodos ou enquadrar as obras em uma cadeia plausível de

acontecimentos, tal como em grande parte das narrativas historiográficas tradicionais.

É evidente que o livro de Ana Maria Machado não é uma obra de historiografia tradicional e, portanto, não possui um discurso próprio de textos dessa natureza, nem compromissos ou adesões teóricas declarados. Contudo, é importante mencionar que o que sinaliza para uma dada consciência de construção (nesse caso, seguir a história desde o que se entende como os primórdios até manifestações mais recentes), é a própria forma como os primeiros capítulos se dispõem ao longo do texto: diacronicamente, discorrendo sobre dois tipos de textos: os que foram produzidos em um dado período e os que se referem a esse período específico, como se verá a seguir no caso da Idade Média. Essa estrutura de sucessão temporal não se mantém ao longo de todo o livro.

Dentro dessa perspectiva, o capítulo cinco (de um total de doze capítulos) está (historicamente) localizado no período que compreende da Idade Média ao Renascimento. Ao localizar o leitor em uma linha temporal, Machado discorre com destreza sobre temas caros à experiência estética oriunda das histórias do Rei Artur:

O resultado foi um conjunto de histórias tão marcantes que não foram destruídas pelo tempo. Não eram escritas, mas contadas oralmente. Contadas e recontadas, com inúmeras variações, foram ficando na memória do povo – e, de vez em quando, eram mencionadas em manuscritos. No século XII – sete séculos depois da época em que essas histórias teriam ocorrido –, o monge galês Geoffrey de Monmouth foi escrever (em latim) uma História dos Reis da Bretanha e, inspirado em algumas destas pistas, deixou que sua imaginação desenvolvesse a história do Rei Artur. Baseando-se nessa versão escrita e nas histórias orais que continuavam a correr, várias outras histórias foram sendo recontadas. (id., p. 44).

Machado prossegue nas vias histórica e literária e explica que a disseminação de lendas sobre a corte do Rei Artur suscitou e consolidou um modelo de histórias de cavaleiros que vagavam pelos bosques em busca de aventura: “Alguns eram apenas bandidos. Outros procuravam seguir o código da cavalaria – e ao longo do tempo, à medida que essas lendas iam sendo recontadas, elas iam se contaminando com ideais da sociedade que as ouvia” (id., p. 44). A adesão de um sujeito ao código da cavalaria pressupunha, nesse tempo, um juramento feito sobre a *Bíblia*, de modo que o indivíduo aceitasse ser um bom cristão, “leal a seu chefe,

protetor das mulheres, defensor da justiça” (id., p. 45), defendendo o mundo dos malfeitores e protegendo os fracos e inocentes.

Esse período, diz Machado, foi importante ponto de surgimento de histórias como as do mago Merlim, outras se referiam a espíritos das águas (como a Dama do Lago), sacerdotisas, fadas e bruxas: “As mulheres sacerdotisas, ou magas, às vezes eram consideradas fadas do bem, mas outras vezes eram encaradas como bruxas maléficas e ameaçadoras. Morgana, por exemplo, é uma personagem que em algumas lendas é uma fada, em outras é feiticeira. Também é muito comum encontrar nessas histórias a noção de sortilégios e encantamentos” (id.). Além disso, as histórias dos cavaleiros mais famosos da tábua redonda se desdobraram em infinitas versões, popularizando por toda a Europa medieval – e posteriormente no Ocidente – personagens como Lancelot, Galahad, Tristão, Percival, Gawain, Bors, Kay, Bedivete, Mordred e Gareth.

Ana Maria Machado relembra que não foram apenas as histórias oriundas da Inglaterra que tomaram conta da Europa medieval, mas também outras advindas de outros lugares como França e Espanha. Um dos primeiros exemplos dados se refere às histórias do rei Carlos Magno e seus cavaleiros mais próximos, os Doze Pares de França. De modo geral as histórias possibilitavam desdobramentos, como a história do cavaleiro Rolando que resultou na famosa “Canção de Rolando”, do século IX, a mais antiga obra conhecida da literatura francesa. A autora ressalta também o caráter atemporal dessas obras, que quase notadamente romperam limites geográficos e se consolidaram nos lugares mais inesperados, como no Nordeste brasileiro em pleno século XX:

Mas, para se ter uma ideia de como essas histórias não conheceram fronteiras em sua capacidade de acender a imaginação humana, basta ver que até hoje, nas grandes feiras do Nordeste brasileiro, ainda se encontram à venda folhetos de cordel contando os feitos de Carlos Magno e os Doze Pares de França. Com sorte, a gente ainda consegue encontrar algum velho cantador capaz de recitá-las, em versões caboclas interessantíssimas, acompanhadas por viola ou rabeça (id., p. 46).

Ainda em referência a obras oriundas da Idade Média ou inspiradas nesse período, Machado sugere leituras como o clássico espanhol *El cantar de mío Cid*, romances históricos de Walter Scott, ópera de Richard Wagner (*Tristão e Isolda*), textos diversos de autores como Robert Louis Stevenson, Astrid Lindgen e também

J. R. Tolkien, com suas obras ambientadas na Idade Média, como *O senhor dos anéis* e *O Hobbit*.

Por fim, a autora relembra a experiência do autor inglês Alan Garner<sup>127</sup>, responsável por histórias de aventura que remontam ao período celta. Encerra o capítulo com a majestosa obra de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*. Machado relembra o caráter atemporal da obra e o consenso na crítica moderna em relação ao papel fundador do romance moderno que se atribui a *Dom Quixote*. Um tributo merecido a uma das maiores obras da literatura ocidental.

O capítulo 6, intitulado “Mundos descobertos e sonhados”, é introduzido por uma epígrafe do dramaturgo espanhol Calderón de la Barca, retirada da obra *La vida es sueño*<sup>128</sup>. A autora faz referência ao Século de Ouro Espanhol, período em que floresceram os grandes gênios das artes na Espanha – na literatura, Luís de Góngora, Francisco de Quevedo, Calderón de la Barca, Lope de Vega; nas belas artes, El Greco e Velázquez: “Muito rica e com ouro que vinha da América recentemente descoberta, a Espanha multiplicava palácios esplêndidos, altares riquíssimos em suas igrejas, criava obras de arte magníficas e dominava os mares com uma esquadra poderosíssima que era chamada de Invencível Armada” (id., p. 55). Contudo, Machado relembra que quem venceu os navios espanhóis foi a Inglaterra, local onde surgiu um dos maiores gênios da literatura universal - William Shakespeare:

O maior escritor da época elisabetana deixou para sempre sua marca na cultura mundial. Foi ele o inglês William Shakespeare, considerado o maior dramaturgo de todos os tempos. Como se estivesse se antecipando em alguns anos aos versos de Calderón de la Barca citados no início do capítulo, Shakespeare garantia em outra peça, “A vida é apenas um sonho”. Muitas vezes, esse sonho assumia a forma do próprio teatro: “A vida é um palco”. Ou de uma história – “A vida é um conto, cheio de som e fúria, contado por um idiota, e que não significa nada”, diz ele pela boca de um personagem. Sonhos, peças, histórias – sempre peças de ficção. (id., p. 56).

A menção a esses dois autores específicos abre caminho para o desenvolvimento de reflexões bastante oportunas, bem como a instrução ao leitor em relação a questões que vão além do texto literário. Essa é uma das

<sup>127</sup> Machado traduziu um dos títulos de Alan Garner: *A lua de Gomrath* (Ed. Moderna, 1998).

<sup>128</sup> “É que toda a vida é sonho / E os sonhos, sonhos são”.

características mais inovadoras desse livro de Ana Maria Machado, pois ao falar sobre o aspecto literário da obra a autora aponta para um infinito sistema de literatura, efetivado graças a uma gama de agentes. Esse estilo de escrita, configurado como uma espécie de teia, rompe com a simples ideia tradicional da historiografia orientada por recortes temporais ou estéticos. Nesse caso, sempre as referências iniciais se desenrolarão como um enorme novelo, em que surgem aspectos históricos, culturais e sociais.

Assim, ao falar sobre Shakespeare, por exemplo, Machado aproveita e discorre brevemente sobre aspectos da modernidade, como a cosmovisão do homem desse período: “Os tempos modernos surgem juntamente com esse questionamento sobre o real e o imaginário, essa desconfiança em relação a certezas que vinham sendo aceitas como verdades e que o espírito humano começava a desafiar” (id., p. 56). Além disso, relaciona às novas navegações essa inovação no pensar, que em decorrência da descoberta de novos mundos, arruinou antigas formas de ver o mundo, como as certezas da Idade Média.

Ao mencionar as grandes navegações que inauguraram a Modernidade e possibilitaram a expansão de novas formas de pensar, Machado aproveita a abertura ao tema e discorre sobre obras que tratam sobre grande navegações, como *O livro das maravilhas de Marco Polo* e *As viagens de Gulliver*. Originalmente escritas para adultos, foram objeto de adaptações infantis, fartamente encontráveis em livrarias e sebos. Assim, além dessas obras adaptadas para crianças, Machado relembra alguns clássicos orientais (conhecidos no Ocidente graças às grandes navegações) que atualmente também são bastante lidas por crianças, em versões condensadas: *As mil e uma noites*, *Ali Babá e os quarenta ladrões*, *Aladim e a lâmpada maravilhosa*, *O pescador e o gênio*, *As aventuras de Simbad, o marujo*. A autora também aborda a importância de *A epopeia de Gilgamesh*, que atualmente pode ser encontrada no Brasil em versões “acessíveis e de grande impacto visual” (id., p. 57).

Ao abordar o aspecto maravilhoso (no sentido de novo, extasiante) dos textos, Machado volta a discorrer sobre o inspirador relato de experiência de Marco Polo:

Já as *Viagens de Marco Polo*, muito mais recentes, poderiam ser vistas inicialmente como uma grande reportagem. O jovem Marco foi um mercador que na adolescência acompanhou seu pai e seu tio em

uma caravana comercial que foi por terra ao Oriente. Mais tarde, organizou sua própria expedição a terras ainda mais distantes. Posteriormente, contou toda a viagem que tinha feito e as maravilhas que tinha visto em suas andanças por lugares muito diferentes – onde hoje ficam países como a Turquia, o Afeganistão, o Paquistão, a Índia, a China e o Japão. Além de fazer uma espécie de reportagem detalhada sobre os lugares por onde passava, Marco Polo também incluiu em seu livro observações sobre os costumes, as culturas e os povos que visitou. E como ficou muitos anos morando na China, onde fez amizade com o imperador e foi até mesmo seu embaixador, nos deixou um relato fascinante sobre tudo o que viu por lá. Escrito no final da Idade Média, seu livro foi tão importante que acendeu em muitos jovens o desejo de viajar e explorar novos mundos. Alguns deles, como Cristóvão Colombo, não sossegaram enquanto não seguiram o exemplo de Marco Polo. (id., p. 58).

Nesse recorte fica explícito o caráter motivador da obra literária, que pode gerar reações diversas nos leitores, inspirando sentimentos como curiosidade, vontade, êxtase e impulsos que podem levar à renovação de outras instâncias sociais e artísticas. A partir do relato de Marco Polo e da inspiração que levou outros navegadores como Colombo a outras partes do planeta, fica óbvia a configuração da literatura como produto do pensamento vivo de uma civilização.

Na sequência, a autora menciona *Os lusíadas*, de Luís de Camões, como o grande clássico das navegações. Mais uma vez, Machado relembra que a obra – por ter sido escrita há bastante tempo e por possuir erudição poética equiparável à *Eneida*, de Virgílio –, não é aconselhada a neoleitores. Contudo, seguindo coerentemente o pensamento que vinha desenvolvendo, Machado sugere que se busquem adaptações feitas para crianças. Além disso, também sugere que pais e professores adotem um método de leitura partindo da adaptação e em direção à obra original, de modo que o jovem possa “desvendar” juntamente com o instrutor o significado do texto literário. Ao orientar a uma metodologia de leitura do clássico, Machado contempla parte do título da série à qual seu livro pertence: “Como” ler os clássicos. Assim, sugere que se trabalhem as partes mais interessante ao neoleitor:

Um bom professor ou um pai entusiasmado pode até combinar as duas coisas: depois que o jovem ler a versão resumida e adaptada em prosa, pode ter contato (e ir decifrar junto, como num jogo) com um dos episódios em verso. Nesse caso, os mais atraentes são o de Inês de Castro (“a que depois de morta foi rainha”, origem da expressão “Agora é tarde, Inês é morta”) ou o do Gigante Adamastor. (id., p. 59).

O tom instrutivo segue ao longo de todo o capítulo, de modo que a autora – ao falar sobre lugares tão distantes que nem sequer existem – explica todo o surgimento do conceito de utopia, um não-lugar onde tudo funciona perfeitamente. Machado afirma que tudo começou com a publicação da obra intitulada *Utopia*, assinada pelo autor inglês Thomas Moore (ou Thomas Morus, em sua versão latina). No texto, ressalta-se que a obra não deve ser trabalhada diretamente com jovens, mas certos recortes textuais poderiam ter um efeito bastante positivo, se trabalhados por um professor entusiasmado. Mais uma vez um tema encadeia o desenvolvimento de outro assunto, e a autora oferece uma importante reflexão sobre o papel do professor em sala de aula: “O professor tem sido tão desprestigiado e mal pago em nosso país que a gente muitas vezes acaba esquecendo o quanto essa profissão tem de paixão e quanto traz de recompensa afetiva” (id., p. 61).

Machado dedica pouco menos de uma página à reflexão que coloca no centro o papel do mediador de leitura e o quanto a obra literária pode ser importante se trabalhada por um profissional competente da área. Em um Brasil (dos anos 2000, quando da publicação do livro) problemático no que diz respeito à democratização da leitura e aos direitos do profissional da educação, a reflexão proposta por Machado torna-se completamente pertinente e faz com que seu livro adquira uma função que vai além do simples historiografar ou recomendar leituras. A autora parte de uma ideia de conjunto bastante completa, dedicando atenção não somente a questões que dizem respeito somente à sugestão de leitura, mas também a aspectos que compõem a tríade texto-mediador-leitor:

[...] Quem ensina sabe que não escolheu essa profissão exatamente porque nela via uma oportunidade para ficar rico e realizar todos os sonhos de consumo apregoados pela televisão. Precisa, merece e deve poder viver com dignidade – isso é óbvio e nem se discute. Porém o que faz alguém preferir a sala de aula e não o consultório do dentista, o escritório ou a bolsa de valores como local de trabalho tem a ver com outras coisas. Uma delas é a alegria de compartilhar descobertas com a juventude. Lecionar literatura é uma permanente viagem por esse oceano de emoções. Nessa perspectiva, um encontro com um trecho escolhido por Thomas Moore pode ser um momento muito especial e inesquecível. Ou seja – mesmo que o jovem não vá ler esse clássico diretamente, é muito bom que o professor (de línguas, de história, de geografia, não importa) o procure e traga o trecho que escolher. Vale a pena. (id., p. 61).

Ao término do texto a autora elenca uma série de livros que estão ligados a todas as ideias desenvolvidas ao longo do capítulo. Nesse sentido, retoma o já mencionado e discorre com mais detalhes sobre *As viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift. Além desse título, faz referência a distopias, como *1984*, de George Orwell, *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, *A guerra dos mundos*, de H. G. Wells, *Eu, robô*, de Isaac Asimov, e *2001*, de Arthur C. Clarke. E retoma as principais obras de Shakespeare – autor sobre quem escreveu brevemente em um momento anterior – e sugere a leitura de obras canônicas do autor.

Nesse capítulo Ana Maria Machado joga com a categoria da representação como forma de introdução a um repertório supostamente desconhecido ao leitor. A autora menciona obras como a história do Rei Artur, peça bastante explorada em outras formas de representação, como o cinema e o teatro, e posteriormente discorre sobre outras menos conhecidas. A esse processo Glasersfeld chama de “Reconhecimento”: o sujeito não necessita conhecer uma obra em sua totalidade para poder reconhecê-la, algo que acontece já a partir do reconhecimento de algum traço familiar: “Ao necessitar de memória, o reconhecimento é semelhante à representação. Ambos funcionam frequentemente lado a lado, como, por exemplo, quando alguém reconhece um Volkswagen, e embora só possa ver parte da sua traseira é, apesar disso, capaz de visualizar toda a forma característica” (GLASERSFELD, 1995, p. 165).

Ao chegar na metade do livro de Machado, o que se percebe é que o leitor possui em mãos um texto escrito por uma autora suficientemente instrumentalizada e dotada de notável conhecimento de causa, disposta a conduzi-lo com profusão de detalhes pelos caminhos dos “comos” e “porquês” de ler a literatura ocidental. As constantes estratégias adotadas por Machado ao longo da primeira parte sugerem um livro que está, como já se afirmou anteriormente, muito além de um simples manual. Sendo um dos títulos iniciadores da série “Como e por que ler”, o livro de Machado possui uma retórica afiada para contemplar o público-alvo da publicação: linguagem acessível e uma narração (quase) literária. Nesse sentido, os capítulos seguintes uniformizam todas as ideias percebidas ao longo dos seis primeiros capítulos.

### 6.3 A formação do leitor a partir dos clássicos

*Na segunda parte de Como e por que ler os clássicos universais desde cedo percebe-se a efetivação do discurso proferido ao longo dos capítulos iniciais e também a consciência teórica da autora. Assim, Ana Maria Machado desvela aos olhos do leitor um universo repleto de obras inimaginadas no trabalho da literatura para jovens, buscando expor formas prazerosas e inteligentes no manejo com os clássicos.*

#### 6.3.1 Contos de fadas e navegações: a criação do sentido e adaptações

*Quanto mais tentei entender a razão destas histórias terem tanto êxito no enriquecimento da vida interior da criança, tanto mais percebi que estes contos, num sentido bem mais profundo do que outros tipos de leitura, começam onde a criança realmente se encontra no seu ser psicológico e emocional. Falam de suas pressões internas graves de um modo que ela inconscientemente compreende e – sem menosprezar as lutas interiores mais sérias que o crescimento pressupõe – oferecem exemplos tanto de soluções temporárias quanto permanentes para dificuldades prementes. Esta é exatamente a mensagem que os contos de fada transmitem à criança de forma múltipla: que uma luta contra dificuldades graves na vida é inevitável, é parte intrínseca da existência humana – mas que se a pessoa não se intimida mas se defronta de modo firme com as opressões inesperadas e muitas vezes injustas, ela dominará todos os obstáculos e, ao fim, emergirá vitoriosa.*

Bruno Bettelheim

No capítulo 7, intitulado “Encantos para sempre”, Machado discorre sobre diversos contos de fadas, sempre resgatando questões como a historicidade do conceito e aspectos adjacentes. Assim, nesse capítulo percebe-se a importância que a autora atribui ao incentivo à leitura desse tipo de histórias logo nos primeiros anos de formação do leitor. A experiência revelada pelos contos condiciona o leitor a perceber uma série de situações metaforizadas que poderiam ocorrer na sua realidade tangível, em seu próprio nível de experiência. Assim, ao encontro da epígrafe que abre este capítulo, retirada da obra *A psicanálise dos contos de fadas*, de Bruno Bettelheim, Machado abre caminho para discussões completamente pertinentes ao tema, como a questão da historicidade, da importância dos contos originais na formação do indivíduo e também da (in)utilidade de certas adaptações:

As histórias populares que chamamos de contos de fadas constituem uma categoria diferente entre os clássicos. Em geral, não são encaradas pelos críticos e pela academia com a mesma nobreza e prestígio dos livros que viemos mencionando até aqui, mas poucas

obras são tão conhecidas e exerceram tamanha influência sobre nossa cultura. Além disso, poucas também foram, sempre, tão oferecidas às crianças. Talvez juntamente seja essa a causa e o efeito de não terem tanto prestígio e nobreza. Muitas vezes, são consideradas apenas “histórias infantis” e, por isso, vistas como pouco importantes. Outras vezes, ocorre o processo inverso: por serem consideradas pouco importantes e sem nobreza literária, se acha que podem então ser destinadas às crianças. (MACHADO, 2002, p. 68).

Em relação a esse aspecto, a autora problematiza a questão do prestígio dos contos de fadas e também as adaptações irresponsáveis desses contos. Esse talvez seja o capítulo mais sério do livro, pois Machado – na condição de autora de literatura infantil – faz crítica ferrenha à forma como os contos de fadas são vistos atualmente por uma parcela do mercado editorial e de uma sociedade dita “politicamente correta”, que não respeita o aspecto temporal e metafórico dos textos literários. Para a autora, esses textos possuem características artísticas universais e atemporais, visto que inicialmente não se dedicavam às crianças e adolescentes como público-alvo, o que seria uma abordagem completamente recente na história dos contos de fadas. Machado afirma que os contos de fadas mais tradicionais são, sobretudo, manifestações populares que nada têm a ver com a ideia de autoria, já que eram feitos de modo coletivo:

Durante muitos anos e muitos séculos, nem ao menos foram escritos. Sobreviveram e se espalharam por toda parte graças à memória e à habilidade narrativa de gerações de contadores variados, que dedicavam parte das longas noites no tempo em que não havia eletricidade para entreter a si mesmos e aos outros contando e ouvindo histórias (id., p. 69).

As origens dos contos perdem-se no tempo histórico, mas estariam – de acordo com alguns estudiosos – ligados à ideia dos ritos de passagem de uma idade a outra, ou “de um estado civil a outro. Por isso, guardariam tantas marcas simbólicas da puberdade e do início da atividade sexual” (id.). Alguns exemplos atestam essa afirmação, como a insistência no sangue feminino, “como as gotas sobre a neve, que caem do dedo da mãe que borda ao se iniciar Branca de Neve, ou da Bela Adormecida que se pica no fuso de uma roca” (id., p. 70).

Esses contos majoritariamente possuem a estrutura de uma série de provas que devem ser vencidas pelo herói, “muitas vezes perdido no bosque tendo que

encontrar seu caminho, como faziam algumas sociedades com os adolescentes, para depois recebê-los no seio do mundo adulto” (id.). Essa dita jornada do herói inspira todo um processo de crescimento e maturidade do indivíduo, que em dado momento estará apto para vencer as adversidades que se apresentem. Considerando o aspecto mimético e verossímil da (boa) obra literária, esses textos cumpririam com seu papel no que diz respeito a dialogar com o universo do leitor, ainda que o cosmos ficcional seja regido por outras leis naturais e completamente diferentes do universo do leitor.

Neste capítulo se afirma o *modus operandi* adotado por Machado, que desde os capítulos iniciais discorre sobre a utilidade de certas abordagens antes de passar para a recomendação da obra literária. Ao tempo que se expõem reflexões extra-historiográficas, essa metodologia enriquece o livro ao possibilitar ao leitor o acesso a um ponto de vista (o da autora) sobre o tema e as obras que possivelmente lerá. Logo, Machado relembra nomes indispensáveis do âmbito dos contos de fadas e literatura infantil, como Charles Perrault, Wilhelm e Jacob Grimm e Hans Christian Andersen, a chamada “santíssima trindade” do tema. A autora afirma que Andersen, diferentemente de Perrault ou dos irmãos Grimm, não se limitou a recontar as histórias tradicionais, mas também inventou outras como *O patinho feio*, *A roupa nova do imperador*, *Polegarzinha*, *A pequena sereia*, *O soldadinho de chumbo* e *O pinheirinho*.

Machado levanta uma série de questionamentos sobre “como” ler os contos de fada. No entanto, direciona uma crítica ferrenha aos adaptadores que desrespeitam as histórias originais – alteram e reescrevem histórias completamente destoantes das originais:

Quando se trata de histórias já de saída consideradas infantis, como é o caso dos contos de fadas, é bastante frequente que surjam resultados que são um total absurdo, saído de cabeças que desejam censurar e exercer seu poder sobre os pequenos e que não revelam grandes doses de sensibilidade ou inteligência para lidar com um material tão precioso. Essas versões expurgadas dos contos de fadas, em nome do moralismo, didatismo, do realismo ou do “politicamente correto”, na melhor das hipóteses costumam combinar duas características que não são apenas uma rima, mas uma lástima: arrogância e ignorância. A arrogância desses adaptadores está em se considerarem donos da verdade, mais sábios e muito melhores do que aqueles que os precederam, superiores a gerações

e gerações de criadores que vieram lentamente estabelecendo as versões que conhecemos dos contos de fadas. (id., p. 75-76).

Em tom de indignação, Machado relembra uma obra (que não cita) que teria alterado quase todos os aspectos principais de *João e Maria*, tais como desresponsabilizar os pais pela perda das crianças e culpabilizar as crianças pelo fato, além de eliminar o “catártico” (id., p. 77) momento em que João e Maria queimam a bruxa:

Não se mexe nessas coisas impunemente. Dá em disparate – no caso, outro nome para o desastre literário e psicológico. [...] A ignorância é que explica essas interferências, na maioria das vezes. A intenção era boa. Mas com frequência o adaptador dessas histórias, por não estar acostumado a conviver de perto com muita leitura, passa por cima do fato de que não se lê literalmente. Quem não tem intimidade com livros ignora isso. (id.).

O fato de algumas adaptações mostrarem-se completamente desnecessárias diz respeito à existência de um pacto não velado entre leitor e texto. O leitor, ao ter acesso a uma história, automaticamente entende-a como “uma história”, e não como verdade. Machado refere-se a esse acordo como uma espécie de suspensão da descrença: “Nenhum leitor em sã consciência acredita que o lobo conversa com a menina ao encontrá-la no bosque, mas para efeito de aceitar que a história se desenrole, ele faz de conta que acredita e admite isso” (id., p. 78). Nesse sentido, os contos de fadas guardariam em si um sentido pronto para ser transposto à realidade do leitor.

Ao falar sobre contos de fadas no capítulo sete, Machado desenvolve uma série de discussões pertinentes ao entendimento e a recepção da literatura. Assim, se no capítulo sete Machado se debruça sobre questões importantes do processo de formação do leitor, no capítulo oito ocorre um certo desvio em direção a questões de gosto pessoal e prazer de leitura.

Neste aspecto, escolhe discorrer sobre obras infantojuvenis que tenham o mar como espaço principal. Assim, como informação primeira, Machado afirma que sempre gostou do título de uma antologia de contos organizada por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda, intitulada *Mar de histórias*. O mar, enquanto metáfora de imensidão e profundidade, possui um poder ímpar quando associado à literatura. Apesar de o livro referido não se dedicar exclusivamente ao tema de narrativas marítimas, a autora toma essa referência para dar passagem a uma série de obras.

Estas, sempre voltadas ao público jovem, são recomendadas em decorrência do prazer estético que suscitam. Ao falar sobre sua experiência pessoal, Machado relembra a primeira obra com temática marítima à qual teve acesso: “Em minha história pessoal, a descoberta se deu por meio de Robinson Crusóé – que ganhei uma versão integral no meu aniversário de 8 anos. Morávamos na Argentina nesse tempo e o livro era em espanhol, um tijolão pesado de uns cinco palmos por três” (id., p. 84).

A obra de Defoe desencadeou o desenvolvimento de todo um gênero, o de histórias de sobrevivência. Machado dedica um amplo espaço a discorrer sobre o livro *O senhor das moscas*, escrito pelo inglês William Golding. Apesar do relato algo perturbador e “quase aterrorizante”, pode ser visto como fascinante “para adolescentes com fôlego e vontade de ler”. Na sequência, a autora dedica generosos parágrafos à obra de Robert Louis Stevenson, autor de *A ilha do tesouro*:

*A Ilha do Tesouro* tem uma fina observação sobre o processo da curiosidade e do medo. É um mergulho na inquietação de um pesadelo cheio de aventuras, pintado com cores fortes numa ilha exótica, em que esqueletos brancos se sobrepõem a palmeiras verdes e mares de safira. É também um livro que brinca com o medo do leitor. De início faz a gente temer os personagens errados, para só depois ir aos poucos descobrindo o que deve enfrentar ou evitar e por quê. Parece ser apenas uma empolgante história de piratas, mas é muito mais do que isso – é uma reação ao pessimismo e ao desânimo, um ato de confiança na potencialidade juvenil. Por essa razão, fica para sempre (id., p. 87).

Nesse capítulo, além de Stevenson, Machado também trata de outros autores – Júlio Verne, Herman Melville, Somerset Maughan, Iris Murdoch e outros –, sempre abordando histórias de aventuras relacionadas ao mar. Já os capítulos nove e dez vão ao encontro de histórias clássicas de aventura, independentemente do pano de fundo ou de seus elementos constituintes.

### 6.3.2 Da ilimitação do clássico e a vitalidade do cânone

*Como procede a literatura? Ela sintetiza, por meio dos recursos da ficção, uma realidade, que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive cotidianamente. Assim, por mais exacerbada que seja a fantasia do escritor ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra foi concebida, o sintoma de sua sobrevivência é o fato de que ela continua a se comunicar com seu destinatário atual, porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor.*

Regina Zilberman

A epígrafe acima elucida os conceitos de mímese e verossimilhança, velhos conhecidos dos profissionais da leitura. No livro de Ana Maria Machado, percebe-se que o conceito de literário vai ao encontro dessa perspectiva. Isto é, o valor da obra está no poder que ela tem de dialogar com o leitor, podendo sempre acrescentar algo à cosmovisão do sujeito. Ao discorrer sobre obras de aventura que poderiam suscitar momentos de deleite ao leitor, Machado traz uma importante discussão quanto ao tema da interpretação:

Creio que grande parte da vitalidade e permanência dos grandes livros não está em suas qualidades intrínsecas de forma acabada e fechada, mas no potencial de leituras que elas permitem. Daí que uma conversa sobre os clássicos não pode se confundir com uma lista do que deve ser lido, ou se limitar a uma defesa de por que eles devem permanecer entre nós. Tudo isso só se completa se dermos também atenção à maneira de ler. Como ler – essa é uma grande questão que vamos encontrando a toda hora nesse mergulho pelos livros essenciais. Ler criticamente é uma das respostas. Significa que não se lê para concordar servilmente em atitude reverente, mas também não se lê para discordar e refutar num eterno desafio. (id., p. 98-99).

Na visão da autora, o clássico deve se configurar como uma materialidade capaz de suscitar infinitas interpretações por parte do leitor. Machado protesta contra a leitura impositiva praticada em certos meios, pois considera que esse aporte limita o leitor em relação à plurissignificância do texto literário. Nesse sentido, ao entrar em contato com uma obra clássica, o leitor estaria abrindo-se a um universo de possibilidades, podendo sempre deslocar-se para além das alheias. Sem dúvidas essa discussão abre alas para uma série de reflexões que vêm na esteira do próprio título do livro e também do perfil que a série “Como e por que ler”

inaugurara então, no ano de 2002, com essa experiência primeira. Dessa forma, a todo momento parece que a autora busca se justificar, de modo a negar qualquer possibilidade de imposição de leitura, apesar dos “comos” e “porquês”. Dessa maneira, se presentifica no livro de Machado a ideia de que a literatura não significa nada mais senão a libertação do indivíduo. Os clássicos universais seriam uma via de alcançar o conhecimento legado pelos antigos.

Além disso, Machado pede aos leitores que leiam de forma contextualizada, buscando entender a época na qual o livro se produziu, sem exigir atitudes contemporâneas “de uma manifestação cultural de outro tempo e sociedade” (id., p. 99). Dessa maneira, por exemplo, a autora recomenda não recusar *As mil e uma noites* pelo fato de a obra possuir um caráter sexista, ou, igualmente, recusar *Robinson Crusoé* por seu caráter mercantilista, “ou Mark Twain porque usava a palavra *nigger* (crioulo), ou Ernest Hemingway porque era machista” (id.). Esse tipo de posicionamento somente acarreta em ônus ao leitor que, apesar de não poder se desvencilhar do olhar contemporâneo, poderia relevar certas questões a partir do entendimento histórico:

Um dos efeitos dessa contextualização tem a ver com a possibilidade que o leitor contemporâneo tem de incorporar à sua leitura uma grande riqueza: a lembrança de outras leituras e mais consciência da rede literária que compõe a literatura, dos possíveis *links* que se pode fazer. E com isso também, ele passa a ser cada vez mais capaz de ler com ironia inventiva, coisas que exigem um certo nível de atenção e a habilidade de ter ideias contraditórias, como lembra Harold Bloom (id., p. 99).

A autora respalda-se no pensamento de Harold Bloom, quando este reflete sobre um dos grande princípios da leitura: “não tente melhorar seu próximo com as leituras que você escolhe ou como as lê” (MACHADO, 2002, p. 100). Em instância última, não haveria uma via correta durante o processo de leitura: “Não é preciso transformar a leitura num ato utilitário ou numa ferramenta de ativismo. Leitores que melhorem a si mesmos já estarão melhorando o país e o mundo” (id.). Desse modo, Machado orienta o leitor a fugir da tentação ao fundamentalismo, visto que a leitura deve ser vista (na visão da autora) como um ato de tolerância e humildade, de modo que o sujeito esteja disposto a “tolerar a diferença e a divergência” (id.). A autora ressalva ainda que o prazer da leitura não deve se converter em um emaranhado intelectual condicionante à perda do desejo. Em suma, em todo capítulo nove se

presentifica o entendimento pessoal da autora de que a literatura deve estar além dos velhos preconceitos.

Se no capítulo nove Machado discorreu sobre as obras de aventura (juntamente com uma importante reflexão sobre o papel do clássico), no capítulo dez a autora elege seu *corpus* a partir de um viés bastante atípico: o cotidiano na literatura. Nesse sentido, a autora não escolhe obras voltadas propriamente para o público infantojuvenil, mas sim escreve sobre aquelas que foram adotadas por esse público devido à proximidade da linguagem e dos conflitos existenciais. Esse é o caso, por exemplo, de Mark Twain, autor que “bastou soltar dois meninos à margem do rio Mississippi, e contar suas aventuras por ali mesmo” (id., p. 103). O vigor da obra de Twain estaria fortemente ligado à observação que o autor fazia da sociedade na qual vivia, conseguindo mimetizar personagens comuns na realidade do leitor. Machado sinaliza que além de conseguir observar a sociedade em torno, o autor escrevia com uma linguagem “nova, trabalhosamente elaborada a partir de ouvir com muita atenção como as pessoas se expressavam à sua volta” (id.). Ao discorrer sobre Twain, Machado evoca suas sensações de leitura:

*As aventuras de Tom Sawyer e As aventuras de Huck (Huckleberry Finn). Nunca vou me esquecer a sensação de abertura infinita que eles me deram, como se eu também pudesse de uma hora para outra navegar numa balsa rio abaixo e conquistar o mundo todo, rumando para a liberdade e ajudando a libertar um escravo fugido. Depois de ter lido toda a obra de Monteiro Lobato, eu precisava de alguns livros assim, onde eu me sentisse em casa e também pudesse morar. A obra de Mark Twain me deu isso e muito mais. Devorei tudo o que ele escreveu – e recentemente ainda tive a alegria de traduzir seu inédito recém-descoberto, o delicioso *Um assassinato, um mistério e um casamento*. (id.)*

Ana Maria Machado também discorre sobre a obra de Charles Dickens e o efeito que esta lhe causou enquanto jovem leitora: “Quando descobri Dickens, ele também foi um autor que me despertou para ser uma leitora em série. Eu queria ir lendo um livro dele atrás do outro, até completar tudo, o que não era fácil...” (id.). O singular do livro de Machado é que as indicações nunca chegam apenas acompanhadas de um critério de valor oferecido pelo narrador, mas sim com a explanação do efeito estético provocado pela obra. Sem dúvida, esse mecanismo aproxima o narrador do leitor; a leitura tem o tom de uma conversa pessoal da autora com a pessoa que está lendo o livro. Em suma, o relato de experiência

pessoal sempre está acompanhado da ideia da idiossincrasia, mantendo a coerência expressa desde o começo do livro: a leitura não pode ser imposta a ninguém.

Além de Twain e Dickens, dois autores que não se propõem escrever para adolescentes, Machado evoca a experiência de Victor Hugo em *Os miseráveis* e também as irmãs Charlotte e Emily Brontë. Sobre *O morro dos ventos uivantes*, de Emily, a autora afirma que esse romance lhe proporcionou uma das leituras “mais hipnotizantes” (id., p. 105) de sua adolescência.

Ainda nesse capítulo, a autora comenta sobre outra obra marcante em sua trajetória de leitura (note-se o caminho ego-histórico que conduz a narração): *O apanhador no campo de centeio*, de J. D. Salinger. Machado considera a obra de Salinger um marco de ruptura na linguagem da personagem principal do livro, uma das personagens “mais marcantes do século XX” (id., p. 109). O livro, conforme resume a autora, é a história de uma fuga:

Holden é expulso do colégio e, em vez de ir para casa e enfrentar os pais, sai andando sem rumo pelas ruas de Nova York, conversando com quem encontra, lembrando episódios acontecidos, tendo ideias divertidas, às vezes ficando um pouco triste e se preocupando com coisas que geralmente ficam esquecidas da maioria das pessoas. [...] Um livro transformador, em que a gente sai da leitura diferente do que entrou. Posso atestar que, em anos na livraria, nunca encontrei um leitor jovem que tivesse sido desapontado por *O apanhador no campo de centeio*. E meus filhos também leram e releeram com entusiasmo, em meio a surpresas e descobertas novas. A tal marca de um grande clássico. (id.).

Antes de encerrar o capítulo dez, Machado discorre ainda sobre Katherine Paterson, ganhadora do prêmio Andersen em 1998. A autora arrisca prever que “daqui a alguns anos” (id.) Paterson será considerada uma autora clássica. Sobre o tema que abordou em todo o capítulo dez, Machado afirma ainda que a imersão em histórias passadas no cotidiano costuma modificar no jovem leitor o sentido de olhar para o seu próprio cotidiano. A experiência de leitura, da forma como é trabalhada ao longo de todo o livro, estaria na base de toda a formação do indivíduo, podendo lapidar a cosmovisão e as próprias convicções do sujeito social.

Na perspectiva adotada por Machado, o clássico é ilimitado porque pode suscitar diversas interpretações dentro de um campo de possibilidades aceitáveis. Essas possibilidades de leitura estarão sempre ligadas à riqueza experiencial do leitor: quanto mais experiência de leitura possuir, mais proficiente será na leitura de

cânones e na ampliação das possibilidades interpretativas. A abordagem da autora direciona a um dos apontamentos-chave do letramento literário em três etapas: a) a leitura como prazer; b) a leitura como compreensão do mundo; c) a leitura como ferramenta de mudança da própria realidade.

### 6.3.3 Clássicos infantis e critério organizador

*É indispensável ler criticamente, ou seja, ler sem adotar atitude reverente, mas sem discordar de tudo. Também é conveniente ler de maneira contextualizada, isto é, “vivendo” a época, não pretendendo encontrar atitudes contemporâneas em acontecimentos passados. Ler bem é ficar mais tolerante e mais humilde, aceitar a diversidade, dispor-se a tolerar a divergência.*

Ana Maria Machado

No penúltimo capítulo de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, Ana Maria Machado propõe a leitura de clássicos verdadeiramente infantis (livros escritos para crianças). Já no último capítulo da obra, a autora explicita o critério organizador que norteou a escrita de seu livro, tal como o fez no primeiro capítulo, e também justifica sua adesão ao cânone tradicional. Com esses dois textos, Machado encerra sua obra desvencilhando-se de possíveis críticas e assumindo o consciente papel de sujeito produtor do conhecimento.

A autora começa o capítulo onze, intitulado “Clássicos infantis mesmo”, afirmando que a grande maioria das obras trabalhadas ao longo do livro não foram escritas exclusivamente para crianças. Contudo, para além dessas obras, existem os clássicos fundamentalmente infantis, escritos para crianças, “a partir da segunda metade do século XIX até a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Muitos estudiosos chamam esse tempo de A Idade de Ouro da literatura infantil, porque foi quando esse gênero se destacou com clareza da literatura para adultos” (id., p. 111). Esses livros, além do propósito de entreter, instruíam e agradavam aos leitores mais sofisticados e exigentes:

O escritor C. S. Lewis, que escreveu para crianças uma série de fantasia ótima e de muito sucesso chamada “As crônicas de Nárnia” (inaugurada pelo excelente *O leão, a bruxa e o guarda-roupa* (1960), afirmou certa vez que não vale a pena ler aos 10 anos um livro que não tenha o que dizer para quem o reler aos 50, em condições de fazer novas descobertas na releitura. Exceto livros de informação, é claro. Lewis tem toda a razão. [...] Ele ainda faz outro comentário

muito divertido: adultos que são ridicularizados por ficarem lendo livros infantis geralmente foram crianças criticadas por lerem livros de adulto. Ou seja, essas classificações não podem funcionar como barreiras, como sabe todo leitor rebelde que descobre sua vocação leitora e sai inventando seu próprio roteiro. Ainda mais quando se trata desses autores que ficaram como marcos. (p. 112).

Na sequência, Machado discorre sobre a obra-prima de Lewis Carroll, *Alice no País da Maravilhas*, e também sobre *Alice do outro lado do espelho*. Além de Carroll, Machado traça um itinerário que guia o leitor por obras como *O Senhor dos Anéis*, de J. R. Tolkien, *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson, *O vento nos salgueiros*, de Kenneth Grahame, *As aventuras de Pedro, o coelho*, de Beatrix Potter, *Winnie Puff*, de A. A. Milne, *As aventuras de Pinóquio*, de Carlo Collodi, *Peter Pan*, de James M. Barrie, e *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato.

Ao prestar tributo à literatura escrita exclusivamente para crianças, o que aparece próximo ao final da leitura, Machado em seguida enceta a discussão pertinente à escolha e ao critério organizador que norteou a seleção dos textos referenciados. Assim, no capítulo doze, intitulado “Navegar é impreciso”, Machado conta uma anedota ainda do tempo da ditadura militar:

Durante o governo militar, o deputado Ulisses Guimarães foi um dos políticos que mais se destacaram na resistência democrática dentro do Congresso. Houve um momento em que iria haver mais uma “eleição presidencial” de cartas marcadas, indireta, sem voto popular, e sem qualquer possibilidade de que a oposição tivesse a mínima chance de ganhar. Mas ele teve a ideia de se lançar como anticandidato, o que lhe dava a oportunidade de percorrer todo o país, fingindo que estava fazendo campanha eleitoral para a presidência. Na verdade, aproveitava para criticar o governo. Não foi eleito presidente, claro, mas seus discursos conseguiram ajudar a eleger para o Congresso a maior bancada de oposição que já se vira. Durante a campanha, quando lhe perguntaram qual era o sentido daquilo tudo, por que se esforçava tanto, sem ter qualquer chance de ganhar, o velho político respondeu, citando um clássico: “Navegar é preciso, viver não é preciso” (id., p. 129).

Na sequência, explica o sentido da frase latina proferida por Guimarães: “Navegar é preciso, sim, no sentido de necessário, como afirmava o original. Mas é também um ato de precisão – enquanto por outro lado, a vida é imprecisa, desordenada, inexata” (id., p. 130). A anedota serve para mostrar ao leitor que navegar pelos clássicos da literatura é “um ato preciso, mas impreciso” (id.), no

sentido de ser necessário mas inexato (isto é, não há necessidade de seguir um itinerário de leitura). Nesse sentido, Machado reitera o discurso presente ao longo de praticamente toda a obra: a leitura dos clássicos surge como propulsão da curiosidade e deve gerar, assim como outras atividades, o prazer do descobrimento. Assim, sem dizer com estas palavras, a autora consagra seu livro como uma ego-história (uma história pessoal de leitura dos clássicos) e não como um manual de leituras canônicas: “Vamos navegar. Isto aqui é só um convite acompanhado de um mapa. Não é uma fórmula, nem uma receita, nem um programa curricular. Não se espera que ninguém saia lendo todos esses livros, um atrás do outro” (id., p. 131).

Sobre o critério organizador, Machado explica que muitos autores e livros ficaram de fora em função das prioridades dadas na hora de elencar as obras sobre as quais iria discorrer:

Vários livros e autores ficaram de fora, inclusive alguns que são de minha especial predileção. Mas procurei me limitar aos clássicos que podem ser encontrados entre nós, que foram traduzidos para o português. E que podem estar ao alcance infantil ou juvenil – ou porque já se destinavam aos jovens desde a origem, ou porque podem ser lidos (e bem aproveitados) em boas condensações. Fiquei surpresa. Eu mesma não esperava que houvesse tantos em versões adaptadas de boa qualidade, à disposição de nossos jovens leitores. (id., p. 131).

Outro aspecto bastante significativo é a explicação das razões que a levaram à seleção, bem como a consciência de diversidade: “Por que tantos autores homens? Tantos brancos? Tantos europeus? Por que sempre esses? Por que não fazer uma lista, um cânone alternativo? Por exemplo, uma lista que só admitisse mulheres, não-brancas, ou autores não europeus, afinal... esses nunca têm chance de serem conhecidos” (id., p. 122)<sup>129</sup>. Eis a resposta à sucessão de perguntas lançadas por ela mesma:

Justíssimo. Adoraria ver uma lista dessas e poder conhecer. Procuo ler seus possíveis componentes sempre que tenho oportunidade. Mas não foi essa minha escolha, por algumas razões seguramente muito simples, algo boba e insatisfatórias. A primeira é que eu não conheço o suficiente para propor esses nomes. A segunda é um

<sup>129</sup> Essas questões levantadas por Machado no livro em 2002 já acalentavam entusiasmadas discussões na cena da literatura brasileira contemporânea – um evidente reflexo da disseminação dos estudos de cultura. Dois anos mais tarde, em 2004, o escritor Luiz Ruffato publicou a antologia intitulada *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Esse livro faz parte das obras observadas nesta tese (ver capítulo cinco).

princípio ético básico: não fazer aos outros o que não gostaria que me fizessem. E sei que sentiria roubada de algo fundamental se não tivesse lido Homero, Cervantes, Shakespeare. Não sei quem se poderia propor para o lugar deles, não consigo me imaginar sem Ulisses, Dom Quixote e Hamlet. Se não quero essa pobreza para mim, não vou me meter a fazer experimentação com os jovens (id., p. 132).

A respeito de ser o cânone masculino e eurocêntrico, Machado observa que “até hoje” houve mais leitores brancos, homens e europeus. A autora diz acreditar que à medida que um número maior de pessoas leia, com origens e histórias diversas, “irão estabelecer sua própria rede de preferências e influir aos outros” (id., p. 133). Para a autora, o nível da experiência da leitura e a mudança dos velhos preconceitos e imposições ancestrais mudarão, graças à abertura ao diverso cada vez mais presente nas livrarias e nas listas de autores mais lidos. Com essa mensagem, a autora carioca encerra seu livro de introdução à leitura de clássicos da literatura universal.

Com a experiência de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, percebe-se uma consciência de construção explícita ao leitor de forma constante ao longo das 143 páginas do livro. Para além de outros fatores, esse aspecto desponta como uma característica cada vez mais perceptível em textos de matiz historiográfico, seja na argumentação autorreflexiva ou em espaços fortuitos como prefácios e introduções. No capítulo seguinte, aborda-se a experiência de leitura focada a partir de um terreno historiograficamente desértico no campo de produção intelectual brasileiro: a literatura infantil.

## **7. COMO E POR QUE LER A LITERATURA INFANTIL BRASILEIRA**

*Como e por que ler a literatura infantil brasileira* é o último título da série “Como e por que ler”, lançado no ano de 2005 e escrito por Regina Zilberman, respeitada pesquisadora ligada ao tema da formação de leitores e da história da literatura. A obra, que mescla uma série de características ligadas à tradição e à inovação em termos de historiografia literária, constitui-se como o único livro da série “Como e por que ler” que ganhou uma segunda edição, aproximadamente nove anos após a primeira, em 2014.

Neste capítulo serão abordadas questões primordialmente ligadas ao campo, ao repertório literário e aos parâmetros organizacionais estabelecidos pela autora na construção. No subcapítulo 7.1, intitulado “A concepção de literatura infantil”, são observadas as perspectivas conceituais que Zilberman utiliza na obra, bem como assuntos de ordem editorial, como a linguagem, a estruturação geral e o público-alvo ao qual o livro se destina, que destoa consideravelmente de outros pares pertencentes à mesma série. Ainda neste subcapítulo aborda-se a importância das vertentes temáticas que ressignificam as ideias basilares em historiografia, especialmente as noções de gênero e de período.

No subcapítulo 7.2, intitulado “Nuvem e peças na obra”, são observados os parâmetros que justificam a coexistência pacífica de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado no topo máximo da constelação de autores mencionados em toda a narrativa. Além disso, também observa-se a figura de Viriato Correia desde a sua produção realista, bem como o papel de outros agentes no panorama geral da obra.

Já no subcapítulo 7.3, “A obra no campo e o campo na obra”, observa-se o campo de produção crítica e historiográfica da literatura infantojuvenil no Brasil e os pares com os quais o título assinado por Regina Zilberman naturalmente se avizinha. Ainda no mesmo subcapítulo, os temas da observação de primeira ordem inerente à obra (a diferença de outros livros da série, que partem de um modo de observação de segunda ordem, revisionário) e também a trajetória de Regina Zilberman, o perfil da obra e uma possível justificativa para a obra surgir como modelo de história da literatura infantil para as peças vindouras.

## 7.1 A concepção de literatura infantil

O "por que ler" a literatura infantil brasileira no entendimento de Zilberman se consoa a outros tópicos importantes, como o público para o qual se destina o livro (infantojuvenil ou adulto?) e os recortes temáticos que a autora implementa como critério norteador dos capítulos centrais da obra.

### 7.1.1 O estabelecimento de conceitos e o discurso intersubjetivo

*Hoje é quase um consenso que o processo da leitura envolve três momentos ou fases distintas: a pré-leitura – que são as antecipações, as previsões e tudo que antecede e prepara o leitor para contato com o texto; a leitura efetiva do texto – que compreende a decifração e a compreensão; e a interpretação – que é a incorporação do lido à vida, o que o leitor faz com o que leu.*

Rildo Cosson

De modo habitual, na introdução dos livros que compõem a série "Como e por que ler" os autores reservam o espaço inicial para explicar o entendimento que possuem de literatura e o que significa o "como" e o "por que" para si. Encerrando a série, *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* começa o primeiro de seus quinze capítulos com o seguinte título: "O que é que a literatura tem?". Em uma introdução de três páginas, Regina Zilberman discorre não apenas sobre a importância de se ler literatura já desde os primeiros anos da vida leitora, mas também sobre o porquê de um bom livro necessitar ser relido em idades avançadas: "um bom livro é aquele que agrada, não importando se foi escrito para crianças ou adultos, homens ou mulheres, brasileiros ou estrangeiros. E ao livro que agrada se costuma voltar, lendo-o de novo, no todo ou em parte, retornando de preferência àqueles trechos que provocaram prazer particular (2005, p. 9). A questão do prazer de ler abre brechas para a citação de um relato memorialístico do escritor Moacyr Scliar, sobre a tarefa de reencontrar os livros que fizeram parte de seu passado:

Com a literatura para crianças não é diferente: livros lidos na infância permanecem na memória do adolescente e do adulto, responsáveis que foram por bons momentos aos quais as pessoas não cansam de regressar. Moacyr Scliar, autor de contos e romances, lembra os que povoaram sua infância e confessa, já bem crescido e maduro, ter

procurado reconstituir a coleção que consumia com avidez em seus anos de criança:

“Aos poucos, num sebo e em outro, fui refazendo parte de minha biblioteca de então: *Rute e Alberto*, de Cecília Meireles; *Os nenês d'água*, de Charles Kingsley; *Alice no País das Maravilhas*; *As aventuras de Tibicuera*, de Erico Verissimo; *Histórias de um quebranozes*, de Alexandre Dumas; *Robin Hood*, *Tarzan*, livros sobre piratas... Apanho um volume: é a trigésima edição de *Cazuza*, de Viriato Correa, obra concluída pelo autor justamente no ano em que nasci – 1937. Folheio-a com a mesma sensação que tive pela primeira vez, a de descobrir um Brasil que eu não conhecia, o Brasil do Maranhão, o Brasil do Pata Choca, do Padre Zacarias, de Luiz Gama. O Brasil do professor João Cândio dizendo – numa época em que o ufanismo era a tônica: ‘Somos um país pobre, um povo pobre... Mas justamente porque a terra não é a mais doce, nem a mais generosa, nem a mais rica é que é maior o valor de nossa gente’. Humildes livros, bravos livros” (ZILBERMAN, 2005, p. 11).

Zilberman cerca-se intersubjetivamente do discurso de Scliar e de outros escritores que publicamente posicionaram-se na condição de leitores, como Manuel Bandeira e João Ubaldo Ribeiro. Sobre Bandeira, relembra que o autor “recorda ter sido apresentado à poesia por intermédio dos contos de fadas, guardando profunda saudade de seus primeiros livros de imagens, entre os quais *João Felpudo*, *Simplício olha pro ar*, *Viagem à roda do mundo numa casquinha de noz* (id., p. 10). A principal ideia desse capítulo é comprovar que a literatura lida na infância, se suficientemente marcante na esfera de emoções do leitor, pode retornar a qualquer momento na idade madura, independentemente de o sujeito ser um escritor renomado como Scliar e Manuel Bandeira ou não. Sobre João Ubaldo Ribeiro, Zilberman retoma as “Memórias de livro” do autor para registrar que para ele a literatura era a descoberta favorita, à frente de “jogar bola ou subir em árvores” (id.). Zilberman trabalha sobre a ideia de “biblioteca interior”, onde as “recordações se armazenaram” e para o onde o leitor “pode ser convidado” a retornar a qualquer momento da vida adulta, visto que essa mobilidade não constitui uma vantagem dos escritores de literatura infantil. Além disso, a autora apresenta uma definição inicial do que possa ser a literatura infantil: “os livros que predominam na primeira década e meia de vida de cada um. Poder-se-iam definir os livros para crianças por essas características: são os que ouvimos ou lemos antes de chegar à idade adulta” (id.).

Ainda na introdução, a autora já apresenta uma prévia estética do livro, em nível vocabular e estrutural. Para corroborar a ideia de que os livros de literatura infantil poderiam ser as obras lidas antes de o indivíduo chegar na idade adulta,

Zilberman menciona a importância de determinados clássicos universais para autores nacionais (*Robinson Crusóé* para Drummond, Júlio Verne para Erico Verissimo e *As viagens de Gulliver* para Jorge Amado).

Este primeiro capítulo assenta as bases do entendimento e do acordo que fica implícito entre a autora e o leitor. Sem apresentar conceitos demasiadamente elaborados ou focados em aspectos específicos, Zilberman centra-se na ego-história do discurso de importantes agentes do campo literário nacional para ratificar seu posicionamento. No primeiro capítulo a autora distancia-se da abordagem afetiva empregada por Ana Maria Machado e Marisa Lajolo nos capítulos de introdução de suas respectivas obras. Zilberman não se coloca como autora do livro, abstém-se do discurso em primeira pessoa e valida o seu entendimento de literatura de modo intersubjetivo, recorrendo às vozes de Scliar, João Ubaldo e Manuel Bandeira para coser os pontos basilares que conduzirão o leitor no fio da narrativa histórico-literária que o aguarda ao longo dos quinze capítulos.

A narrativa começa, efetivamente, no capítulo dois. Em “Por onde começar?” Zilberman recorre mais uma vez a uma segunda voz, neste caso a de Lavoisier, para deslindar seus argumentos: “A literatura não contraria a velha lei de Lavoisier, conforme a qual nada se cria, tudo se transforma. Ainda que se considere que um escritor é um criador, ele produz uma obra a partir de sua experiência, de leituras e do que esperam dele” (ZILBERMAN, 2005, p. 13).

Zilberman aponta para o fato de que a experiência e a imaginação do autor dão vazão a um universo de possibilidades, podendo este inventar pessoas, lugares, “épocas e enredos diversificados” (id.). Aproveitando as primeiras páginas como uma espécie de assentamento de bases e espaço oportuno para o esclarecimento do entendimento de literatura que se emprega na obra, a autora menciona – ainda que não em termos acadêmicos – a questão da verossimilhança e a importância dos leitores se reconhecerem na obra: “os leitores precisam se reconhecer nas personagens, há limites para mexer com a temporalidade, e a ação precisa ter um mínimo de coerência. Outra questão é crucial: o leitor também traz algum tipo de experiência, uma bagagem de conhecimentos que precisa ser respeitada, caso contrário se estabelece um choque entre quem escreve e quem lê” (id.). Essa questão é importante no contexto da obra, porque Zilberman adota ao longo da mesma uma perspectiva narrativa histórica (muito similar ao que faz, em alguns

momentos, Moriconi em seu *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*). Este aporte vai ser responsável, em uma segunda instância, pelo redirecionamento do público-alvo do livro, conforme se constatará no item 7.1.2.

### 7.1.2. Para outro público que não o infantojuvenil

*A única coisa que o teórico da literatura pode tentar identificar é a força de impacto própria aos textos literários. Evidentemente, varia muito conforme as épocas. Porém, parece-me que um modo eficiente de abordar essa questão é o de levar em consideração as três dimensões do texto literário: qual impacto ele tem sobre nós enquanto escrito, enquanto ficção e enquanto obra de arte? [...] eu diria que os textos literários nos levam a refletir sobre a maneira como nossas linguagens estruturam o mundo; nos ajudam a modelizar nossa existência pela experiência da realidade fictícia que proporcionam; e enriquecem nossa relação com o real, quando ampliam a escala de nossas emoções e nos oferecem (às vezes) um ponto de vista original.*

Vincent Jouve

Ao menos dois dos títulos da série “Como e por que ler” adotam uma estilística vocabular completamente hedônica, pensando questões de construção que orientam o leitor pelos caminhos da leitura. Essas estratégias, em linhas gerais, estão bem delimitadas e focadas em aspectos de representação e função apontadora do símbolo, conforme as observações registradas nos capítulos anteriores. Em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, contrariando as perspectivas iniciadas por *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* e *Como e por que ler o romance brasileiro*, não há essa orientação ou preocupação em adequar a linguagem ou o conteúdo do livro a um leitor mais jovem. Esteticamente Zilberman adota um perfil de teor ensaístico, sem valer-se, contudo, de uma perspectiva propriamente acadêmica na construção dos capítulos (as citações geralmente são literárias e a intersubjetividade com outros autores se dá sempre em algum capítulo-chave).

Estruturalmente o livro está composto por quinze capítulos curtos na primeira edição (e dezesseis na segunda, revista e ampliada). A linguagem é formal e a escrita se dá na terceira pessoa, denotando uma pretensa imparcialidade narrativa, em que transparece um *habitus* acadêmico no fazer textual. Na contramão das estratégias comuns a Machado e Lajolo, Zilberman em nenhum momento se posiciona enquanto pesquisadora da literatura infantojuvenil, optando por uma perceptível distância do leitor possível. Esta postura, apesar de dar um passo atrás e

retomar um estilo habitual em historiografia literária, não descaracteriza a obra enquanto uma ferramenta significativa no campo da literatura infantojuvenil.

Com a experiência de Regina Zilberman em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, a série “Como e por que ler” se polariza: de um lado Ana Maria Machado e Marisa Lajolo – ambas apresentando uma série de inovações e incorporando reflexões metateóricas, ainda que não declaradamente – e do outro Italo Moriconi e Regina Zilberman – estes já se valendo de um aporte mais próximo da tradição, apesar de cada um deles também apresentar questões pertinentes à discussão sobre renovação em história da literatura.

A tradição, no contexto de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, para além da linguagem, está ligada ao tema histórico: Zilberman imerge em questões pontuais da história do Brasil para narrar o percurso da literatura infantil brasileira. A literatura infantil, de acordo com a autora, surge no Brasil ainda no século XIX, na mudança do regime político:

Se o escritor contradisser demais as expectativas do leitor, esse rejeita a obra, que pode ficar à espera de outra oportunidade ou então desaparecer da história. O mesmo se passa, quando se introduz um novo gênero para um público que começa a se formar. Não se trata agora de uma questão particular, e sim mais geral: um grupo de leitores se materializa, ainda que de modo incipiente, requerendo um produto original. Como reagir a essa situação? É claro, cabe oferecer algo não muito distinto do que o mercado, representado por seus consumidores, já se acostumou a receber e aceitar, para contar com simpatia e adesão. É o que ocorre no nosso país, ao final do século XIX, determinando o aparecimento dos primeiros livros para crianças escritos e publicados por brasileiros. O Brasil daquele período estava mudando de regime político: a República, adotada a partir de 1889, substituía a monarquia, após o longo reinado de D. Pedro II, imperador desde 1840. O Brasil tinha sido a única região da América que, garantida a independência, preferira o sistema monárquico, optando por uma forma de governo em grande voga na Europa, mas ausente no Novo Mundo, cujas novas nações, livres do domínio colonial, preferiam escolher, por intermédio de pleitos eleitorais, os dirigentes, em vez de apostar nos herdeiros da Família Real (ZILBERMAN, 2005, p. 14).

Associando questões de cunho histórico – o Brasil república, a mudança de regime, o governo de Vargas, as vanguardas, e outros fatores propriamente sócio-históricos – Zilberman acomoda seu repertório ao recorte proposto em cada um dos capítulos (teatro, garotas na literatura, ilustração, folclore, Monteiro Lobato). Dessa

forma, a autora com frequência relaciona as mudanças na literatura infantojuvenil aos acontecimentos dispostos sincronicamente, sem que isso necessariamente configure uma relação de causa e consequência.

Em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* pesa o modelo de história contada pela autora. Zilberman não direciona seu livro ao público infantojuvenil, mas sim a multiplicadores: professores, pais, mediadores de leitura e demais possíveis leitores interessados na obra. Nesse sentido, é importante compreender que a autora não se propõe simplesmente discorrer sobre o prazer que o encontro com a literatura possa suscitar no leitor, falando (retoricamente) bem de obras específicas com o objetivo de conduzir o leitor a lê-las e, por fim, encontrar o prometido prazer. De modo oposto, ocorre a tentativa de incitar o leitor a efetuar uma simbiose entre as ideias de autoconhecimento e conhecimento do Brasil retratado na literatura nacional, sempre compreendendo as mudanças que ocorrem no sistema literário e na história do próprio gênero: “No começo, a literatura infantil se alimenta de obras destinadas a outros fins: aos leitores adultos, gerando as adaptações; aos ouvintes das narrativas transmitidas oralmente, que se convertem nos contos para crianças; ou ao público de outros países, determinando, nesse caso, traduções para a língua portuguesa” (id., p. 18).

Conduzindo o leitor sem estratégias de construção nítidas, Zilberman apresenta aspectos de primeira ordem no campo da literatura infantil, como o tema das vertentes temáticas e a acomodação de obras distintas em torno destes talhos específicos.

### **7.1.3 As vertentes temáticas: meninos de rua, garotas, gentes e bichos**

*Lê-se para entender o mundo, para viver melhor. Em nossa cultura, quanto mais abrangente a concepção de mundo e de vida, mais intensamente se lê, numa espiral quase sem fim, que pode e deve começar na escola, mas não pode (nem costuma) encerrar-se nela. De mundo da leitura à leitura do mundo, o trajeto se cumpre sempre, refazendo-se, inclusive, por um vice-versa que transforma a leitura em prática circular e infinita.*

Marisa Lajolo

Os vértices temáticos mais notáveis em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* se constroem ao redor de temas peculiares. O capítulo oito, intitulado “Garotas que mudam o mundo”, traz um apanhado com as principais personagens

femininas que desempenham papéis protagônicos na literatura infantil brasileira. Zilberman atribui a Monteiro Lobato a ação iniciadora de apresentar personagens mulheres em postos importantes: “No Brasil, foi Monteiro Lobato – de novo, ele – quem conferiu primeiro plano a personagens femininas. Lúcia, a Menina do Narizinho Arrebitado, nomeou o livro de estréia do escritor paulista, em 1921; mas foi Emília quem tomou conta da saga do sítio do Picapau Amarelo, boneca que, de certo modo, virou gente” (id., p. 82-83). A autora destaca as propriedades de liderança da personagem Emília, a famosa boneca de pano que comandou aventuras em *O Minotauro* (1939), *Geografia de Dona Benta* (1937) e *Os doze trabalhos de Hércules* (1944). No começo do capítulo a autora sinaliza para a importância de outras peças da literatura ocidental nas quais personagens femininas já ocupavam postos heroicos, como Chapeuzinho Vermelho, Bela Adormecida do Bosque, Cinderela e Maria, da dupla João e Maria, personagens que já a partir de 1697 começavam a surgir nos livros de Charles Perrault e também nos contos de fadas recolhidos pelos irmãos Grimm. Zilberman estabelece um paralelo entre as personagens com características mágicas – as quais descreve logo no princípio do capítulo – e as outras com características humanas:

Mulheres fazendo história parecem não ser novidade, o que colocaria sob suspeita o tema doravante proposto. Há, porém, uma diferença nas tramas destacadas a seguir: as personagens femininas relacionadas antes têm algumas particularidades que as tornam mágicas, como, por exemplo, a Chapeuzinho que dialoga com o lobo, a Cinderela que conta com a ajuda de uma fada madrinha, a Bela, que, embora tenha permanecido dormindo por cem anos, não envelhece. A magia é igualmente compartilhada por Clara Luz, fada de nascença; e o próprio Lobato considerou Emília uma “fada moderna”, título de uma pequena narrativa incluída no volume das *Histórias diversas*. As jovens que, daqui para a frente, passam para o primeiro plano, não têm qualquer atributo mágico, não dispõem de auxiliares capazes de ações sobrenaturais, e vivem a mesma realidade cotidiana e problemática experimentada pelo leitor. Seu mundo é, digamos, “normal”, igual ao nosso, em que os bichos não falam, mortos não ressuscitam, príncipes não aparecem subitamente para mudar o curso da existência. No entanto, elas são insubmissas e ensinam amigos ou companheiros a atuar de maneira diferente, encontrando, assim, alternativas de vida ou comportamento que podem torná-los mais felizes ou, pelo menos, mais conscientes do que acontece em volta de si (id., p. 82-83)

Se no âmbito da historiografia tradicional a periodização é uma questão incômoda, como sugere Olinto no já mencionado ensaio “Periodização, uma questão incômoda”, no âmbito das formas alternativas de escrita de histórias da literatura ocorre um redirecionamento temático. Nesse sentido, as antigas “escolas literárias” e as periodizações ligadas a momentos históricos (poesia abolicionista, literatura do Brasil colônia, romance de trinta) passam a ser suplantadas por um entendimento menos “sistêmico-ficcional”<sup>130</sup>, dando vazão a uma imensidão de temas variados nos quais o historiador aloca uma série de obras que, em primeira ordem observacional existente, não teriam vínculos umas com as outras. Na série “Como e por que ler” esse veio toma forma na estruturação dos capítulos, sendo os exemplos mais notáveis em cada uma das obras: “O pop e após”, “Pós-modernismo e fim do século” (*A poesia brasileira do século XX*), “O Brasil no mapa do romance”, “Histórias da história invadem o romance”, “O romance e a leitura sob suspeita”, “Romances e leitores: queda de braço sempre recomeçada”, “Ler e escrever no feminino” (*O romance brasileiro*), “Torneios, proezas e cavaleiros”, “Mundos descobertos e sonhados”, “Eternos e sempre novos”, “Sagrada escritura”, “Um mar de histórias marítimas”, “Encantos para sempre”, “Aventuras sem fim”, “Emoções no dia a dia”, (*Os clássicos universais desde cedo*).

Em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, além do capítulo dedicado às heroínas, Zilberman distribui ao longo dos quinze capítulos outros temas, como “Reis, fadas e sapos para as crianças brasileiras” (capítulo 6), “Gentes e bichos” (capítulo 7), “Dos contos tradicionais ao folclore” (capítulo 9), “Meninos de rua” (capítulo 10), “Detetives mirins” (capítulo 11), “E para a poesia não vai nada?” (capítulo 12), “Yes, nós temos teatro” (capítulo 13), e “Quando fala a ilustração” (capítulo 14).

No âmbito do livro, grande parte desses temas apresentam casos até então sem precedentes no âmbito da historiografia. Um desses casos é relatado por Zilberman no capítulo dez, intitulado “Meninos de rua”. A autora retoma a experiência primeira desse tipo de personagem no campo literário brasileiro e associa o surgimento a um esforço editorial vanguardista, ligado a autores que buscavam a renovação temática na literatura brasileira.

---

<sup>130</sup> Por “sistêmico-ficcional” me refiro à artificialidade das semelhanças que unem determinadas peças em um campo.

O caso relatado é o do livro *O menino e o pinto do menino*, vindo ao público em 1975 pela mão do escritor Wander Piroli. Segundo Zilberman, o livro teria causado um autêntico *frisson* sem precedentes na crítica nacional, sobretudo pelo jogo alusivo ao órgão sexual do protagonista do livro:

*O menino e o pinto do menino*, de Wander Piroli, provocou em 1975, ano em que foi publicado, celeuma até então rara na crítica literária nacional. O autor pertencia à geração dos contistas mineiros que renovavam a ficção brasileira, ao lado de Luís Vilela, Elias José e Roberto Drummond, entre outros. Por sua vez, a obra era lançada pela Comunicação, de Belo Horizonte, cujo proprietário, André Carvalho, alinhava-se ao grupo de escritores e intelectuais que compunha a linha de frente do projeto de mudança e atualização da nossa literatura. Não surpreendia o fato de a proposta de vanguarda se estender à literatura infantil, cujo mercado consumidor crescia, mas que apresentava, aos novos leitores, obras provenientes de décadas anteriores ou então comprometida com uma ideologia passadista e conservadora. A discussão motivada pela obra de Wander Piroli não ficou sem frutos; e teve suas causas, duas delas decorrentes de questões externas ao texto, mas importantes para o livro enquanto produto final destinado ao público leitor. Uma delas relacionou-se ao título, ambíguo, porque indiretamente alude à genitália da personagem principal da narrativa. A segunda decorreu do desenho da capa da frente, que reforça a impressão de que o “pinto” do título é efetivamente o órgão reprodutor do protagonista. A quarta capa desfaz, de certo modo, o impacto inicial, mas não inteiramente. Com o texto de Wander Piroli, a literatura infantil parecia romper fronteiras, e as hostes mais tradicionais não aceitaram com facilidade a proposta formulada pelo editor e pelo escritor, procedentes, ambos, de Minas Gerais (id., p. 102-103).

Segundo a autora, a obra merece o seu lugar na literatura contemporânea por tratar sobre temas que tocam o estilo de vida moderno e a condição das crianças cidadinas: “Lida atualmente, a narrativa de Wander Piroli declara que veio para ficar, pois oferece a comovente história do menino que, tendo recebido um inusitado presente da professora – o pinto do título da obra –, não tem condições de manter o pequeno animal no apartamento onde mora” (id., p. 103). Apesar de o livro não apresentar um menino de rua na condição de protagonista, ao abordar a problemática habitacional e financeira que envolve o protagonista da obra o autor faz com que a literatura infantojuvenil volte-se para questões até então não abordadas. Nesse sentido, surgem obras como *Pivete* (de Henry Corrêa de Araújo), *Os rios morrem de sede* (Wander Piroli), *Os meninos da rua da praia* (Sérgio Capparelli) e

*Lando das ruas* (Carlos de Marigny): “A literatura infantil não mais se conforma com figuras convencionais, pertencentes aos setores dominantes da sociedade, habitantes do campo ou da cidade. Nem com a perspectiva paternalista que faz dos meninos abandonados candidatos passivos à benevolência dos ricos, dos adultos ou dos bem-intencionados” (id., 105-106). Como fez ao longo de toda o livro, nesse capítulo a autora também menciona obras com temáticas afins no âmbito da literatura ocidental e também em outras formas de representação, mencionando *Oliver Twist*, de Charles Dickens, *O garoto*, de Charles Chaplin, e também Pinóquio.

## 7.2 Nuvem de peças na obra

*Dentro de Como e por que ler a literatura infantil brasileira é vital a importância de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado, sendo reservado para estes um espaço de destaque em relação aos demais autores referenciados. A comparação das duas edições do livro assinado por Regina Zilberman permite que se compreenda questões ligadas ao repertório, tais como a relevância que se acrescentou à obra na segunda edição, graças a observação atenta de Zilberman aos textos publicados durante os nove anos que separam as duas edições da obra.*

### 7.2.1 O protagonismo de Monteiro Lobato e Ana Maria Machado

*Escrevo sempre a partir de duas coisas: o que eu lembro e o que eu invento. Acho que um livro começa muito antes da hora em que a gente senta para escrever. É um jeito de prestar atenção no mundo, em todas as coisas, nas pessoas, e ficar pensando sobre tudo. Raramente eu sei como uma história vai terminar. Escrevo espontaneamente, num impulso.*

*Depois eu volto ao que escrevi com um trabalho consciente de elaboração do texto. Acho que cada vez estou querendo contar uma história diferente, acontecida comigo mesma ou com gente que eu conheço, e transformada pelas coisas que eu sonho ou imagino a partir daí. A minha criação é assim: um processo meio mágico, que a gente não sabe de onde vem nem como se desenrola. Procuo merecer, estar pronta, criar condições. Essas condições passam por trabalho e disciplina. Em geral, escrevo todo dia, sempre de manhã, quanto mais cedo melhor. Sem interrupções de fora. E com possibilidade de uma vista agradável quando levanto os olhos da página.*

Em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, Monteiro Lobato ocupa o zênite da constelação de autores retratados por Regina Zilberman. O que se entende por literatura infantil no contexto brasileiro está diretamente ligado ao legado deixado pelo escritor paulista. Isso ocorre porque, segundo Zilberman, o autor conseguiu criar um legado de textos e personagens capazes de transcender a sua própria existência, algo até então não visto na literatura nacional. Zilberman dedica o capítulo três exclusivamente ao autor. Nos capítulos seguintes, apesar de as temáticas serem diversas, com frequência o autor do *Sítio do Picapau Amarelo* é mencionado, seja pela existência própria das obras que deixou registradas na história da literatura brasileira, seja pela influência que exerceu sobre outros autores que passaram a ocupar espaços no campo literário nacional, sempre com o adendo da ascendência lobatiana presente como uma marca na história da literatura infantil, caso do capítulo quatro intitulado “Lobato não estava só”.

No capítulo três, Zilberman aponta para a questão da existência e da manutenção das personagens lobatianas (Emília, Visconde, Narizinho, Cuca e outras) no imaginário nacional, inclusive representadas na televisão, dando forma a brinquedos ou até mesmo sendo objetivadas em temas em festas de aniversário:

Um escritor é muito popular, quando o mundo que criou escapa a seu controle, como se as personagens vivessem independentemente dele. Emília, Dona Benta e o Visconde de Sabugosa, por exemplo, são frutos da imaginação de Monteiro Lobato, assim como o sítio do Picapau Amarelo, onde vivem aqueles seres de fantasia. Hoje, porém, vende-se a boneca Emília em lojas e supermercados, e o sítio aparece diariamente na tela dos aparelhos de televisão. Poder-se-ia contrapor que, nesses casos, trata-se de um uso comercial e lucrativo das criaturas inventadas pelo escritor; contudo, em quantas festas de aniversário encontram-se paredes e doces decorados com as figuras que habitam o sítio? Jogos, brincadeiras, concursos – eis algumas atividades do cotidiano em que se recorre ao universo concebido pelo escritor, mostrando que a realidade fabulosa que saiu de sua cabeça acabou sendo maior, mais poderosa e mais duradoura do que ele mesmo cogitou. De certo modo, nem se precisaria ler a obra de Lobato para conhecer as principais

---

<sup>131</sup> Entrevista a Luiz Henrique Gurgel, em: <<https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossas-publicacoes/revista/entrevistas/artigo/557/entrevista-ana-maria-machado>>. Acesso em: 27 jul 2016.

personagens ou o cenário em que elas viveram. Mas, se lida, esclarece-se por que ela ficou famosa e, de troco, ainda se obtém grande prazer pessoal, resultante da qualidade dos livros elaborados por ele (id., p. 21-22).

O capítulo dedicado a Lobato é em dividido em dois subtítulos: “Um elenco permanente de personagens”, sobre a constituição de cada um dos personagens do universo lobatiano, e “O sítio é o mundo”, em que a autora aborda o caráter não-geográfico do Sítio do Picapau Amarelo, que pode ser localizado em qualquer lugar do universo, pois em nenhum momento é identificado o local onde se encontraria o sítio, bem como a capacidade dos personagens em mover-se no tempo e no espaço. Ao longo do capítulo, Zilberman elenca as razões pelas quais o sítio é um lugar ideal:

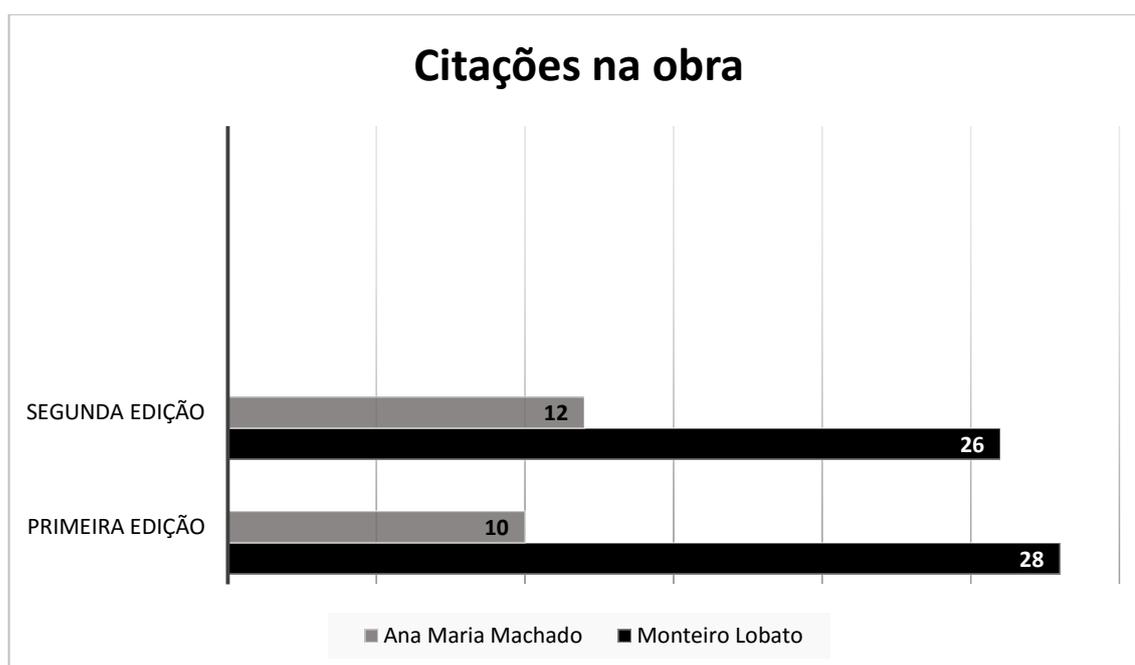
O sítio, porém, não é apenas o espaço do enriquecimento da família Encerrabodes de Oliveira em decorrência do bom aproveitamento das potencialidades da terra. É também um lugar ideal, porque:

- a) É dirigido por uma pessoa culta, inteligente, bem-intencionada e competente, Dona Benta, modelo do político que, segundo Lobato, deveria governar o Brasil;
- b) Dona Benta é igualmente uma pessoa liberal e democrata, escuta os demais, acolhe opiniões divergentes, opta pela solução prática que, ao mesmo tempo, beneficia a todos. Vale lembrar que, quando Lobato escreveu boa parte de seus livros, o Brasil era vítima de uma ditadura, a de Getúlio Vargas, assistia-se à ascensão do fascismo e do nazismo, e a Europa estava sendo devastada por uma guerra brutal; entende-se, pois, por que Dona Benta representa o melhor dirigente possível, conforme reconhecem eminentes políticos da época, oriundos de várias regiões do globo, citados por Monteiro Lobato na abertura de *A chave do tamanho*, narrativa que dá conta da utopia do escritor;
- c) O sítio está aberto para todos, sem discriminação. Além dos já mencionados Quindim e Conselheiro, admite as personagens do mundo da fábula, como príncipes, princesas e outros seres mágicos que fogem de Dona Carochinha, conforme narra *Reinações de Narizinho*. Em *O sítio do Picapau Amarelo*, Dona Benta chega a comprar os terrenos vizinhos, para abrigar as mais variadas personagens e figuras, que migram para o lugar que consideram o mais perfeito para se viver (id., p. 28-29).

A questão da influência, ainda que não declarada de forma explícita, é um ponto bastante relevante, porque aponta para Lobato como o ponto de eclosão da literatura infantil no Brasil. Zilberman destaca no capítulo quatro que a dedicação

integral de Lobato ao ofício de escrever literatura para crianças foi a ação responsável não apenas pelo sucesso do autor, que em dado momento teria dito em carta ao amigo Godofredo Rangel que os livros que escreveu seriam como vacas holandesas fornecedoras de “leite de subsistência” (LOBATO, 1972, p. 373, apud ZILBERMAN, id., p. 34), mas também pela influência a outros autores que teriam atuado no mesmo período “mediado pela vida e influência de Monteiro Lobato, nomes que formaram o time de autores da época e seus companheiros de profissão” (ZILBERMAN, id., p. 35).

No contexto geral de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, Monteiro Lobato e Ana Maria Machado são os autores mais citados. Lobato ocupa um posto maior que o de Machado, visto que Zilberman o tem como a grande causa da literatura infantojuvenil, ao passo que Machado constitui-se como uma autora profícua que possibilita o surgimento de inúmeras questões importantes para o desenvolvimento da literatura iniciada por Lobato:



No capítulo cinco, “A aventura de começar de novo”, Zilberman relembra o período em que a literatura infantojuvenil “não ia bem”, “faltando-lhe a centelha de imaginação que animou a escrita dos artistas citados antes” (id., p. 45). Nesse capítulo a autora estabelece uma interessante relação entre o Brasil pós-segunda guerra mundial e o Brasil pós-1964: temas como o AI-5, a ditadura militar e a

organização do ensino são discutidos no intento de explicar o ressurgimento da literatura infantil em um período de obscuridade, na política e na educação, como reflexo direto daqueles tempos conturbados. A menção a Ana Maria Machado surge quando Zilberman afirma que a literatura infantil brasileira conseguiu recobrar seu fôlego criativo nos anos 70, “rejeitando o que a antecedeu e recusando mecanismos simplórios de inserção e aceitação social” (id., p. 52), ganhando espaço na escola e também junto ao público. A citação a Machado refere-se justamente à capacidade inventiva da autora:

Em 1978, Ana Maria Machado, conhecida pelas crianças graças à participação na revista *Recreio* e à publicação de obras como *Bento que bento é o frade*, *Severino faz chover* e *Currupaco papaco*, lança *História meio ao contrário*. O título da narrativa é, desde logo, desafiador: histórias podem ir numa direção, digamos, direta ou na contramão, atropelando hábitos ou rotinas. “Meio ao contrário” soa esquisito, porque não se compromete com um lado, nem com outro, contradizendo, pois, qualquer uma das maneiras a que se está acostumado. É o que faz Ana Maria Machado: em vez de começar contando uma história pelo início, toma como ponto de partida a frase final da maioria dos contos de fadas: “e viveram felizes para sempre”. Depois é que ela explica que “viver feliz para sempre” era um pouco excessivo, de modo que se faz necessário expor o que foi acontecendo após um príncipe e uma princesa, apaixonados um pelo outro, casarem: tiveram uma filha, educaram-na e prepararam-na para sucedê-los. O sumário indica como a frase de abertura contraria o começo dos contos de fadas, mas a sequência retoma a continuidade da vida matrimonial. O mesmo se passa na sucessão do texto: o rei, acostumado a dormir cedo, antes de o dia acabar, fica acordado até mais tarde e assiste à chegada da noite. O fato, para ele incomum, é mal interpretado: pensa que o dia fora roubado e sai à procura dos culpados. Como o problema não se resolve, decide convocar o convencional herói buscador das histórias de fada: um príncipe que se encarregue de resolver o problema; bem-sucedido, ganhará a princesa em casamento. Outra vez, a escritora segue o modelo do gênero, mas surpreende quando apresenta as soluções: o príncipe não resolve nada, porque a troca do dia pela noite faz parte do ciclo natural, e o rei, até então alheado da realidade do reino, descobre que está na hora de conhecer os súditos e os problemas vigentes. Por sua vez, a princesa não aceita a escolha do noivo e sai a cuidar da vida, enquanto o príncipe percebe que está interessado mesmo numa camponesa, e não na aristocrata que lhe era oferecida. Acaba também seguindo seu destino, ao lado da moça que ama (id., p. 52-53).

Ao longo do texto há inúmeras citações a Machado, o que redireciona o leitor para categoria do extraordinário: a literatura infantil brasileira que merece destaque é a literatura infantil que se renova a partir da capacidade de criação e alcança o público por avançar sobre as fronteiras anteriormente estabelecidas. Nesse sentido, Lobato existe enquanto *stella matutina* no universo da literatura infanto-juvenil, e Machado ressignifica os paradigmas inerentes ao desgaste natural do gênero. Assim, em diversos momentos o caráter inventivo singular da autora é destacado, seja por intermédio de *História meio ao contrário*, *Amigos secretos* ou *Raul da ferrugem azul*.

### 7.2.2 A produção realista de Viriato Correia e outros agentes no panorama geral

*Muitos e muitos escritores já estão conscientemente buscando novos caminhos que servirão de estímulo, de sugestão ou de iluminação aos novos comportamentos, ideias, sentimentos que darão forma ao mundo de amanhã. A área é extremamente diversificada; os processos os mais variados; valores, ideias, comportamentos existem numa pluralidade fecunda, pois a humanidade é feita de diversidade e não de um bloco monolítico de valores, tendências e aspirações.*

Nelly Novaes Coelho

Estando Monteiro Lobato e Ana Maria Machado ocupando um lugar de destaque na história da literatura infantil brasileira de Regina Zilberman, Viriato Correia é retratado como um grande “concorrente” de Lobato, “não no sentido do antagonismo, mas de intensidade de produção” (ZILBERMAN, 2005, p. 35), conforme assinala a autora ao discorrer sobre a obra realista do autor maranhense. A figura de Correia surge no quarto capítulo da obra, intitulado “Lobato não estava só”. Zilberman atenta para o grande sucesso do livro *Cazuza*, destinado ao público infantil, e também para o fato de Correia ter retratado em sua narrativa uma série de assuntos da história do Brasil:

Esse foi um tema que deu muitos frutos: a história do país deveria estar cheia de eventos marcantes, que podiam ser traduzidos na linguagem da literatura – como personagens e muita ação – para o público infantil. Viriato dedicou-se a essa tarefa, publicando *História do Brasil para crianças*, *Meu torrão*, *A descoberta do Brasil* e *A bandeira das esmeraldas*, por exemplo. Foi, porém, com *Cazuza* que se consagrou, e até hoje esse livro pode ser lido com a mesma

satisfação que levou Moacyr Scliar a tentar recuperá-lo, para voltar a fazer parte de seu acervo pessoal de literatura infantil. *Cazuza* tem uma particularidade pouco utilizada por Monteiro Lobato: o enredo é narrado em primeira pessoa, recurso que só aparece em *Memórias de Emília* e, ainda assim, de modo parcial. Não é fácil escrever em primeira pessoa, principalmente quando o autor é um adulto, e o leitor, uma criança. Corre-se o perigo de tentar imitar a linguagem infantil e abusar da puerilidade. O risco aumenta, quando o narrador apresenta-se como uma criança, cujos vocabulário e domínio da sintaxe são ainda relativamente reduzidos. O resultado pode ser um texto simplório, se o escritor quiser facilitar demais; ou inverossímil, se o narrador revelar um conhecimento linguístico impróprio para a idade. O melhor é fazer como Viriato Correia: o narrador é um adulto que recorda a infância (id., p. 35-36).

Em que pese a importância conquistada por Viriato Correia em vida<sup>132</sup>, na atualidade a obra adulta do autor é pouco lembrada como referência no âmbito historiográfico. Zilberman paraleliza a figura de Correia à de Lobato, justamente porque Lobato teria construído “um mundo imaginário, o sítio do Picapau Amarelo, e, dentro desse espaço, aboliu todas as fronteiras – entre seres humanos e não humanos, pessoas e animais, realidade e fantasia” (id., p. 36). Já no *Cazuza*, de Viriato Correia, a autora sinaliza que nessa personagem não existem quaisquer elementos fantásticos, sendo a obra a mímese de um universo cotidiano, com os problemas recorrentes no dia a dia. De acordo com Zilberman, isso faz com que se perceba “a variedade que a literatura infantil brasileira ia alcançando já na década de 1930” (p. 37). No panorama geral de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, os nomes de Viriato Correia, Ana Maria Machado e Monteiro Lobato somam-se a outros 110 nomes nacionais e estrangeiros. O repertório da autora é misto e sinaliza para uma ancoragem na tradição desse gênero, tanto em nível

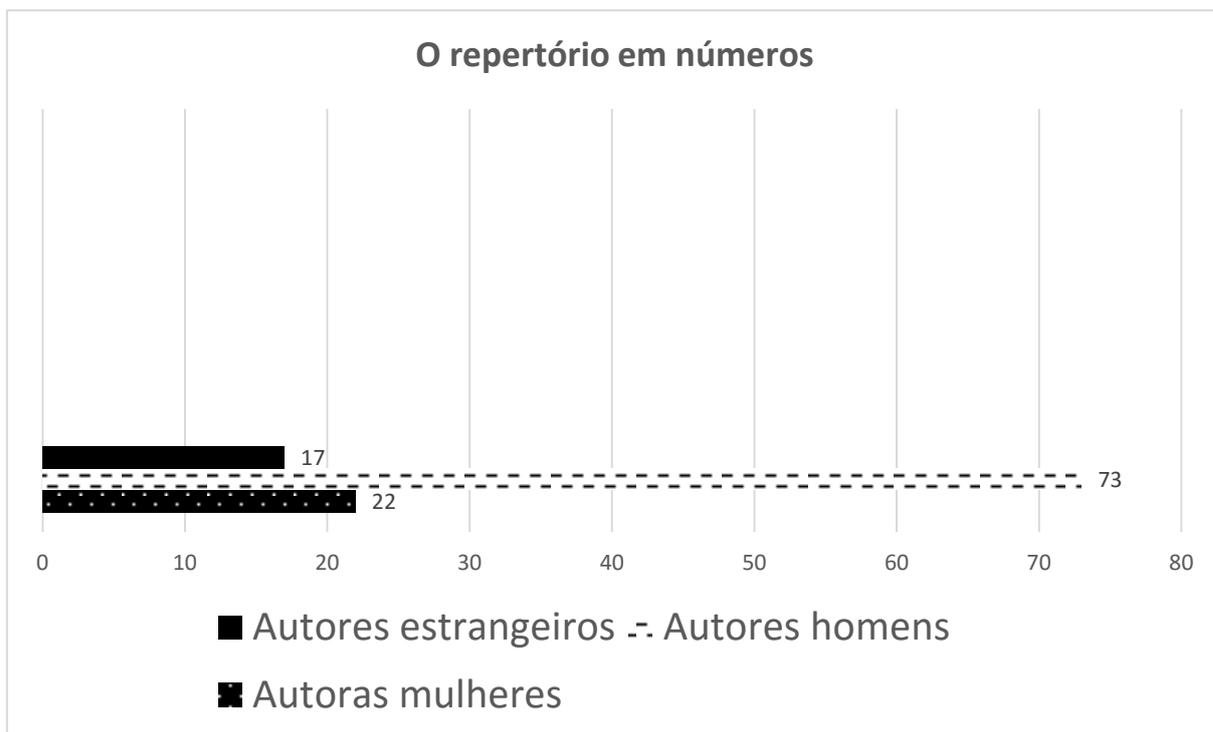
---

<sup>132</sup> O autor foi membro da Academia Brasileira de Letras, tendo sido o terceiro ocupante da cadeira 32.

nacional

como

ocidental:



Conforme já sinalizado anteriormente, em diversos momentos a autora recorre a instâncias macro para relacioná-los com os acontecimentos no campo da literatura infantil nacional. Dessa forma, com frequência o leitor de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* tem acesso a anedotas, menções ou citações diretas a autores como Daniel Defoe, Esopo, Gabriel García Márquez, Hans Christian Andersen, Homero, Jonathan Swift, Juan Rulfo, Júlio Verne, Jean de la Fontaine, Charles Dickens, Alexandre Dumas, Charles Perrault e outros:

Maria Heloísa Penteado  
 Jean de La Fontaine Monteiro Lobato  
 Roberto Drummond Luís da Câmara Cascudo  
 Joaquim Manuel de Macedo Machado de Assis  
 Marina Colasanti Jerônimo Monteiro Lygia Bojunga Wilhelm Grimm  
 Ziraldo Juarez Machado Gonçalo Fernandes Trancoso Sidônio Muralha  
 Roger Mello Henry Corrêa de Araújo Figueiredo Pimentel Mirna Pinsky  
 Chico Buarque de Holanda Grimm, irmãos Jacob Grimm  
 Silvio Romero Juan Rulfo Eva Fornari Charles Kingsley Júlio Verne  
 Henriqueta Lisboa Cecília Meireles Ferreira Gullar Raimundo Lúlio  
 Orígenes Lessa Francisca Júlia Carlos de Marigny Luiz Gama  
 Luís Jardim Daniel Defoe Bartolomeu Campos Queirós Oswald de Andrade  
 Marcos Rey Clarice Lispector Angela Lago Mário de Andrade  
 José Lins do Rego Ana Maria Machado Cora Ronâi Elvira Vigna Manuel Bandeira  
 Malba Tahan Casimiro de Abreu Afonso Celso Eliardo França Sérgio Capparelli  
 Ruth Rocha Affonso Romano de Sant'Anna Carlos Nejar Jorge Amado  
 Haroldo Bruno Alexandre Dumas Carl Jansen Homero Ricardo Azevedo  
 Charles Dickens André Carvalho Esopo Mário Quintana  
 Jonathan Swift Edy Lima Aristófanés Eliane Ganem Ivo Bender Pedro Bandeira  
 Leo Cunha Elias José Carlo Collodi Francisco Marins Sylvia Orthof  
 Moacyr Scliar Carlos Drummond de Andrade Gonçalves Dias Viriato Correa  
 Sérgio Bardotti Graciliano Ramos Cassiano Ricardo Joel Rufino dos Santos  
 Luís Vilela Erico Verissimo Charles Perrault Luciana Sandroni  
 Olavo Bilac Godofredo Rangel Fernanda Lopes de Almeida  
 João Ubaldo Ribeiro Gabriel García Márquez Nelson Rodrigues  
 Vicente Guimarães José de Alencar Hans Christian Andersen  
 Ulisses Tavares José Paulo Paes João Carlos Marinho Wander Piroli  
 Maria José Dupré Júlio César de Mello e Souza  
 Roseana Murray Manoel de Barros  
 Vivina de Assis Viana Maria Clara Machado  
 Vinicius de Moraes Raimundo Matos Leão

Totalidade de autores citados direta ou indiretamente

O repertório de Zilberman, se comparado aos demais repertórios da série “Como e por que ler”, encontra-se em harmonia com o *modus operandi* de Ana Maria Machado, Italo Moriconi e Marisa Lajolo, fortemente arraigado na tradição canônica ocidental e nacional e com o incremento fortuito de agentes, peças e fenômenos contemporâneos.

### 7.2.3 Adendos na segunda edição: *fantasy fiction*, *blockbusters* e fenômenos nacionais

*Partindo do dado básico de que é através de sua consciência cultural que os seres humanos se desenvolvem e se realizam de maneira integral é fácil compreendermos a importância do papel que a Literatura pode desempenhar para os seres em formação. É ela, dentre as diferentes manifestações da Arte, a que atua de maneira mais profunda e duradoura, no sentido de dar forma e de divulgar os valores culturais que dinamizam uma sociedade ou uma civilização. Daí a importância da Literatura Infantil, nestes tempos de crise cultural: cumprindo sua tarefa de alegrar, divertir ou emocionar o espírito de seus pequenos leitores ou ouvintes, leva-os, de maneira lúdica, fácil, a perceberem e a interrogarem a si mesmos e ao mundo que os rodeia.*

Nelly Novaes Coelho

*Como e por que ler a literatura infantil brasileira* foi o único título da série “Como e por que ler” que ganhou uma segunda edição. Desde o ano em que a série começou a ser publicada, em 2002, a Editora Objetiva passou por diversas mudanças estruturais, tendo sido vendida nos anos 2000 para o grupo Santillana (e incorporada posteriormente ao selo Alfaguara) e posteriormente, em 2014, ao grupo estadunidense Penguin Random House.

Na primeira edição, de 2005, o capítulo quinze chamou-se “Para onde vamos?”. Já na edição de 2014, o mesmo capítulo quinze teve seu nome alterado para “Para crianças do novo milênio”. O texto original foi mantido, com exceção dos três últimos parágrafos, acrescidos por mais cinco parágrafos de texto inédito. Essa edição, anunciada como revista e ampliada, também apresenta um capítulo a mais que a original: “A hora e a vez dos jovens”.

A grande surpresa desse capítulo – e da nova edição, em linhas gerais – é a inserção de autores e livros publicados depois do lançamento da primeira edição de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, em 2005. Desse modo, a segunda edição oportuniza a revisão e o olhar retroativo ao campo literário brasileiro e à observação de fenômenos bastante característicos do século XX, como o surgimento de novos autores e fenômenos editoriais no âmago da literatura infantojuvenil brasileira.

O caso mais notável é o estudo das chamadas *fantasy fictions*, obras de fantasia nacionais que surgem na esteira dos grandes *blockbusters* internacionais:

A internacionalmente chamada *fantasy fiction*, representada pelas aventuras do bruxinho do bem Harry Potter (1997-2007), de J. K. Rowling (1965), pelo trânsito entre mundos paralelos, como fizeram as personagens da trilogia 'Fronteiras do Universo' (1995-2000), de Philip Pullman (1946), pelas figuras da mitologia clássica modernizadas nas novelas protagonizadas por Percy Jackson, de Rick Riordan (1964), tem competentes cultores entre nós, garantindo sua criação, publicação e difusão no mercado editorial brasileiro (ZILBERMAN, 2014, p. 184).

A autora explica que o termo *fantasy fiction* designa uma produção de amplo escopo no sentido de não se limitar exclusivamente à publicação de obras literárias, materializando-se na criação de “quadrinhos, novelas gráficas, jogos, blogues e performances, de que são exemplos os RPGs (*role playing games*)” (id., p. 184-185). A autora elenca uma série de obras que de uma forma ou de outra se presentificam nas mais diferentes formas de representação, visto que com frequência a indústria cinematográfica trabalha aliada à indústria do livros:

No campo literário, destacam-se autores de distinta procedência, como, além dos citados, o francês Jean-Claude Mourlevat (1952) e o irlandês Eoin Colfer (1965), além dos *blockbusters* Stephanie Meyer (1973), autora da saga *Crepúsculo*, e Suzanne Collins (1962), dos *Jogos vorazes* (2008-2010). Logo, graças à abrangência e ao sucesso milionário dessas obras publicadas no campo literário que o mercado editorial resgata clássicos do passado que jaziam esquecidos, tais como Lewis e Tolkien: “R. R. Tolkien (1892-1973), *O Hobbit* (1937) e *O senhor dos anéis* (1954-1955), e C. S Lewis (1898-1963), as *Crônicas de Nárnia* (1949-1955)” (id., p. 185).

Ao mencionar o descobrimento brasileiro de fenômenos internacionais, Zilberman cita Eduardo Spohr, André Vianco e Raphael Draccon, autores muito lidos na contemporaneidade pelo público jovem, muitos deles ocupando o topo de todas as listas de mais vendidos:

Uma das vertentes particulariza-se por se apropriar de heróis da tradição mítica, de preferência ocidental. O relato pode assumir coloração épica, como em *A batalha do Apocalipse* (2010), de Eduardo Spohr (1965), que coloca à frente anjos caídos e defensores das forças celestes, em uma guerra de que depende o futuro da humanidade. Leonel Caldela, em *O código élfico* (2013), vale-se de figuras das mitologias europeias, habitantes, em sua obra, dos universos simultâneos que aparecem em seu romance. Por sua vez, o mundo de comandantes poderosos e de feiticeiras, bem como de oposição entre as forças do bem e do mal, assinala a ficção de

Raphael Draccon (1981), que, com os três volumes de *Dragões de éter*, transporta entes dos contos de fadas para o âmbito da luta pela sobrevivência do reino de Arzallum, responsável pelo equilíbrio dos planetas. Distopias são igualmente frequentes, adotadas por Affonso Solano (1981), em *O espadachim de carvão* (2013), e por Fábio M. Barreto (1978), em *Filhos do fim do mundo* (2013). Histórias de vampiros e de seres sobrenaturais aparecem na trilogia *Os sete* (2000), *Sétimo* (2002) e *O turno da noite* (2006 e 2007), de André Vianco. (id., p. 185-186).

Ao abordar a literatura contemporânea – ainda que sem se deter na análise de cada uma das obras, tal como habitualmente o faz – Zilberman suscita uma leve abertura nas fronteiras da historiografia literária, acompanhando com primazia os movimentos que ocorrem dentro do complexo campo de produção de literatura para crianças e adolescentes no Brasil e, por conseguinte, justificando a importância da segunda edição revista e ampliada da obra.

### **7.3. A obra no campo e o campo na obra**

*A obra de Zilberman coexiste no campo com outros pares publicados desde meados dos anos oitenta, muitos deles referenciados pela própria autora ao longo de Como e por que ler a literatura infantil brasileira. Tendo em vista este cenário, o conceito de observação de primeira ordem surge como uma ferramenta que ratifica os direcionamentos encetados por Zilberman para uma nova história da literatura infantil.*

#### **7.3.1 Relação com pares e caráter protagônico da obra**

*É ainda ao livro, à palavra escrita, que atribuímos a maior responsabilidade na formação da consciência-de-mundo das crianças e jovens. Apesar de todos os prognósticos pessimistas, e até apocalípticos, acerca do futuro do livro (ou melhor, da literatura), nesta nossa era da imagem e da comunicação instantânea, a verdade é que a palavra literária escrita está mais viva do que nunca. E parece já fora de qualquer dúvida que nenhuma outra forma de ler o mundo dos homens é tão eficaz e rica quanto a que ela permite.*

Nelly Novaes Coelho

Menos que em outras subáreas da literatura nacional – como o romance brasileiro e a poesia –, a crítica e a história da literatura infantil possuem um significativo (e pequeno) repertório disponível para seus leitores, geralmente estando este ligado à atividade intelectual e interesses de pesquisa de um número limitado de agentes, normalmente já reconhecidos pela produção de conhecimento voltada

para o tema, como o caso de Marisa Lajolo, Regina Zilberman e Nelly Novaes Coelho. A um contingente de obras que, em linhas gerais, giram em torno de assuntos específicos no campo da literatura infantojuvenil (como a formação de leitores, a pedagogia em sala de aula, o uso da literatura infantil e as questões que acompanham o desenvolvimento do gênero), *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* também afasta-se do rótulo “história da literatura” e envereda pelos caminhos da formação de leitores, em que pese o fato de que se configure dentro de moldes tradicionais.

No Brasil, atualmente<sup>133</sup> não há nenhuma obra publicada com o título “História da literatura infantil” configurada dentro dos parâmetros tradicionais de construção historiográfica, tal como as inúmeras histórias da literatura brasileira lançadas no mercado editorial. Dentre os títulos disponíveis, os que mais se acercam a uma matriz historiográfica tradicional são os livros publicados por Nelly Novaes Coelho, especialmente *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (1985), *A literatura infantil: história, teoria e análise: das origens orientais ao Brasil de hoje* (1982) e *A literatura infantil* (1984). Sem exceções, as obras assinadas por Coelho mesclam peças e autores clássicos da literatura ocidental com os da literatura nacional.

Na introdução de seu livro intitulado *A literatura infantil*, Novaes Coelho apresenta uma série de problemas de conceituação e defende a ideia de que a literatura infantil se encontra “longe” de ser vista como um gênero menor:

Hoje, longe de ser um “gênero menor” em relação à área global da Literatura, a Infantil vem sendo reconhecida como um valor maior. Como verdadeiro ponto de convergência das realizações, valores, desvalores, ideais, ideias ou aspirações que definem a Cultura ou a Civilização de cada época. Tudo aquilo que uma Sociedade incorpora como código de valores ou desvalores a pautar o comportamento de seus cidadãos, e em relação ao qual cada indivíduo deve se situar para conseguir ou não sua própria realização, está expresso (ou deve estar) na literatura que os adultos destinam aos mais jovens – para que estes conheçam tal “código” desde cedo e o incorporem (uma vez que ele é a base, é o fundamento que sustenta toda a construção social). (COELHO, 1980, p. 5).

Se no âmbito da grande área a literatura infantil não é vista como um gênero menor (e sobretudo por questões de mercado editorial, onde esse ramo é

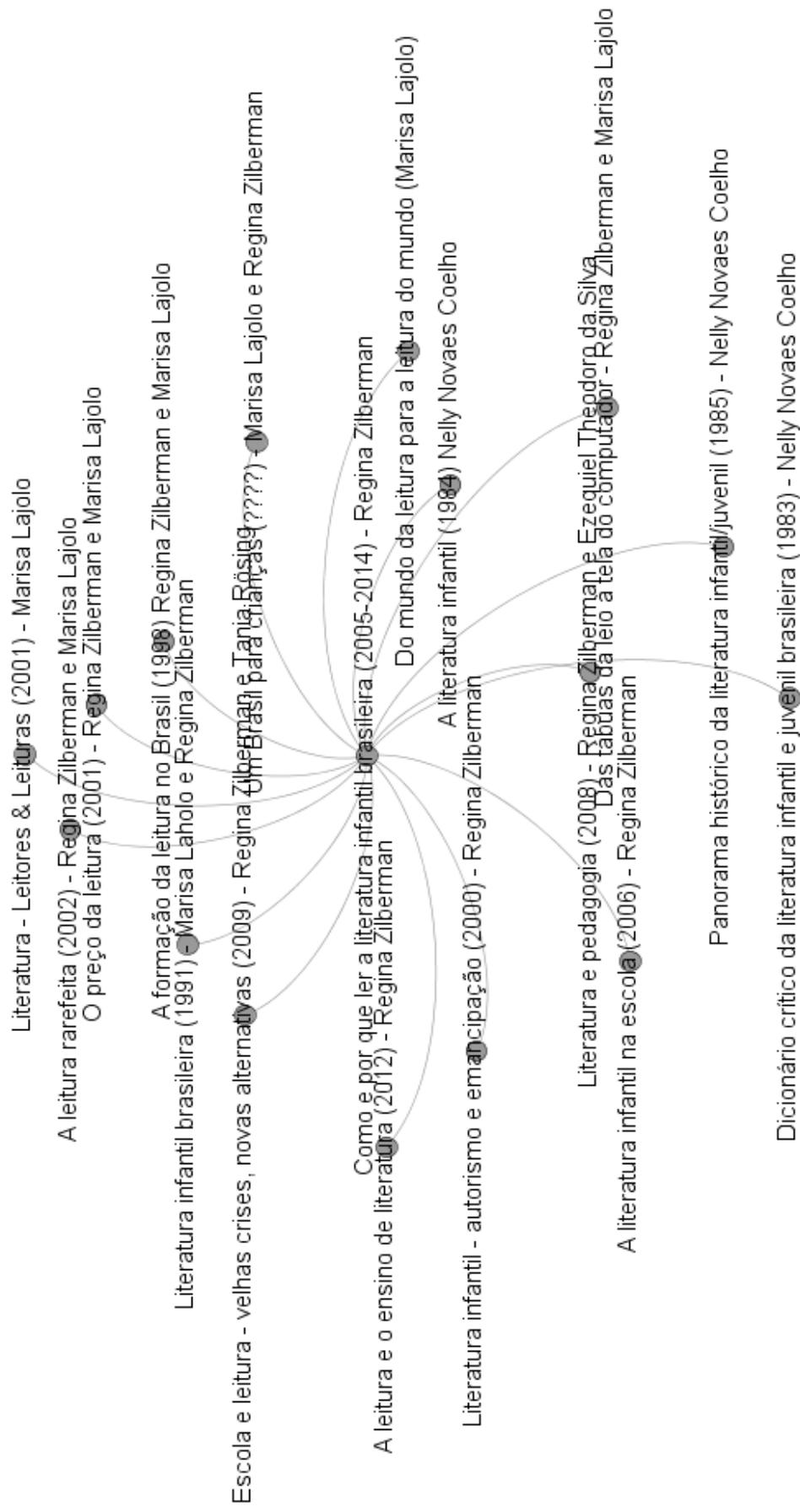
---

<sup>133</sup> Até, pelo menos, 2016, ano de redação desta tese de doutorado.

responsável pelo faturamento de milhões para casas editoriais e pelo investimento cada vez mais crescente em novos autores), na esfera da historiografia literária o tema ainda suscita pouco interesse em historiadores ou em críticos, apesar do crescimento notável de estudos acadêmicos de livros e autores que escrevem para crianças e jovens.

Dentro do panorama central, outros trabalhos orientados para o tema estão ligados a um projeto dirigido pela própria Regina Zilberman e também por Marisa Lajolo. Nesse sentido há uma relação de livros sobre esse tema e que podem ser rastreáveis a partir de qualquer mecanismo de busca. Entre os principais títulos destacam-se: *A literatura infantil na escola* (2006), *A leitura e o ensino de literatura* (2012), *Literatura e pedagogia* (2008), *Literatura infantil – autoritarismo e emancipação* (2000), de Regina Zilberman; *Literatura – leitores & leituras* (2001), *O preço da leitura* (2001), *Das tábuas da lei à tela do computador* (2009), de Regina Zilberman em parceria com Marisa Lajolo.

Na rede de relações apresentadas a seguir estão listadas as principais obras disponíveis no campo de produção intelectual voltado ao tema no Brasil:



Na cena atual o livro de Zilberman ocupa um espaço de destaque entre seus pares por razões ligadas ao devir temporal, a elencar: a) a peça está atrelada a uma série que incita à formação de leitores; b) é o único título desta série que obteve uma segunda edição; c) pelo fato de ter sido reeditada recentemente (em 2014) e apresentar uma revisão da produção oriunda dos últimos anos, o que a atualiza e permite que se lance um olhar de primeira ordem sobre questões até então não discutidas ou apresentadas em nível historiográfico. Nesse sentido, seria possível afirmar que a obra apresenta um primeiro olhar sobre tópicos, agentes, fenômenos e problemas da literatura infantojuvenil nacional?

### **7.3.2 Uma observação de primeira ordem no campo da história da literatura infantil.**

*Toda observação é observação imediata de algo distinguível – das coisas ou dos eventos, dos movimentos ou dos signos. [...] Quando se lê romances, primeiro se deve ter o texto diante dos olhos. Em seguida se pode contemplar com o “olho interno” e, em caso dado, se o texto já não está disponível, lembrar-se, a partir dele, do mundo figurado.*

Niklas Luhmann

Considerando o volume exíguo de livros críticos ou historiográficos em torno da literatura produzida para crianças e adolescentes, *Como e por que ler a literatura infantil brasileira surge* como uma obra de referência primeira em relação a diversos aspectos sobre os quais se posiciona. Um exemplo cabal são os quase dez capítulos dedicados a temas pouco – ou nada – abordados em âmbito teórico, tais como o teatro, a ilustração e a poesia escrita para jovens. Ao discorrer sobre a poesia escrita para crianças – e registrar um olhar sobre praticamente todos os poetas que se dedicaram ao tema na história da literatura brasileira –, Zilberman apresenta um quadro elencando todos os autores que escreveram para crianças desde 1943 até 1991:

1943	<i>O Menino Poeta</i>	Henriqueta Lisboa
1962	<i>A Televisão da Bicharada</i>	Sidônio Muralha
1964	<i>Ou Isto ou Aquilo</i>	Cecília Meireles
1968	<i>Pé de Pilão</i>	Mário Quintana
1974	<i>A Arca de Noé</i>	Vinicius de Moraes
1976	<i>A Dança dos Picapaus</i>	Sidônio Muralha
1983	<i>Boi da Cara Preta</i>	Sergio Capparelli
1984	<i>O Menino Rio</i>	Carlos Nejar
	<i>Classificados Poéticos</i>	Roseana Murray
	<i>É Isso Ali</i>	José Paulo Paes
1986	<i>Um Rei e seu Cavalo de Pau</i>	Elias José
1987	<i>Lua no Brejo</i>	Elias José
1989	<i>Olha o Bicho</i>	José Paulo Paes
1990	<i>Poemas para Brincar</i>	José Paulo Paes
1993	<i>Lé com Cré</i>	José Paulo Paes
1996	<i>33 Ciberpoemas e uma Fábula Virtual</i>	Sérgio Capparelli
1997	<i>Um Passarinho me Contou</i>	José Paulo Paes
1997	<i>Viva a Poesia Viva</i>	Ulisses Tavares
1998	<i>Receita de Olhar</i>	Roseana Murray
2000	<i>Um Gato Chamado Gatinho</i>	Ferreira Gullar
2001	<i>O Fazedor de Amanhecer</i>	Manoel de Barros

(ZILBERMAN, 2005, p. 128)

Na literatura brasileira, Bilac teria sido um dos expoentes do gênero no início do século XX, ao publicar *Poesias infantis* (1904), seguido da também poeta parnasiana Francisca Júlia (*Alma infantil*, 1912). Zilberman atribui a eclosão da poesia infantil a partir do advento do Modernismo, após a década de 1920, visto que a poesia parnasiana soaria demasiadamente rígida para o gosto infantil: “Talvez essa razão explique por que a maioria dos livros de versos dedicados ao público infantil tenha aparecido na segunda metade daquele século, quando o Parnasianismo havia sido plenamente suplantado pelo programa modernista, lançado a partir da década de 1920” (ZILBERMAN, 2005, p. 127).

A relação de primeira ordem presente no texto de Zilberman se configura sobretudo pela ausência de relação intersubjetiva com outros teóricos ou historiadores do tema. Ao discorrer sobre a relação de autores que escreveram poesia infantil no século XX e começo do século XXI, Zilberman apresenta logo na sequência uma tríade de considerações pautadas nos dados reproduzidos:

- a) quase todos os poetas modernos brasileiros escreveram para crianças seguindo, de certo modo, a lição de Olavo Bilac, no começo do século XX. Estão aí citados Vinicius de Moraes, Cecília Meireles e

Mário Quintana, pertencentes à chamada Geração de 30, assim como os concretistas José Paulo Paes e Ferreira Gullar, ou Manoel de Barros, um dos mais importantes poetas nacionais, neste começo de milênio;

b) por outro lado, enquanto os poetas, digamos, canônicos publicaram apenas um ou dois livros dedicados exclusivamente ao leitor infantil, outros, como Sérgio Capparelli, Roseana Murray ou Elias José, autores também de ficção dirigida à criança, profissionalizam-se no gênero, variando temas, formas e formatos, mas não o público visado;

c) a cronologia não apenas avança no tempo, mas revela determinada concentração nos últimos vinte anos, quando foi lançada muito mais da metade de toda a produção em versos para crianças, no Brasil. (id., p. 128-129).

Logo na sequência são apresentados alguns poemas dos autores mencionados, sempre evidenciando aspectos inerentes à exclusividade de cada uma das peças, que em linhas gerais se atrelam ao tema central do capítulo. Nesse sentido, algo similar ocorre no capítulo subsequente, intitulado “Yes, nós temos o teatro”, um outro veio um tanto esquecido no âmbito da literatura infantojuvenil. Dessa forma, abordar temas anteriormente não explorados no âmbito da produção intelectual constitui mais do que uma tomada de posição inédita no campo. Considerando o capital simbólico do agente, a abordagem de um assunto pouco ou nada explorado pode constituir uma observação de primeira ordem que suscitará, no âmbito da história crítica de um determinado gênero, o objeto de estudo e referência que dará vazão a uma sucessão de observações de segunda ordem.

No capítulo sobre o teatro, Zilberman centra-se em Maria Clara Machado:

Não seria exagerado afirmar que, se a narrativa para crianças contou com um Monteiro Lobato para dar início a uma produção independente destinada à infância brasileira, o gênero dramático dispôs de artista equivalente – Maria Clara Machado. Os dois autores, contudo, não atuaram na mesma época, pois, no Brasil, o Modernismo chegou tarde ao teatro. (id., p. 145).

Apesar de discorrer sobre outros autores que sucederam Maria Clara Machado na escrita de peças de teatro infantil (tais como Chico Buarque de Holanda, Ivo Bender, Ana Maria Machado e Sylvia Orthof), Zilberman dedica grande parte do capítulo para comentar as obras da autora mineira:

Ela é autora de um grande número de peças, tendo produzido a primeira, *O rapto das cebolinhas*, em 1954. A consagração acontece logo em seguida, decorrente da apresentação, em 1955, de *Pluft, o fantasminha*. Também suas, e datadas da década de 1950, são *A bruxinha que era boa*, *O cavaleiro azul* e *A menina e o vento*. A ação de *Pluft, o fantasminha* concentra-se num único cenário, a casa mal-assombrada habitada pelo herói, a mãe, uma viúva saudosa do marido, e um tio, Gerúndio, sempre com sono e que dorme no baú ambicionado pelo vilão. A intriga acompanha, pois, as noções básicas do teatro: há unidade de espaço, de tempo, pois os acontecimentos limitam-se a uma noite, e de ação. Durante esse período, a menina Maribel é sequestrada pelo pirata Perna de Pau, que deseja encontrar o tesouro escondido na casa pertencente ao avô da garota, o Capitão Bonança. Três marinheiros amigos de Maribel tentam ajudá-la, mas quem a salva dos perigos e resolve o problema é a criatura indicada no título. Pluft é um sujeito bastante peculiar: não é humano, pois nasceu fantasma, mas se comporta como pessoa; pertencente a uma espécie conhecida por assustar e assombrar, tem “medo de gente”; ocupando o papel de protagonista, mostra-se seguidamente tímido e inseguro. É induzido pela mãe a se corrigir e a mudar; mas somente a necessidade de enfrentar o perigo, a aliança com a menina, representante do grupo humano, e o sentimento de que tem condições de triunfar garantem sua afirmação pessoal e o final feliz. (id., p. 147).

Na esteira do discurso de primeira ordem que apresenta, Zilberman descortina outros assuntos anteriormente não abordados em âmbito historiográfico, como o tema da ilustração no capítulo quatorze – “Quando fala a ilustração”. Segundo a autora, o grande destaque se dá a partir da mão de Ziraldo, hábil ilustrador:

quando lançou *Flicts*, em 1969, Ziraldo talvez não previsse a revolução que provocava na ilustração de livros infantis brasileiros. [...] Não apenas Ziraldo conferiu *status* artístico à ilustração, entendendo-a como uma linguagem auto-suficiente, ainda que vinculada ao universo da literatura infantil, por aparecer em materiais impressos, como livros, e não em pinturas ou outra categoria de arte visual. (id., p. 155-156).

Além de Ziraldo, são destacados Juarez Machado, Angela Lago, Elvira Vigna e Eva Furnari: “A ilustração é parte constituinte das publicações endereçadas às crianças. Nos exemplos citados, ela suplanta essa condição, apresentando-se como a matéria principal do livro, a que se subordinam a palavra e a temática” (id., p. 163). Tendo em vista a importância desses cinco autores, Zilberman defende um espaço

por eles conquistado e merecidamente mantido no âmbito da ilustração: “A produção brasileira, representada por artistas como Ziraldo, Juarez Machado, Angela Lago, Elvira Vigna e Eva Furnari, chegou a um nível de excelência que a faz merecedora de toda a consideração” (id.).

Nesse sentido, por uma série de questões concernentes a *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, tais como a configuração historiográfica da obra, as vertentes temáticas inovadoras, o arraigo no cânone e os adendos à segunda edição, seria a obra um caminho que se desenha na história crítica do gênero?

### 7.3.3 Agente, perfil e os direcionamentos para uma nova história da literatura infantil

*Pues así como el artista sabio produce su arte desde sí y en sí y prevé en ese arte las cosas que creará... de la misma manera el intelecto produce desde sí y en sí su razón, en la que presiente y predispone todas las cosas que desea hacer.*

Juan Escoto Erígena

Conforme já discorrido em “O estado da questão” e também nos subcapítulos anteriores, a importância de Regina Zilberman no campo de produção intelectual é inegável no contexto brasileiro. A produção da autora, além de ser bastante pluralizada, possui como braços de força aspectos notadamente sedimentados no tema da formação de leitores, da história da literatura e no estudo da literatura infantil brasileira. Na condição de multiplicadora, sobretudo no que diz respeito ao seu papel na academia – primeiro enquanto coordenadora do PPG Letras da PUCRS e atualmente como professora na UFRGS –, Zilberman “transferiu a tocha” (no sentido empregado por Antonio Candido na introdução de *Formação da literatura brasileira*) a uma série de discípulos que mais tarde também iniciaram estudos e professores nos temas concernentes ao estudo da história da leitura e da literatura.

É importante considerar que, no momento de publicação de *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*, a autora já possuía um significativo capital simbólico coexistente com um *habitus* próprio da academia, o que configura o tom notadamente historiográfico presente no livro, graças à experiência de *A literatura no Rio Grande do Sul* (1992), *O berço do cânone* (1998), *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul* (1999), *A terra em que nasceste – imagens do Brasil na literatura*

(1994) e tantos outros. Essa experiência enquanto autora ligada a uma vertente historiográfica tradicional possivelmente mine as potencialidades inovadoras da obra, à diferença de *Os clássicos universais desde cedo* e *O romance brasileiro*, conforme já sinalizado anteriormente.

Fato incontestável é o caráter reflexivo inerente ao livro, que denota a experiência de Zilberman enquanto agente atuante no tema sobre o qual discorre. Em entrevista a Natália Vieira, do jornal *Letra A (online)*, entre outros temas, a autora fala sobre as novas formas de ler literatura e arrisca algumas projeções para o futuro da literatura infantil e juvenil:

– Considerando as novas formas de ler, que projeções você faz para o futuro da literatura infantil e juvenil no Brasil?

– Em primeiro lugar, o campo da produção continua crescendo, tendo uma oferta muito grande. Saem os livros de criação, as adaptações, os recontos, as traduções, a poesia, o que significa um crédito do mercado, da indústria, nesse crescimento. O segundo aspecto é que a literatura infantil tem resolvido bem, até melhor do que outras formas de linguagem verbal, a relação com os novos suportes. De um lado, ela pode circular em associação com outras mídias de comunicação de massa, vinculação com cinema, *game*, e de outra parte ela se ajusta com muita facilidade à produção digital, melhor do que qualquer outro gênero literário. Isso abre uma fronteira nova muito importante e muito promissora. Eu não vejo outra formulação literária no Brasil sentir-se tão à vontade no meio digital. Tanto que a Câmara Brasileira do Livro, que dá uma premiação anual pela produção literária, e essa premiação é dividida em gêneros, criou uma categoria para o livro infantil digital; não criou para as outras categorias. Isso também é bastante importante como projeção de futuro. Um futuro, digamos assim, que pode não ser maravilhoso, mas é promissor.<sup>134</sup>

Considerando a condição de livro pensado não como um iniciador de leitores – mas como um manual de orientação acadêmica para multiplicadores com vistas à formação de leitores – *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* ensaia o futuro da produção historiográfico-crítica ligada ao campo da literatura infantojuvenil, visto que acrescenta uma série de temas não-convencionais na historiografia literária, valendo-se de um modelo de observação de primeira ordem fortemente ancorado na tradição, sem comprometer-se com o fechamento de horizontes e

<sup>134</sup> Entrevista com Regina Zilberman. Disponível em: <<http://www.ceale.fae.ufmg.br/pages/view/entrevista-com-regina-zilberman.html>>. Acesso em: 09 jul. 2016.

considerando os constantes movimentos no âmbito do mercado editorial e, por fim, realiza um responsável mapeamento de campo, discorrendo sobre temas, fenômenos e problemas antes inéditos na crítica e nas histórias da literatura tradicionais.

## REFLEXÕES FINAIS

Sem lugar a dúvidas, o entendimento relativo ao processo de produção de conhecimento no campo dos estudos literários se transforma em uma velocidade atípica na história das humanidades. A aparição cada vez mais constante de materialidades outrora sequer pensáveis em uma esfera potencial surge como um *tsunami* que abala (ou ao menos insta ao movimento) a todos os agentes e instâncias do campo literário. Materialidades resultantes de um processo de remodelamento, tal como os *tablets*, os *notebooks* e os *smartphones*, sinalizam para o uso de outras formas de representação, tal como os inúmeros aplicativos que buscam simular ou transformar a experiência do indivíduo, sempre tendo como advento a atualização da conexão entre autor e o leitor, que em tempos pós-tudo – termo que bem registrou Italo Moriconi em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* –, já não mais se dá exclusivamente através das editoras como veículo transmissor.

No fluxo de um turbilhão de cifras financeiras, e por conseguinte na confluência de diversos campos, o campo da literatura atualiza-se em uma velocidade poucas vezes vista em sua história recente. *E-readers* – espécie de *tablets* que simulam a experiência da tinta no papel sem excesso de luminosidade – são apresentados por megaempresas do ramo da tecnologia como uma alternativa ao livro, com o respaldo do tradicional mercado editorial e dos autores consagrados pelo nada desprezível público leitor. Público este que, não satisfeito em apenas consumir conhecimento, também produz o conhecimento sobre o conhecimento, em uma torrente poderosa de observação de segunda ordem, através de redes sociais como *Skoob*, *Livreto*, *Widbook*, *Shelfari*, *Scribe*, *Movellas*, *Wattpad* e *Goodreads*. Além disso, *vloggers* (leitores produtores de vídeos sobre livros lidos por eles mesmos) publicam por dia milhares de *terabytes* de informação em redes como *Youtube*, *Facebook*, *Instagram* e *Dailymotion*, resignificando a experiência de

leitura em uma imensa rede que, tal como o campo literário – assume propriedades de campo de força, poder, disseminação de informação e lucro.

Estas ferramentas surgem justamente em um tempo em que autores se consagram no campo literário através de princípios digitalmente incipientes, como o caso do hoje respeitado Daniel Galera, autor que foi um dos pioneiros em publicar seus textos na rede e, somente anos mais tarde, passar a se tornar relevante nas estantes de livrarias. Após Galera (que possivelmente não tenha sido o primeiro, mas talvez o mais significativo pela proporção e o *status* que ganhou no campo literário em uma segunda instância) a prática disseminou-se e transformou a internet em uma imensa vitrine para novos escritores, que na atualidade compartilham suas produções inéditas em tempo real com os leitores, passando a receber seus proventos já não mais através do lucro obtido com a venda de livros, mas com o capital advindo através da publicidade *online*.

Juntamente com a tecnologia (que a essa altura tornou-se indissociável do mercado editorial), todo o campo literário movimenta-se em uma dança que rearranja a posição de agentes, instâncias de produção, veículos transmissores, estratégias de divulgação, relações de poder, receptores (já assumidos em seus papéis de observadores de segunda e terceira ordem) e produtores de conhecimento no campo dos estudos literários. Nesta etapa onde todos são tragados pela voragem da informação, a História da Literatura – uma das senhoras que tanto já intrigou professores de literatura, críticos e historiadores – reveste-se de inúmeras capas, ergue-se sem dificuldade e apresenta-se renovada em um tempo em que supostos teóricos e pensadores já tinham dada como certa sua morte, agonizante na intensidade dos (maus)tratos recebidos ao longo dos últimos cem anos, seja através da hostilidade que se dispensou aos velhos historiadores da literatura ou até mesmo por via do descrédito lançado sobre o conhecimento produzido por estes.

É justamente no pré-contexto exposto onde se situa o surgimento da série *Como e por que ler*, há exatos quinze anos atrás (tendo como base a apresentação desta tese de doutorado em 2017), no ano de 2002 – quando da publicação de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* e *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* –. Foram os quinze anos em que a hoje chamada

Geração Z (indivíduos nascidos da década de 90 até 2010)<sup>135</sup> pôde se desenvolver, consumir conhecimento e produzir informação na terceira onda da internet, a participativa *web 3.0*.

As mudanças, que ocorrem gradualmente em uma escala de nuances variadas, já se pré-anunciavam no campo da história da literatura desde tempos irredutíveis (sempre através de traços sutis que caracterizam os lentos processos transformativos). Contudo é na raiz estrutural da série *Como e por que ler* em se pode encontrar a coexistência de uma série de fatores distintos que apontam, de fato, para uma guinada na produção de conhecimento em âmbito historiográfico. Afirmar isso não significa dizer que os velhos modelos de fazer historiografia deixam de existir – o que sinalizaria para uma mudança no nível das mentalidades coletivas, o que de fato (ainda) não ocorre e que possivelmente nunca venha a se concretizar de fato -, mas sim para a tomada de consciência e posicionamento que se detecta em agentes e instituições de prestígio no mercado editorial e no campo dos estudos literários. No caso observado isso ocorreu no seio da editora Objetiva – uma das maiores e mais prestigiadas editoras nacionais no ato da publicação da série - e envolveu a inserção de quatro nomes de prestígio. Na dinâmica dos campos, este é o pressuposto vital para a ocorrência de um fenômeno: a relevância das partes envolvidas na adoção de uma estratégia específica e o lugar de enunciação, e não somente a estratégia em si. Isso ocorre porque, em vias gerais, a ação praticada por um grupo de jogadores pode gerar efeitos em outros agentes pertencentes ao mesmo campo de produção de conhecimento, o que constitui o princípio base da ideia de campo de força newtoniano proposto por Bourdieu e que ocorre após a experiência da série *Como e por que ler*.

Outro atenuante relevante diz respeito ao fato dessa mudança não ocorrer única e exclusivamente em decorrência da ação de um grupo de sujeitos específicos em uma exposição reducionista da complexidade dos campos, mas também por haver razões ligadas ao *habitus* e também ao sentido prático dos demais sujeitos no campo de produção intelectual: é como se implicitamente se soubesse que tomadas de posição adotar. E é justamente nas tomadas de posição inspirada em outros

---

<sup>135</sup> Sobre o tema Geração Z Sugiro a leitura do ensaio CERETTA. S. B. FROEMMING. L. M. Geração Z: Compreendendo os hábitos de consumo da geração emergente, dd . Disponível em: <https://repositorio.unp.br/index.php/raunp/article/view/70/91>

agentes – que por sua vez se inspiraram na de outros e assim sucessivamente – onde se encontra a força motriz que proporcionará mais à frente momentos de ruptura no melhor estilo revolução de paradigmas.

É consenso que paradigmas são como estruturas sólidas dificilmente transgressíveis. Casos como o da série *Como e por que ler* não rompem paradigmas, mas preparam o solo com sementes férteis a curto prazo. Em *Como e por que ler o romance brasileiro* podem ser feitas algumas considerações específicas em relação ao seu papel no grande campo de produção intelectual e em proporção ao seu potencial papel funcional na esfera de atuação do leitor.

O primeiro diz respeito ao caráter incomum da obra: em seu estilo *sui generis* inaugura historiograficamente os estudos do romance nacional no século XXI mesclando elementos de ordem variada: a recorrência a uma intersubjetividade que com frequência escapa de um *habitus* academicista, lançando mão de uma teia de relações estabelecidas não apenas na trajetória da autora, mas também em uma série de questões levantadas pela própria, muitas delas pertinentes ao campo e inerente à consciência de leitura que se planeja cultivar no leitor no âmbito da corroboração pelo outro. Essa posição, além de reafirmar o ponto de enunciação da agente também situa o leitor em relação a uma série de questões abordadas no livro e que podem vir a ser aprofundadas em momentos posteriores sempre quando a curiosidade clamar. A intersubjetividade, dentro da acepção construtivista adotada neste trabalho, redireciona ao entendimento no qual se confere uma “segunda ordem de viabilidade ao conhecimento e raciocínio que presumimos que o outro teria e de acordo com os quais agiria” (GLASERSFELD, 1995, p.202).

Além disso, o livro enquanto produto finalizado dá vazão a um novo entendimento em relação ao processo de produção de conhecimento, graças à articulação em primeira pessoa (algumas vezes autorreflexiva) em momentos estrategicamente vitais para conquistar a simpatia do leitor, como os capítulos introdutórios e os finais, quando Lajolo coloca-se como autora e apresenta suas credenciais. O que a autora expõe não é uma visão de conhecimento objetivo alcançado por uma mediação que o resgata de uma nuvem de informação pré-existente, mas uma observação consciente de um articulador em primeira pessoa

que lê, recorta, seleciona, repensa e planeja, conforme Lajolo afirma na introdução de *Como e por que ler o romance brasileiro*:

Reli muita coisa, li outras pela primeira vez, organizei capítulos, discuti planos, digitei, corriji originais, reescrevi. Na realidade, como sempre acontece com a escrita, reescrevi muito mais do que escrevi. No meio do caminho, aceitei um palpite e decidi começar a conversa contando um pouco de minha história de leitura. (LAJOLO, 2004, p.15)

Além dessas características próprias, o tema do público-alvo da série *Como e por que ler* redefine substancialmente os limites da crítica e da historiografia literária, trazendo à tona um redirecionamento relativo ao público-alvo e ao movimento em direção a uma tentativa de tornar menos herméticos os estudos focados em literatura.

Este fenômeno ocorre na esteira de movimentos similares e concomitantes em outros campos do saber. No grande campo da física, por exemplo, nos últimos anos foram publicadas obras de importante teor e acesso irrestrito como *Universo numa casca de noz* (Stephen Hawking), *Brevíssima história do tempo* (Stephen Hawking e Leonard Mlodinow) e *Origens e morte no buraco negro* (Neil Degrasse Tyson). Essas publicações, acompanhando a dinâmica dos campos, refletiram no campo nacional e encontraram representantes nas mãos de autores brasileiros, que lançaram obras como *A ilha do conhecimento* e *A dança do universo* (Marcelo Gleiser), *Astronomia e Astrofísica* (Kepler de Souza Oliveira Filho).

No campo da história nacional, autores como Mary del Priore e Laurentino Gomes se debruçam sobre temas da história do Brasil com uma perspectiva que muitas vezes pende para a micro-história, publicando regularmente títulos que excedem um direcionamento puramente acadêmico, podendo ser lidos por especialistas e também pelo público geral, visto que a linguagem, os tópicos, os conceitos e o formato editorial direcionam o produto para um público amplo. Resultado disso é o êxito obtido por ambos autores, frequentadores já conhecidos nas listas de mais vendidos e já consagrados como *best-sellers* nacionais<sup>136</sup>. O interesse em âmbito editorial por tópicos tocantes a disciplinas escolares como a

---

<sup>136</sup> Em 2015, por exemplo, Laurentino Gomes foi um dos 10 autores que mais venderam seus títulos no Brasil, de acordo com pesquisa divulgada pelo caderno de cultura do Estadão: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/os-10-livros-mais-vendidos-de-2015-e-quem-sao-os-autores-brasileiros-best-sellers/>

história, a literatura, a biologia e a física<sup>137</sup>, se dá em um mega-sistema em que este tipo de conhecimento segmentado é entendido como saber necessário para uma formação escolar satisfatória, conforme regulamentação estabelecida pelo Plano Nacional de Educação e seus desdobramentos nos estados e municípios. Dessa forma, a pedra filosofal encontrada pelo mercado editorial consiste justamente em transformar matérias densas em conteúdos voláteis e palatáveis ao leitor não-especializado, em uma tentativa de tornar menos densos muitos dos conhecimentos temidos pelos alunos em idade escolar, representando essas matérias através de títulos e capas que provocam a curiosidade no leitor e clamam pela leitura, em um jogo completo que envolve sedução, curiosidade e hedonismo.

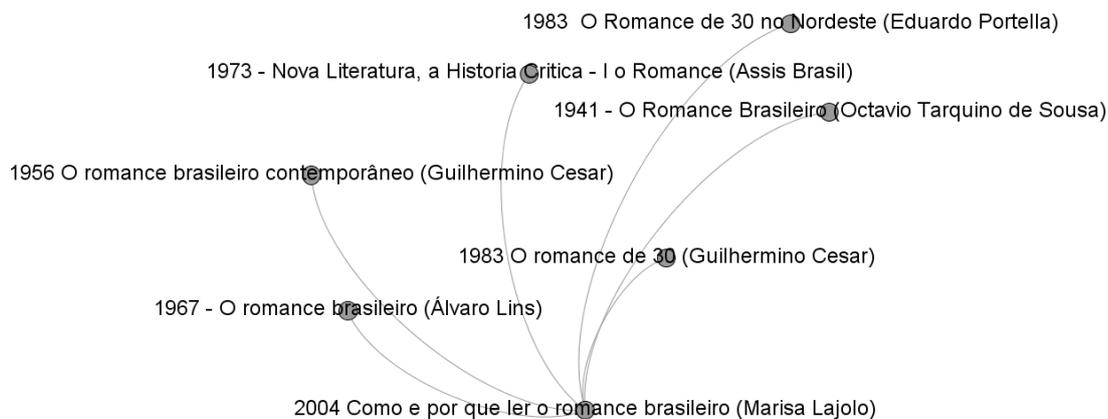
Após a série *Como e por que ler* foram publicados inúmeros títulos nesta direção, como os já mencionados *100 autores que você precisa ler* (Lea Masina), as antologias organizadas por Luiz Ruffato - com temas tocantes a assuntos de interesse público, como a homossexualidade, a literatura feita por mulheres, os crimes da ditadura, o racismo e a corrupção, *As cem melhores crônicas brasileiras do século* (Joaquim Ferreira dos Santos), *História da literatura ocidental sem as partes chatas* (Sandra Newman), *Geração subzero* (Filipe Pena), *Geração Zero Zero – fricções em rede* (Nelson de Oliveira), *História da Literatura em mil versos* (J.A Ramos), *Os cem menores contos brasileiros do século* (Marcelino Freire), *Antologia incompleta da poesia brasileira* (Adriana Calcanhoto), as antologias de Flávio Moreira da Costa e tantos outros. Salvo momentos de exceção, durante quase todo o século XX o entendimento relativo ao processo de produção de conhecimento esteve fincado em fortes bases positivistas, com concepções que minavam propostas que se direcionassem no sentido oposto de um *habitus* moldado por uma *doxa* remanescente do século XIX.

Nesse sentido, os estudos sobre o romance no Brasil encontraram solo profícuo através da mão de intelectuais como Octavio Tarquino de Sousa, Guilhermino César, Álvaro Lins, Assis Brasil, Eduardo Portella e outros estudiosos que deixaram uma importante herança bibliográfica disponível para as gerações vindouras. Nesse sentido, é em um panorama sólido ascendente à proposta

---

<sup>137</sup> Disciplinas citadas apenas em nível de exemplo. Atualmente este movimento ocorre em praticamente todas as disciplinas.

renovadora de *Como e por que ler o romance brasileiro* que ocorrem os primeiros registros do estudo do romance nacional:



Se *Como e por que ler o romance brasileiro* parte de um histórico de antecedentes tradicionais e apresenta um novo formato na abordagem do romance nacional, congregando hedonismo, escrita simples, repertório tradicional, intersubjetividade, emulação do prototempo e do protoespaço, ausência de substrato crítico e refutações de segunda ordem, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* envereda por um caminho igualmente singular em relação ao campo da poesia, apesar de manter-se mais alinhado à tradição quanto ao tema da renovação.

E é exatamente neste ponto em que os livros da série *Como e por que ler* expõem suas características individualmente, apesar de integrarem um projeto com as bases editoriais pré-estabelecidas e aparentemente uniformes, ponto crucial onde emergem quase todas as questões relativas aos capitais simbólicos, mas principalmente aos culturais, onde o sujeito manifesta as principais disposições duradouras, como "ser competente en tal o cual campo del saber, tener un buen dominio del lenguaje, de retórica" (CHAUVIRÉ e FONTAINE, 2008, p.19-20).

Nesse sentido, vindo à luz através da mão de um agente com uma trajetória orientada pelo universo da poesia e com atuação constante neste campo, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* se apresenta com uma proposta menos ousada em nível de parâmetros teóricos ao mesmo tempo em que acrescenta fôlego à fortuna crítica dos grandes poetas do cânone nacional. Como já se afirmou ao longo da presente tese, o livro utiliza um enquadramento histórico e bebe declaradamente nas fontes da tradição poética brasileira, prestando ode à literatura

modernista e a tudo o que veio após, suprimindo a produção poética realizada durante a primeira quinzena do século XX. Consciente do caráter seletivo de trabalhos deste porte, o agente se desvencilha da crítica através de uma argumentação autorreflexiva, pré-rebatendo grande parte das críticas prováveis após a publicação do livro (e neste aspecto transparecendo destreza ao se colocar no lugar dos possíveis críticos).

A contribuição de Moriconi ao campo de produção intelectual se converte em um ponto luminoso ao passo em que busca discorrer sobre poesia para não-especialistas, possibilitando ao público geral informação acerca de poetas do porte de João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

A publicação de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* coincidiu com a divulgação dos resultados do I Retratos da Leitura no Brasil no ano de 2001. Naquela altura, os dados indicados pela pesquisa identificavam que apenas 23% dos leitores entrevistados leram ou consultaram algum livro de poesia naquele ano, ao passo que uma parcela de 43% se interessou por livros religiosos, 33% por livros didáticos, 29% por dicionários e enciclopédias, 22% por livros de culinária, 21% por quadrinhos e 21% por livros infantis. Naquele cenário, a mesma pesquisa revelou que apenas 1,21 livro foram lidos por adulto alfabetizado, de uma parcela de 20% de compradores de um total de 100% da população. Estes dados, dentro da margem de obviedade esperável, não revelam informações surpreendentes, mas corroboram estatisticamente o que já há muito se sabe: o letramento literário ainda constitui um desafio para o país. Passados catorze anos, os últimos dados da pesquisa revelam que pouca coisa mudou neste espaço de tempo, conforme dados da recente edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil publicados em 2016.<sup>138</sup>

Nesse sentido, apesar de a pesquisa recente ser executada a partir de uma base metodológica tradicional (desconsiderando a circulação e leitura de poesias e outros textos literários em redes sociais como o Facebook, por exemplo, que possui

---

<sup>138</sup> A leitura de textos literários possui metade de leitores da Bíblia, que obtém adesão de 42% da parcela leitora da sociedade. A Poesia, enquanto escolha de leitores do ensino fundamental, médio e superior, encontra-se em 8º lugar no rol de predileções do público entrevistado, com apenas 12% de um total de 2798 entrevistados.

99 milhões de usuários brasileiros ativos mensais<sup>139</sup>), este cenário sinaliza para questões importantes para o mercado editorial. Os dados mostram que a literatura, um dos patrimônios culturais mais importantes do povo brasileiro, ainda é uma seara pouco explorada por indivíduos em fase de leitura, conforme se pode observar nos dados apresentados no quadro a seguir:

---

<sup>139</sup> Em apresentação na Campus Party de 2016, Ime Archibong (diretor de parcerias estratégicas da rede social) apresentou dados até então inéditos sobre usuários da rede no Brasil: 99 milhões de usuários ativos mensais, sendo utilizado por 8 em cada 10 brasileiros. Ver: <http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2016/01/facebook-revela-dados-do-brasil-na-cpbr9-e-whatsapp-vira-zapzap.html>

# Gêneros que costuma ler: por Escolaridade

	2015	ESCOLARIDADE			
		TOTAL	Fundamental I (1º ao 5º ano)	Fundamental II (6º ao 9º ano)	Ensino Médio
Base: Leitores	2798	591	734	938	535
Bíblia	42	48	40	43	36
Religiosos	22	23	17	26	22
Contos	22	22	25	20	21
Romance	22	8	19	29	29
Didáticos, ou seja, livros utilizados nas matérias do seu curso	16	13	14	14	28
Infantis	15	24	14	11	15
História em quadrinhos, Gibis ou RPG	13	15	14	12	11
Poesia	12	9	14	13	11
História, Economia, Política, Filosofia ou Ciências Sociais	11	4	6	12	23
Ciências	10	13	12	7	12
Culinária, Artesanato, "Como Fazer"	10	7	6	13	13
Técnicos ou universitários, para formação profissional	10	0	2	9	32
Saúde e Dietas	8	5	6	10	13
Biografias	8	3	6	11	12
Autoajuda	8	2	3	9	17
Artes	7	10	7	5	6
Juvenis	7	4	10	6	7
Educação ou pedagogia	6	3	4	4	15
Viagens e esportes	5	2	4	6	8
Línguas (como inglês, espanhol, etc.)	5	3	4	5	10
Enciclopédias e dicionários	4	2	3	4	6
Direito	3	0	1	3	10
Esoterismo ou ocultismo	2	0	1	2	4
Não sabe/Não respondeu	5	8	5	5	3
<b>MÉDIA DE GÊNEROS POR ENTREVISTADO</b>	<b>2,8</b>	<b>2,4</b>	<b>2,4</b>	<b>2,9</b>	<b>3,7</b>

INSTITUTO

PRO-LIVRO

P.37) Quais destes tipos de livros, seja em papel ou em formato digital, o(a) sr(a) leu no último ano?

30

intelig

Assim, para além das questões mercadológicas, o letramento poético continua sendo uma proposta de extrema relevância no contexto educacional brasileiro. Através da experiência de *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* insere-se novo gás à história da literatura que se debruça sobre o filão da poesia.

Em âmbito historiográfico, a principal inovação do livro de Moriconi em relação aos seus pares diz respeito à policromia temática, quando o autor contribui substancialmente com temas infrequentes em publicações voltadas para os estudos poéticos, como os capítulos dedicados a temas como a tropicália, o *pop*, a vanguarda concreta e também ao *Poema de sete faces*. Dentro do campo de expectativas gerado pela obra, Moriconi articula questões a partir de um ponto de enunciação especializado, buscando transcrever a essência de questões circundantes ao poema literário e à letra de música:

O poema literário é uma arte verbal vinculada ao suporte da escrita e da leitura silenciosa. A letra de música até pode sustentar-se sobre a leitura, mas sua condição de sobrevivência é ser cantada através das gerações. O poema literário é primordialmente um objeto intelectual. A canção é um objeto performático. Se na canção a letra é o elemento intelectual, este é como que sugado ou filtrado pelo performático. Já o poema, enquanto espaço de leitura silenciosa, filtra toda a dimensão ativa e performática da vida para o universo das imagens mentais, imagens que ficam falando dentro da cabeça da gente. No entanto, o poema literário também pode se desdobrar numa performance: sua vocalização pública, através da declamação memorizada ou da leitura em voz alta. (MORICONI, 2002, p.19)

Tomadas de posição como essa dão o tom de praticamente toda a obra, visto que Moriconi exerce continuamente a atividade crítica, labor que ao longo de sua carreira desempenha com destreza e que o consagrou como um nome significativo no campo da crítica literária. Nesse sentido, *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* apresenta-se como um grande fractal composto por fronteiras delimitadas, enquadramento histórico, policromia temática inovadora, manejo conceitual, tomadas de posição polêmicas e também com um modelo possivelmente importado de uma matriz conceitual mais ampla, reforçando as relações de influência existentes no grande campo da história da literatura ocidental, mesclando crítica, ensaio e historiografia literária.

Nesse sentido, é importante registrar que o livro, para além da proposta apresentada no cerne da série *Como e por que ler*, congrega parâmetros teóricos variados em um grande *mashup*, no qual são lançados vários componentes já

conhecidos no campo de produção intelectual, mesclando em uma experiência metapoética a história, a crítica literária e o ensaio acadêmico.

Contraposta a um universo onde as histórias da literatura tradicionais se debruçam sobre uma pluralidade de aspectos, materializando-se muitas vezes em verdadeiros compêndios que assumem funções similares a de um grande dicionário, a série *Como e por que ler* oferece ao público leitor parceladamente quatro segmentos importantes do campo literário, possibilitando um estilo próprio e uma gama de características específicas para cada um deles. Ao inaugurar a série abrindo passagem para os títulos subsequentes, *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* apresenta um discurso afiado, em posição de defesa diante das posturas que adota, ponderando cada um dos aspectos que ensaia e envolvendo o interlocutor em uma retórica hedônica capaz de incentivar neoleitores a buscar títulos clássicos da história da literatura universal, como *Odisseia*, *Robinson Crusoé*, *Moby Dick* e muitos outros.

Desde o princípio o repertório tradicional é apresentado não como uma escolha, mas como a base constituinte de toda uma formação intelectual que oriunda da infância de Ana Maria Machado. Um alicerce que fundamenta o conhecimento produzido pela autora ao longo de toda uma trajetória como intelectual. Nesse sentido, no contexto da série a obra assinada por Machado atua como a materialização de um grande curso de formação de multiplicadores e leitores, pois oferece ao observador uma mediação leitora poucas vezes encontrável no discurso ensaístico, congregando diversos elementos como o hedonismo, o desencadeamento do fluxo, a importação de modelos e a função apontadora do símbolo.

Ao importar - no melhor estilo antropofágico - modelos apresentados por Italo Calvino e Harold Bloom, Machado apresenta ao campo de produção intelectual brasileiro outra abordagem na construção do conhecimento literário. Tendo em conta a já conhecida resistência ligada à leitura dos clássicos universais, conforme relata em sua experiência como mediadora, Machado lança mão de diversas estratégias para tornar a leitura de seu livro mais aprazível, buscando conectar-se com o leitor ao reavivar neste conhecimentos pré-existentes para depois relacioná-los com os clássicos universais e expor a importância destes na vida cotidiana. A função

apontadora do símbolo, neste caso, condiciona o leitor ao entendimento do mundo palpável com elementos recortados das entranhas do conhecimento gerado no berço do cânone: o erótico relacionado com o deus Eros, as doenças venéreas ligadas à deusa do amor Vênus, palavras como cronologia, doença crônica e cronológica ligadas ao senhor do tempo Cronos, os dias da semana em inglês, francês e espanhol em alusão aos personagens da mitologia clássica como Júpiter, Marte, Vênus e Saturno. Ao trabalhar sobre a categoria da habilidade leitora, Machado eleva gradualmente o desafio que apresenta ao leitor, buscando uma simbiose perfeita entre desafios e habilidades, condicionando o interlocutor ao estado de atenção contínua (fluxo).

O livro apresenta também uma linguagem hedônica como meio de transmissão de um conteúdo socialmente engessado pela sua própria historicidade e nível de dificuldade. A atmosfera que circunda toda a obra está definitivamente ligada à ideia de tentar desvencilhar os clássicos universais do temor que grande parte dos leitores têm. A autora trabalha com empenho sobre uma tese, algo com o qual outros autores da série *Como e por que ler* não se ocuparam: busca provar que a leitura dos clássicos desde cedo é vital para o processo de formação do leitor, sobretudo com o pressuposto fundamental de que o leitor não seja obrigado a ler absolutamente nada. Para isso, recorre à voz de autores consagrados como Monteiro Lobato e Oscar Wilde:

Monteiro Lobato, por exemplo, dizia que obrigar alguém a ler um livro, mesmo que seja pelas melhores razões do mundo, só serve para vacinar o sujeito para sempre contra a leitura. E Oscar Wilde certa vez comentou que os acadêmicos e aqueles que se acham donos da literatura muitas vezes empregam os clássicos como o guarda usa seu cassetete - para dar com eles na cabeça dos outros, principalmente dos inovadores que querem sair da linha e se afastar do que se presume ser a legalidade literária. (MACHADO, 2002, p.14)

O discurso intersubjetivo, a exemplo do que muitas vezes também lançam mão Marisa Lajolo, Italo Moriconi e Regina Zilberman, constitui um dos grandes mecanismos retóricos utilizados pelos autores nos quatro títulos da série. Ao se munir da voz de agentes com um capital simbólico de peso, construído e solidificado nos principais sistemas que relegaram o cânone para a cultura ocidental, ratifica-se o próprio discurso e o legitima em um imenso mosaico de referências intelectuais.

Se Ana Maria Machado canaliza seu livro para uma perspectiva multidirecional, condicionando-o tanto para o multiplicador formador de leitores como para os neoleitores, em *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* o que se detecta é uma abordagem mais rígida do fenômeno literário, com menos estratégias de leitura e mais informações sobre o tema principal do livro. Apesar deste caráter tradicionalmente historiográfico, o que direciona a peça para um público intelectualmente amadurecido, a obra possui diversos pontos luminosos em relação às características que apresenta, sobretudo no que diz respeito às vertentes temáticas que aborda e ao repertório muitas vezes improvável em histórias da literatura infantil. Estas características possivelmente tenham contribuído para uma publicação revista e ampliada do livro de Regina Zilberman quase dez anos após a publicação da primeira edição. Esta reedição permitiu a atualização do repertório temático, algo que a autora fez ao inserir novos capítulos e fazendo justiça aos autores muito lidos no campo da literatura infantojuvenil, sobretudo os que surgiram ou passaram a obter importância no campo após a primeira edição da obra em 2005.

Nesse sentido, percebe-se o surgimento de temas não mencionados na primeira edição, como as novíssimas *fantasy fiction*, os *blockbusters* e autores considerados fenômenos nacionais, como Raphael Draccon, André Vianco, Leonel Caldela e Eduardo Spohr. Isso tudo em um movimento que demonstra o interesse de Zilberman em atualizar o leitor em relação aos principais fenômenos ocorridos no âmbito de alcance de seu livro, sem propriamente exercer a crítica literária, registrando os movimentos que ocorrem no grande e lucrativo mercado de produção literária para crianças e adolescentes.

Conforme já dito, temas como meninos de rua, garotas capazes de mudar seus mundos e pessoas e animais fantásticos são frequentes nas páginas das duas edições do livro assinado por Zilberman. Além disso, ao adotar uma abordagem tematicamente historiográfica, ao contrário de Ana Maria Machado, Italo Moriconi e Marisa Lajolo que focam em um único gênero, Zilberman contempla diversos gêneros produzidos no âmbito da literatura infantojuvenil, mostrando ao seu leitor a poesia feita para a crianças, o teatro infantojuvenil no Brasil, a ilustração (seu surgimento, nomes principais e obras relevantes), os contos de fadas e o romance.

Isso tudo considerando uma perspectiva de surgimento e evolução (no sentido de mudança, não de melhora) deste tipo de produto criado especificamente para crianças, bebendo diretamente no ponto de eclosão - ainda em meados do século XIX através da mão de autores como Olavo Bilac, Carl Jansen e Figueiredo Pimentel - e direcionando-se ao que considera o *zênite* da literatura infantojuvenil no Brasil: Monteiro Lobato, o grande divisor de águas entre o que se produziu antes e depois de suas obras. Zilberman dedica muitas páginas a abordar a experiência do *Sítio do Picapau Amarelo* e o universo que a obra representa ao se sobrepor à imagem de seu criador.

Em linhas gerais, apesar de existirem histórias da literatura infantojuvenil no grande campo nacional - nomeadamente os projetos encabeçados por Nelly Novaes Coelho ao longo de praticamente toda uma trajetória de vida -, *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* se consoa aos seus pares e condensa grande parte do conhecimento existente sobre o assunto, apresentando a evolução deste tipo de produto em uma linha temporal, recorrendo praticamente um século e aportando nas experiências mais recentes em níveis de campo. Nesse sentido, ao congregar parâmetros variados em uma torrente que prioriza uma abordagem pluralizada do fenômeno, Regina Zilberman contribui substancialmente ao apresentar sua proposta de produção de conhecimento, ao passo que busca na tradição as ferramentas pertinentes para introduzir o público interessado no conhecimento almejado, priorizando uma perspectiva pluralizada e direcionada ao formador de leitores.

Pensar movimentos intrassistêmicos no perfil de textos de caráter historiográfico inquirir a observar mudanças similares ocorridas em instâncias relacionadas com a História da Literatura. Ao longo dos últimos cinquenta anos a História, enquanto grande área, superou o modo de operação que a consagrou, juntamente com os princípios e métodos responsáveis pela sua afirmação como disciplina acadêmica em um contexto positivista. Correntes surgidas no fluxo da terceira geração da Escola dos Annales, tais como a microhistória e a nova história, possibilitaram grandes saltos, sobretudo na evolução de modelos e recortes que apanham cada vez mais aspectos negligenciados *a contrario sensu* pela perspectiva tradicional. Em um caminho similar, mas sem o incentivo próprio dado por correntes e instituições de peso na grande área, a História da Literatura gradualmente presencia o surgimento de experimentos de origens múltiplas que representam a

somatória de experiências advindas de outros campos do saber, tais como a psicologia, a sociologia, os estudos de cultura e também do conhecimento produzido nos campos literários e acadêmicos. Experimentos como a série *Como e por que ler* não sinalizam para a resolução de impasses centenários, mas contribuem substancialmente para a criação de protótipos futuros de historiografia literária pautados em aspectos que, quando combinados uns com os outros, possibilitam no grande fluxo do cronótopo do tempo histórico a geração de novos modelos com base em preceitos teóricos utilizados durante o processo de transformação da disciplina.

Ainda na primeira metade do século XXI, já dista-se muito dos primeiros historiadores da literatura brasileira como Bouterwek (1804), Ferdinand Wolf (1863), Sismondi (1819), Ferdinand Denis (1825) e Silvio Romero (final do século XIX). Neste fluxo temporal contínuo, a série *Como e por que ler* compreende os parâmetros teóricos que delimitam o entendimento inerente a um modelo de historiografia literária brasileira do presente, dado o caráter adaptável possibilitado por estes (novos) mecanismos, que oferecem ferramentas para que os historiadores contemporâneos ponderem diversas perspectivas durante a construção do texto de caráter historiográfico:

**intersubjetividade** **tomadas de posição**  
**representação** crítica **fluxo**  
**tradição como alicerce** **capital simbólico**  
**observação de segunda ordem** **repertório**  
**redes** **doxa** **disposições** **canônico e**  
 ponto **Série Como e por que ler** **inovador**  
 cego **estrutura**  
 apontamento e distinção **prototempo** **representação**  
**importação de modelos** **habitus**  
 observação de terceira ordem **polícromia**  
**inovação no autorreflexão** **temática**  
**paradigma** **campos** fabricação **de repertórios**  
**hedonismo** **recortes pontuais** **sentido prático**  
**protoespaço** **função apontadora do símbolo**

Tendo em vista este quadro, considerar a série *Como e por que ler* como um experimento no grande campo literário, nos permite que se direcione a, pelo menos, três apontamentos conclusivos em relação ao *status quo* da História da Literatura enquanto disciplina no século XXI: a) ao se revestir com estratégias de adaptação claramente específicas, as histórias da literatura denotam surpreendente capacidade de autorreflexão, renovação e adaptação aos tempos de “pós-tudo”; b) a disciplina, em estado constante de conexão com outros campos do saber, se suscetibiliza e permite-se influenciar por modelos importados, propostas editoriais e tendências intersistêmicas, apagando do seu quadro de conceitos a noção tradicional de autonomia; c) os experimentos em nível historiográfico apresentados no presente não consolidam-se como instância última de um processo evolutivo, mas sim como ponto de encontro das reflexões ocorridas nos mais diversos setores das humanidades.

Por fim, cabe ressaltar que, em tempos em que o mundo conhecido se confunde com o universo virtual em um turbilhão de informação, de dados e de produção de conhecimento sob demanda, de modo camaleônico a História da Literatura se resguarda de princípios pontuais, em uma consciência plena de passado, presente e futuro. É justamente em um ambiente de agitada atividade e intersecção de campos em que o modo tradicional de produzir conhecimento encontra subsídio na consciência construtiva oferecida pelo presente, como em um encontro de águas distintas na confluência de um enorme rio chamado tempo, buscando adaptar-se à obsolescência das informações e ao princípio efêmero dos valores contemporâneos.

## REFERÊNCIAS

- ALEXANDER, Michael. *A history of English literature*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.
- BARBERENA, Ricardo; DALCASTAGNÉ, Regina. *Do trauma à trama: o espaço urbano na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Lumiara, 2015.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *Ensaio literários – Moysés Vellinho*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *História literária do Rio Grande do Sul, de João Pinto da Silva*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro/CORAG, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Literatura sul-rio-grandense: ensaios*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Teatro – Apolinário Porto Alegre*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2001.
- \_\_\_\_\_. *História da literatura: itinerários e perspectivas*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2011.
- \_\_\_\_\_. O novo romance histórico brasileiro. *Via Atlântica*, n. 4, 2000.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; ALVES, Francisco das Neves (Org.). *História & literatura no Rio Grande do Sul*. Rio Grande: Fundação Universidade Federal do Rio Grande, 2002.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre; VAZ, Artur Emílio Alarcon; CURY, Maria Zilda Ferreira (Org.). *Literatura e imigração: sonhos em movimento*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG; Rio Grande: PPGL História da Literatura, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Literatura em revista (e jornal): periódicos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais*. Belo Horizonte/Rio Grande: Faculdade de Letras da UFMG/Programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, 2005.
- BERND, Zilá (Org.). *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil*. Belo Horizonte: Mazza, 2011.
- BLOOM, Harold. *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- BOLAÑOS, Aimée. *Voces negras de las Américas: diálogos contemporâneos*. Rio Grande: Ed. da FURG, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Montessor, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Meditações Pascalianas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- \_\_\_\_\_. O mercado de bens simbólicos. IN: MICELI, S. (Org). *A economia das trocas simbólicas*. 6ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *El sentido práctico*. Madrid: Siglo XXI, 2008.

- \_\_\_\_\_. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- \_\_\_\_\_. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, La Habana, n. 25-28, p. 20-42, ene. 1989-dic. 1990. Disponível em: <<http://www.criterios.es/pdf/bourdieucampo.pdf>>. Acesso em: 28 set 2015.
- BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Edusp; Campinas: Unicamp, 2006.
- CALVINO, Italo. Por que ler os clássicos. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. A literatura como sistema. In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CERUTI, Mauro. El mito de la omnisciencia y el ojo del observador. In: WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Peter (org.). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- CESERANI, Remo. Literary history. In: ROCHA, João Cezar de. *Literary histories in Portuguese*. Darmouth: Tagus Press, 2014.
- CHAUVIRÉ, Christiane; FONTAINE, Oliver. *El vocabulario de Bourdieu*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- COELHO, Nelly Novaes. *A literatura infantil*. São Paulo: Quíron, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil*. São Paulo: 1985.
- COSSON, Rildo. Literatura: modos de ler na escola. Disponível em: <<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/XISemanaDeLetras/pdf/rildocossou.pdf>>. Acesso em: 22 mar 2016.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *A descoberta do fluxo: a psicologia do envolvimento com a vida cotidiana*. Tradução de Pedro Ribeiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CUBREIRO, Manuel Torres. *Niklas Luhmann*. A Coruña: Baía Pensamentos, 2008.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte; Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 2012.
- EAGLETON, Terry; BOURDIEU, Pierre. Doxa y vida ordinaria. Disponível em: <<http://newleftreview.org/static/assets/archive/pdf-bak/es/NLR18707.pdf>>. Acesso em: 04 jan 2016.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. El nacimiento de una cultura hebrea nativa en Palestina: 1882-1948. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Org.). *Teoría de los polisistemas*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. Madrid: Arco, 1999a. p. 183-205.
- \_\_\_\_\_. Factores y dependencias en la cultura. una revisión de la teoría de los polisistemas. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Org.). *Teoría de los polisistemas*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. Madrid: Arco, 1999b. p. 23-52.

\_\_\_\_\_. La posición de la literatura traducida en el polisistema literario. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Org.). *Teoría de los polisistemas*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. Madrid: Arco, 1999c. p. 223-231.

\_\_\_\_\_. Planificación de la cultura y mercado. In: IGLESIAS SANTOS, Montserrat (Org.). *Teoría de los polisistemas*. Traducción de Montserrat Iglesias Santos revisada por el autor. Madrid: Arco, 1999d. p. 71-96.

\_\_\_\_\_. Polisistemas de cultura. (un libro electrónico provisório). Tel Aviv: Laboratório de Investigación de la Cultura, 2011.

\_\_\_\_\_. La fabricación del repertorio cultural y el papel de la transferencia. In: SANZ CABRERIZO, Amelia (Org.). *Interculturales, transliteraturas*. Madrid: Arco, 2008. p. 217-226.

\_\_\_\_\_. El sistema literário. Tradução de Ricardo Bermudez Otero. Disponível em: [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema\\_literario.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf) Acesso em 19 nov 2015.

\_\_\_\_\_. Teoria de los polisistemas. 1979. Disponível em: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf> Acesso em 12 set 2015.

FOERSTER, Heins von. Visión y conocimiento: disfunciones de segundo orden. In: SCHNITMAN, Fried. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

FREIRE, Marcelino. *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê, 2014.

FUENTES, Carlos. *Geografia do romance*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

GLASERSFELD, Ernst von. *Construtivismo radical: uma forma de conhecer e aprender*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

\_\_\_\_\_. Despedida de la objetividad. In: WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Peter (org.). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.

\_\_\_\_\_. La construcción del conocimiento. In: SCHNITMAN, Fried. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

GRANTA 9: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998a.

HOLIER, Denis. *A new history of French literature*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2001.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979a.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

KELLER, Evelyn Fox. La paradoja de la subjetividad científica. Diálogo: Evelyn Fox Keller, W. Barnett Pearce, Ernst von Glasersfeld. In: SCHNITMAN, Fried. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

KENNETH, J.; GLASERSFELD, Ernst von. *Construcciones de la experiencia humana*. Barcelona: Gedisa, 1994.

KUHN, Thomas S. *A estrutura das revoluções científicas*. Tradução de Beatriz Viana Boeira e Nelson Boeira. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

\_\_\_\_\_. Literatura e história da literatura: senhoras muito intrigantes. In: MALARD, Letícia (org.). *História da literatura: ensaios*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.

LUHMANN, Niklas. *Confianza*. Santiago de Chile: Anthropos, 2005.

\_\_\_\_\_. ¿Cómo se pueden observar estructuras latentes? In: WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Peter (org.). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.

\_\_\_\_\_. *Art as social system*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

\_\_\_\_\_. *Introduction to systems theory*. Cambridge: Polity Press, 2013.

\_\_\_\_\_. *Social systems*. Stanford: Stanford University Press, c1995.

\_\_\_\_\_. *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*. Introducción de Ignacio Izuzquiza. Barcelona: Paidós, 2014.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*. Rio de Janeiro, Objetiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *Romântico, sedutor, anarquista: como e por que ler Jorge Amado*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

MACHADO, Wellington Freire. *Um novo discurso historiográfico em Como e por que ler o romance brasileiro, de Marisa Lajolo*. Rio Grande, 2013. Dissertação [Mestrado em História da Literatura] – Universidade Federal do Rio Grande.

MALARD, Letícia. Grupo de trabalho “História da Literatura”: impressões e lembranças. In: NUÑES, Carlinda Fragale; SALES, Germana Maria Araújo Sales; RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Roberto Acízelo de; BARBOSA, Socorro Fátima Pacífico. (Org.). *História da literatura: práticas analíticas*. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2012.

MARCUS, Greil; SOLLOR, Wener. *A new literary history of America*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

MARTÍNEZ, Jorge Díaz. *Teorías sistémicas de la literatura: polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados*. Granada, 2014. Tese [Doutorado]. Universidad de Granada. Disponível em: <<https://www.academia.edu/10198437/>>

Teor%C3%ADas\_sist%C3%A9micas\_de\_la\_literatura.\_Polisistema\_campo\_semi%C3%B3tica\_del\_texto\_y\_sistemas\_integrados>. Acesso em: 15 dez 2016.

MASINA, Lea et al. *Por que ler os contemporâneos?: autores que escrevem o século 21*. Porto Alegre: Dublinense, 2014.

MASINA, Lea. *100 autores que você precisa ler*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

MATURANA, Humberto. *Biology of cognition*. Urbana: Illinois, 1970.

MIRANDA, Adelaide Calhan et al. *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Percursos críticos em história da literatura*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

\_\_\_\_\_. *História da literatura em questão*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, 2004.

\_\_\_\_\_. *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

\_\_\_\_\_. *Histórias da literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

MOREIRA, Maria Eunice; CAIRO, Luiz Roberto Velloso (Org.). *Questões de crítica e de historiografia literária*. Porto Alegre: Nova Prova, 2006.

MOREIRA, Maria Eunice; ZILBERMAN, Regina. *O berço do cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MORICONI, Ítalo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NUÑES, Carlinda. F. et al. (org.). *História da literatura: práticas analíticas*. Rio de Janeiro: Makunaíma, 2012.

OLINTO, Heidrun Krieger. *Afinal, o que cabe numa história de literatura? Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 16, n. 1, out. 2010.

\_\_\_\_\_. *Uma historiografia literária afetiva. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Porto Alegre, v. 14, n. 1, set. 2008.

OLINTO, Heidrun Krieger; VERSIANI, Daniela Beccaccia. *Cenários construtivistas: temas e problemas*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

OLIVEIRA, Nelson de. *Blablablogue: crônicas e confissões*. São Paulo: Terracota, 2009.

\_\_\_\_\_. *Cenas da favela*. São Paulo: Geração Editorial, 2007.

\_\_\_\_\_. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Geração Zero Zero: fricções em rede*. São Paulo: Língua Geral, 2011.

PENA, Felipe. *Geração Subzero: 20 autores congelados pela crítica mas adorados pelos leitores*. São Paulo: Record, 2012.

PEQUEÑO glossário da teoria de Bourdieu. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/pequeno-glossario-da-teoria-de-bourdieu/>>. Acesso em: 10 jul 2016.

PFEILSTETTER, Richard. Bourdieu y Luhmann: diferencias, similitudes, sinergias. *Revista Internacional de Sociología*, v. 70, n. 3, p. 489-510, sept.-dic. 2012. Disponível em: <<http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewFile/470/491>>. Acesso em: 27 set 2015.

RETRATOS DA LEITURA NO BRASIL. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2001.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2008.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2011.

\_\_\_\_\_. São Paulo: Instituto Pró-Livro, 2016.

ROCHA, João Cezar Castro. A possibilidade da história da literatura. In: MOREIRA, Maria Eunice (org.). *Percursos críticos em história da literatura*. Porto Alegre: Libretos, 2012.

\_\_\_\_\_. *Nenhum Brasil existe*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

RODRIGUES, Leo Peixoto; NEVES, Fabrício Monteiro. *Niklas Luhmann: a sociedade como sistema*. Porto Alegre: EdIPUCRS, 2012.

RUFFATO, Luiz. *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Entre nós: contos sobre homossexualidade*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

\_\_\_\_\_. *Nos idos de março – a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros*. São Paulo: Geração, 2014.

\_\_\_\_\_. *Questão de pele: contos sobre preconceito racial*. Rio de Janeiro: Língua Franca, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.

SCHMIDT, Siegfried. *Fundamentos de la ciencia empírica de la literatura*. Madrid: Taurus, 1990.

\_\_\_\_\_. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. Rio de Janeiro: Ática, 1996.

SCHNITMAN, Fried. *Nuevos paradigmas, cultura y subjetividad*. Buenos Aires: Paidós, 1998.

SONTAG. Susan. Against interpretation. Disponível em <http://shifter-magazine.com/wp-content/uploads/2015/10/Sontag-Against-Interpretation.pdf>. Acesso em 18 jul 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo de. História da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Formação da teoria da literatura: inventário de pendências e protocolo de intenções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico; Niterói: UFF, 1987.

TORRES, Elias Feijó. Historiar e comparar a literatura como meio e análise de comunidades: espaços literaturizados como exemplo e proposta. *Letras de Hoje*, v. 49, n.4, p. 385-500, out-dez 2014.

VARELA, Anxo Tarrío; GONZÁLEZ. Anxo Albuín. *Bases metodológicas para una historia comparada das literaturas da Península Ibérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2004.

VILLARINO PARDO, Carmen; RUFFATO. Luiz. (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. Santiago de Compostela: Laiovento, 2011.

WATZLAWICK, Paul. Introducción. In: WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Peter (org.). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.

WATZLAWICK, Paul; KRIEG, Peter (org.). *El ojo del observador: contribuciones al constructivismo*. Barcelona: Gedisa, 1998.

WELBERRY, David. *A new history of German literature*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*. Madrid: Barcelona, 2008.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Fim do livro, fim dos leitores?*. 2. ed. São Paulo: SENAC, 2008.

\_\_\_\_\_. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

\_\_\_\_\_. *Estética da recepção e história da literatura*. 3. ed. Porto Alegre: Ed. UniRitter, 2015.

ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. *A formação da leitura no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Atica, 2009.

\_\_\_\_\_. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2002.

\_\_\_\_\_. *Das tábuas da lei à tela do computador: a leitura em seus discursos*. São Paulo: Ática, 2009.

\_\_\_\_\_. *Literatura infantil brasileira: história e histórias*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2011.

\_\_\_\_\_. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

## ANEXO 1: PANORAMA GERAL DA HISTÓRIA DA LITERATURA NO BRASIL

**Advertência:** A linha do tempo foi elaborada com base na observação da produção de distintos agentes reconhecidos no campo de produção intelectual. A lista, contudo, não apresenta a obra completa destes autores, pautando-se especificamente em três critérios, sendo estes: a) recorte com afinidade temática com a série “Como e por que ler” (crítica e história da literatura infantojuvenil, da poesia, do romance brasileiro e da literatura universal); b) histórias literárias de perfil totalizador; c) antologias de autores nacionais variados. Excluem-se: a crítica, antologias pessoais e obra reunida. Obviamente, a lista não pretende esgotar a totalidade de obras publicadas, mas sim apresentar um panorama do processo de mudança em história da literatura no Brasil.

– *Estudos de literatura contemporânea* (Sílvio Romero)

1885 1882

– *O naturalismo em literatura* (Sílvio Romero)

– *Introdução à história da literatura brasileira* (Sílvio Romero)

- |   |      |   |
|---|------|---|
|   | 1888 | <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Estudos sobre a poesia popular do Brasil</i> (Sílvio Romero)</li> <li>– <i>História da literatura brasileira</i> (Sílvio Romero)</li> <li>– <i>Novos estudos de literatura contemporânea</i> (Sílvio Romero)</li> </ul> |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Novos estudos de literatura contemporânea</i> (Sílvio Romero)</li> </ul>            | 1898 |   |
|   | 1901 | <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Ensaio de sociologia e literatura</i> (Sílvio Romero)</li> </ul>  |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Parnaso sergipano</i> (2 volumes: 1500-1900 e 1899-1904) (Sílvio Romero)</li> </ul> | 1904 |   |
|   | 1905 | <ul style="list-style-type: none"> <li>– <i>Evolução da literatura brasileira</i> (Sílvio Romero)</li> <li>– <i>Evolução do lirismo brasileiro</i> (Sílvio Romero)</li> </ul>   |

– *Compêndio de história da literatura brasileira* (Sílvio Romero e João Ribeiro)

1906

– *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis* (José Veríssimo)

1911

– *Quadro sintético da evolução dos gêneros na literatura brasileira* (Sílvio Romero)

– *História literária do Rio Grande do Sul* (João Pinto da Silva)

1912

1919

– *Pequena história da literatura brasileira* (Ronald de Carvalho)

– *Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana* (Manuel Bandeira)

– *Antologia dos poetas brasileiros da fase romântica* (Manuel Bandeira)

1937

1938

– *História da literatura brasileira* (Nelson Werneck Sodré)

– *História da literatura brasileira* (Bezerra de Freitas)

1939

1941

– *História da literatura brasileira nos séculos XVI-XVII-XVIII* (Alvim Décio Ferraz)

– *O romance brasileiro* (Octavio Tarquino de Sousa)

– *Nova história da literatura brasileira* (General Liberato Bittencourt)

– *Síntese do desenvolvimento literário no Brasil* (Nelson Werneck Sodré)

1942

– *Literatura luso-brasileira* (Francisco da Silva Bueno)

1944

– *Breve história da literatura brasileira* (Erico Verissimo)

1945

– *Antologia dos poetas brasileiros bissextos contemporâneos* (Manuel Bandeira)

1946

– *História da literatura ocidental* (8 volumes) (Otto Maria Carpeaux)

1947

– *História da literatura brasileira* (Luis da Câmara Cascudo e Sílvio Romero)

1949

– *História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920.* (Lucia Miguel Pereira)

1950

– *Aspectos da literatura barroca: história literária* (Afrânio Coutinho)

– *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira* (Otto Maria Carpeaux)

1951

– *Cinquenta anos de literatura* (Lucia Miguel Pereira)

1952

– *Grandes poetas românticos do Brasil* (Antonio Soares Amora)

1954

– *História da literatura do Rio Grande do Sul (1737 – 1902)* (Guilhermino César)

1956

– *Origem e evolução do simbolismo* (Peregrino Junior)

1957

– *História breve de la literatura brasileña* (José Osório da Silveira)

1958

– *História da literatura: seus fundamentos econômicos* (Octavio Tarquino de Sousa)

1959

– *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (Antonio Candido)

– *Introdução à literatura no Brasil* (Afrânio Coutinho)

– *Língua e a literatura brasileira: história e crítica* (Padre Arlindo Ribeiro da Cunha)

– *O observador literário* (Antonio Candido)

– *Panorama da poesia brasileira* (Antonio Soares Amora)

1960

– *Antologia poética* (Manuel Bandeira)

– *Esboços de história literária* (Clovis Monteiro)

1961

– *Poesia do Brasil* (Manuel  
Bandeira)

– *Literatura e vida literária*  
(Álvaro Lins)

– *Poesia do Brasil* (José  
Guilherme Merquior e  
Manuel Bandeira)

1963

– *Presença da literatura brasileira:*  
história e antologia (José Aderaldo  
Castello)

1964

– *Presença da literatura brasileira:*  
história e antologia (Antonio  
Candido e José Aderaldo Castello)

– *História da literatura  
brasileira nos séculos XVI –  
XVII – XVIII* (Decio Ferraz  
Alvim)

– *Literatura e sociedade:*  
estudos de teoria e história  
literária (Antonio Candido)

– *O naturalismo no Brasil*  
(Nelson Werneck Sodré)

– *Introdução à teoria da  
literatura* (Antonio Soares  
Amora)

– *O romance brasileiro  
contemporâneo*  
(Guilhermino César)

– *Razão do poema* (José  
Guilherme Merquior)

1965

1966

– *Classicismo e romantismo no Brasil* (Antonio Soares Amora)

– *Antologia dos poetas brasileiros da fase moderna* (Manuel Bandeira)

– *Poesia barroca: antologia* (Pericles Eugenio)

– *Poesia parnasiana* (Pericles Eugenio)

– *Filosofia, história e crítica na literatura brasileira* (Álvaro Lins)

– *História da literatura brasileira* (Antonio Soares Amora)

– *O romance brasileiro* (Álvaro Lins)

– *Poesia moderna no Brasil* (Álvaro Lins)

– *Sagas literárias e teatro moderno no Brasil* (Álvaro Lins)

– *Teoria literária* (Álvaro Lins)

1967

– *Dicionário de literatura*  
(Jacinto do Prado Coelho)

– *Presença da literatura  
brasileira: o Modernismo*  
(Antonio Soares Amora)

– *Primeiros cronistas do Rio  
Grande do Sul: 1605-1801*  
(Guilhermino César)

– *Nova literatura, a história  
crítica – I: o romance* (Assis  
Brasil)

1968

– *A personagem de ficção* (Antonio  
Candido, Paulo Emílio Salles  
Gomes, Décio de Almeida Prado e  
Anatol Rosenfeld)

– *As revoltas modernistas na  
literatura* (Otto Maria Carpeaux)

– *Do barroco ao modernismo*  
(Pericles Eugenio)

1969

– *História concisa da literatura  
brasileira* (Alfredo Bosi)

– *Apresentação da literatura  
brasileira* (Oliveiros Litrento)

1970

1973

– *História crítica da literatura brasileira: o modernismo* (Assis Brasil)

– *O paradoxo romântico* (Eduardo Portella)

– *Dicionário literário brasileiro* (Raimundo de Menezes)

– *História da literatura brasileira* (Artur Mota)

1975

– *História crítica da literatura brasileira: a nova literatura – III: o conto* (Assis Brasil)

– *Nova literatura, a história crítica – II: a poesia* (Assis Brasil)

– *O conto brasileiro contemporâneo* (Alfredo Bosi)

1976

– *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira* (José Guilherme Melquior)

– *Dicionário de termos literários* (Massaud Moisés)

– *A literatura brasileira – II: O romantismo* (Antonio Soares Amora)

1977

1978

– *A literatura no Rio Grande do Sul* (Regina Zilberman)

– *Poemas de Fagundes Varela* (Pericles Eugenio)

– *Geração Oitenta* (Maria da Glória Bordini e Regina Zilberman)

1980

– *O livro de ouro da literatura brasileira: 400 anos de história literária* (Assis Brasil)

– *O Partenon Literário: poesia e prosa* – antologia (Carlos Alexandre Baumgarten e Regina Zilberman)

1982

– *O processo da descolonização literária* (Afrânio Coutinho)

1983

– *O romance de 30* (Guilhermino César)

– *O romance de 30 no Nordeste* (Eduardo Portella)

1984

1987

– *Literatura e história no Brasil contemporâneo* (Nelson Werneck Sodré)

- |  |  |  |
|--|--|--|
| <p>– <i>A leitora e seus personagens</i> (Lucia Miguel Pereira)</p>  | <p>1991<br/>1992<br/>1994<br/>1996<br/>1997<br/>1998</p> | <p>– <i>Enciclopédia de literatura brasileira</i> (Afrânio Coutinho)</p>                       |
| <p>– <i>Antologia de antologias</i> (Magaly Trindade Gonçalves)</p>  |  | <p>– <i>A terra em que nasceste: imagens do Brasil na literatura</i> (Regina Zilberman)</p>    |
| <p>– <i>Antologia escolar de literatura brasileira: poesia e prosa</i> (Magaly Gonçalves, Zelia Aquino e Zina Bellodi)</p> | <p>1997<br/>1998</p>                                     | <p>– <i>História da literatura brasileira</i> (Luciana Stegano Picchio)</p>                    |
| <p>– <i>Antologia escolar de literatura brasileira</i> (Magaly Trindade Gonçalves)</p>                                     |  | <p>– <i>Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes</i> (Antonio Candido)</p> |

1999

- *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)* (José Aderaldo Castello)
- *Pequeno dicionário da literatura do Rio Grande do Sul* (Regina Zilberman, Luiz Antonio de Assis Brasil e Maria Eunice Moreira)

2000

- *A geração de 30 no Rio Grande do Sul: literatura e artes plásticas* (Lea Masina)
- *Dois zero zero* (Nelson de Oliveira)
- *Intérpretes do Brasil* (Silviano Santiago)
- *Os cem melhores contos brasileiros do século* (Ítalo Moriconi)
- *As cem melhores crônicas brasileiras* – Joaquim Ferreira dos Santos

2001

- *Brazil 2001: a revisionary history of Brazilian literature and culture* (João Cezar de Castro Rocha)
- *Geração 90: manuscritos de computador* (Nelson de Oliveira)
- *O berço do cânone* (Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira)
- *História da literatura brasileira: das origens ao romantismo* (Leyla Perrone-Moisés)
- *Os cem melhores poemas brasileiros do século* (Ítalo Moriconi)
- *Compêndio de História da Literatura Brasileira* (Luiz Antonio Barreto)

2002

- *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (Ana Maria Machado)
- *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (Nelly Novaes Coelho)
- *Os apóstolos: 12 revelações* (Márcia Denser)
- *Corrupção: 18 contos* (Rodrigo Penteadó)
- *O romantismo no Brasil* (Antonio Candido)
- *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (Ítalo Moriconi)

2003

- *A história da literatura brasileira em versos* (Ivaldo Nobrega)
- *Ficções fraternas* (Marcelino Freire e Luiz Ruffato)
- *Dicionário de lugares imaginados* (Alberto Manguel)
- *Geração 90: os transgressores* (Nelson de Oliveira)
- *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia* (João Cezar de Castro Rocha)
- *República das Letras, de Gonçalves Dias a Ana Cristina César: cartas de escritores brasileiros: 1965-1995* (Silviano Santiago)

2004

- *Os cem menores contos brasileiros do século* (Marcelino Freire)
- *Trevas no paraíso: histórias de amor e guerra nos anos de chumbo* (Luiz Fernando Emediato e Luiz Ruffato)
- *Fora da ordem e do progresso* (Luiz Ruffato e Simone Ruffato)

2005

- *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Luiz Ruffato)
- *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Luiz Ruffato)
- *História da literatura em mil versos* (J. A. Ramos)
- *Contos de horror do século XIX* (Alberto Manguel)
- *História da literatura hispano-americana* (Bella Jozef)
- *Como e por que ler a literatura infantil brasileira* (Regina Zilberman)

2006

- ***Romântico, sedutor e anarquista: como e por que ler Jorge Amado hoje*** (Ana Maria Machado)
- *Antologia comentada da poesia brasileira do século XXI* (Manuel da Costa Pinto)
- *Histórias de quadros e leitores* (Marisa Lajolo)
- *Uma história do romance de 30* (Luís Bueno)
- *Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira* (Nelly Novaes Coelho)

– *Outras visões do Rio de Janeiro colonial*: antologia de textos (Jean M. Carvalho França)

2007

- *Cenas da favela* (Nelson de Oliveira)
- *Por que ler os clássicos* (Ítalo Calvino)
- Contos de amor do século XIX (Alberto Manguel)
- *As cem melhores crônicas brasileiras do século* (Joaquim Ferreira dos Santos)
- *Antologia comentada de literatura brasileira: poesia e prosa* (Magaly Trindade Gonçalves et al.)
- *Entre nós*: contos sobre homossexualidade (Luiz Ruffato)
- *Guia de leitura*: 100 autores que você precisa ler (Lea Masina)
- *Literatura infantil brasileira* (Vera Maria Tietzmann Silva)

2008

2009

- *Questão de pele* (Luiz Ruffato)
- *Granta 4*: ambição (vários)

– *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)* (Antonio Roberto Esteves)

– *O Brasil não existe: ficções e canções* (João Cezar de Castro Rocha)

– *Crítica, teoria e literatura infantil* (Peter Hunt)

– *Panorama histórico da literatura infantil/juvenil* (Nelly Novaes Coelho)

2010

– *Geração zero zero: fricções em rede* (Nelson de Oliveira)

– *Antologia da poesia afro-brasileira: 150 anos de consciência negra no Brasil* (Zilá Bernd)

– *História da literatura brasileira* (Carlos Nejar)

– *Literatura infantil brasileira: história e histórias* (Marisa Lajolo e Regina Zilberman)

– *O conto brasileiro contemporâneo* (Carmen Villarino-Pardo e Luiz Ruffato)

2011

– *Geração subzero* (Filipe Pena)

– *Sabe com quem está falando?: contos sobre corrupção e poder* (Luiz Ruffato)

– *Literatura infantil em gêneros* (José Nicolau Gregorin Filho)

– *Granta – Vol. 9: melhores jovens autores brasileiros*

2012

2013

- Como ler um escritor (John Freeman)
- *Escritores brasileiros do século XX: um testamento crítico* (Nelly Novaes Coelho)
- *Entre quatro linhas: contos sobre futebol* (Luiz Ruffato)

- *Por que ler os contemporâneos?: autores que escrevem o século 21* (Lea Masina)
- *Monteiro Lobato, livro a livro* (Marisa Lajolo)
- *História da literatura ocidental sem as partes chatas* (Sandra Newman)
- *Antologia ilustrada da poesia brasileira: para crianças de qualquer idade* (Adriana Calcanhoto)
- *Haicai do Brasil* (Adriana Calcanhoto)
- *História da Literatura: trajetória, fundamentos, problemas* (Roberto Acízelo de Souza)
- *48 contos paranaenses* (Luiz Ruffato)
- *Nos idos de março: a ditadura militar na voz de 18 autores brasileiros* (Luiz Ruffato)
- *Contos fantásticos do século XIX* (Ítalo Calvino)

2014

- É agora como nunca -  
Antologia incompleta da  
poesia brasileira (Adriana  
Calcanhoto)

2017

2016

2015

– **Guia de leitura: 100 poetas que  
você precisa ler** (Lea Masina,  
Ricardo Barberena e Vinícius  
Carneiro)

– *Os franceses* (vários)

– *Os russos* (vários)

– **O livro da literatura** (vários)