



Karla Batista Almeida Japôr Souza

***Por parte de pai; Um dia, um rio;
Rosa: experiências em movimento***

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio como requisito para obtenção do grau de Mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade.

Orientadora: Prof.^a Rosana Kohl Bines

Rio de Janeiro
Março de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Karla Batista Almeida Japôr Souza

Bacharel e licenciada em Português-Russo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Especialista em Literatura Infantil e Juvenil também pela UFRJ.

Ficha Catalográfica

Souza, Karla Batista Almeida Japôr

Por parte de pai ; Um dia, um rio ; Rosa : experiências em movimento / Karla Batista Almeida Japôr Souza ; orientadora: Rosana Kohl Bines. – 2019.
103 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Literatura infantil. 3. Porosidades. 4. Crossover. 5. Experiência. 6. Solidão. I. Bines, Rosana Kohl. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para Omar, que a infância um dia quase perdida volte a despertar.
E para Antonio Augusto.

Agradecimentos

A minha família, em especial ao meu marido, que sempre incentivou a minha caminhada e me acalentou nos momentos difíceis.

À Rosana, minha querida orientadora, por ter me acolhido na PUC-Rio, lugar totalmente novo e desconhecido para mim, e que com sua fala penetrante inspirou esta escrita.

À Ana Crélia, sempre. Amiga que com o seu carinho e afeto iniciou minha trajetória na literatura infantil e juvenil.

Ao meu doce amigo Gregory, sempre ao meu lado.

Aos companheiros de mestrado, pela parceria durante estes dois anos.

Resumo

Souza, Karla Batista Almeida Japôr; Bines, Rosana Kohl (orientadora). ***Por parte de pai; Um dia, um rio; Rosa: experiências em movimento***. Rio de Janeiro, 2019. 103p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Investiga-se a presença, na literatura infantil, de temas fortes como solidão, abandono e destruição ambiental como modo de evidenciar e discutir a porosidade de leituras que permitem tanto o adulto quanto a criança coabitarem espaços potencializadores do sensorial (olhar, escutar, tocar), atravessando-os como fluxos que eclodem em experiências que transbordam para além do contato com o livro. A dissertação reúne os livros *Por parte de pai*, de Bartolomeu Campos de Queirós; *Um dia, um rio*, de Leo Cunha com ilustrações de André Neves e *Rosa*, de Odilon Moraes e estabelece pontos de contato entre estes e textos teóricos com a intenção de diluir fronteiras, sejam elas em termos de público (infantil/adulto) ou de experiências, compondo, assim, uma literatura infantil que se revela cada vez mais complexa e multifacetada. Para isso, as referências crítico-teóricas são constituídas por autores que pesquisam sobre literatura infantil como Teresa Colomer, Nelly Novaes Coelho, Peter Hunt, Sandra Beckett, e de autores como Walter Benjamin, Deleuze e Guattari, tecendo uma trama que tem a intenção de fomentar um pensamento crítico com amplitude suficiente para abarcar a complexidade dos objetos analisados.

Palavras-chave

literatura infantil; porosidades; crossover; experiência; solidão; abandono; destruição ambiental; Bartolomeu Campos de Queirós; Leo Cunha e André Neves; Odilon Moraes

Abstract

Souza, Karla Batista Almeida Japôr; Bines, Rosana Kohl (advisor). ***Por parte de pai, Um dia, um rio and Rosa: experiences in movement***. Rio de Janeiro, 2019. 103p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The presence in children's literature of hard themes such as loneliness, abandonment and environmental destruction is investigated, as a way of underline and discuss the porosity of the readings, that allow either the adult and the child to cohabit spaces for mighting sensorial experimentation (look, listen, touching), traversing them as streams that hatch into experiences that unveil beyond contact with the book. The dissertation combines the books *Por Parte de Pai*, by Bartolomeu Campos de Queirós; *Um dia, um Rio*, by Leo Cunha and illustrated by André Neves and *Rosa*, by Odilon Moraes and establishes contact points between these books and theoretical texts with the intention of diluting borders, be in terms of public type (children/adults) or experiences, thus composing a children's literature that is increasingly complex and multifaceted. For this, the critical-theoretical references are constituted by authors who research on children's literature as: Teresa Colomer, Nelly Novaes Coelho, Peter Hunt, Sandra Beckett, and authors such as: Walter Benjamin, Deleuze and Guattarri, weaving a plot that has the intention to create critical thinking with enough breadth to cover the complexity of the analyzed objects.

Keywords

children's literature; porosities; crossover; experience; loneliness; abandonment; destruction of the environment; Bartolomeu Campos de Queirós; Leo Cunha and André Neves; Odilon Moraes

SUMÁRIO

Por onde começar: o impulso.....	10
1 “Porque o mundo é do tamanho das coisas que sei dizer”.....	20
1.1 Olhar é essencial.....	29
1.2 Brincar, sempre.....	36
2 O rio, ainda é Doce?	46
3 Travessia de experiências.....	70
4 O ilimitado da experiência provida de espírito e de sentidos.....	90
Referências bibliográficas	95

Lista de figuras

Figura 1 - Capa do livro <i>Um dia, um rio</i>	53
Figura 2 – Menino puxando carrinho com o balde d'água	54
Figura 3 – Crianças	56
Figura 4 – Rompimento da barragem	57
Figura 5 – Criança-rio sendo devorado pela lama	58
Figura 6 – Peixes	59
Figura 7 – O rio conta sobre sua solidão	62
Figura 8 – A esperança	64
Figura 9 – Menino com o rosto no balde	66
Figura 10 – Capa do livro <i>Rosa</i>	74
Figura 11 – Retorno à antiga casa	79
Figura 12 – Interior da casa	81
Figura 13 – Flor no rio	87

Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade.

A gente só descobre isso depois de grande. A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas.

Manoel de Barros, *Memórias inventadas*

Por onde começar: o impulso

A função da arte

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai, enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
- Me ajuda a olhar!
Eduardo Galeano, “Livro dos abraços”

Inclino-me para a regra segundo a qual uma história para crianças que apenas agrade a crianças é uma má história para crianças.
C.S Lewis¹

Também precisei de ajuda para “olhar”, como o menino da epígrafe que pela primeira vez olha a imensidão do mar e se assusta. Olhei para uma infinidade de caminhos pelos quais a literatura infantil poderia me levar, e me abismei. “Abismar” também está associado ao verbo precipitar, de se lançar em um abismo, este mesmo que podemos pensar ser concebido pela arte quando se reinventa ao longo do tempo, e, foi exatamente isso que fiz quando há alguns anos, lancei-me em um breve movimento na graduação e depois, de forma mais certa, em uma especialização em literatura infantil e juvenil. Ao longo deste percurso, sempre me perguntei qual era a força que me impulsionava a estudar a literatura infantil. A minha resposta, encontrada após algum tempo de estudos sobre a área, é que a considero essencial uma vez que abre a possibilidade de experiências literárias e de mundo que ampliam-se, principalmente, quando pensamos em livros ilustrados; assim como os textos de literatura infantil permitem ao leitor aproximar-se de diversos gêneros literários e seus respectivos jogos de linguagem.

¹ Citação de C.S Lewis retirada do capítulo *Para que idade é?*, do livro *No branco do sul as cores dos livros: encontro sobre literatura para crianças e jovens*, de Ana Saldanha.

Entretanto, mesmo com a indicação de percepções literárias que busquem categorizar de forma binária o que seria um texto exclusivamente para crianças e outro para adultos, os livros editados como literatura infantil tocam com frequência os limiares que demarcam a separação entre o infantil e o adulto. Valendo-se de temas considerados fortes, estes limiares nos fazem questionar as barreiras usualmente estabelecidas pela crítica e pelo influente mercado editorial quando se estabelece uma demarcação dos limites² de experiências possíveis para um público e não para outro.

Ao tocar estes limiares, essa literatura infantil mostra-se porosa e é validada como uma literatura de múltiplos destinatários, caracterizando-se como flexível e fluída. Desta forma, compreendo que seu deslocamento é o mesmo de um elemento indeterminado, não há direções precisas e possui uma extraordinária mobilidade, sendo tão desafiadora quanto o personagem de um dos contos mais enigmáticos de Kafka: Odradek. Acredito que devido às características infantis desse personagem, instável e persistentemente presente, se faz oportuna sua convocação. Reproduzo aqui um pequeno trecho da narrativa:

Ele [*er*] se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, no vestibulo. Às vezes fica meses sem ser visto; com certeza mudou-se então para outras casas; depois porém volta infalivelmente à nossa casa. Às vezes, quando se sai pela porta e ele está inclinado sobre o corrimão logo embaixo, tem-se vontade de interpelá-lo. É natural que não se façam perguntas difíceis, mas sim que ele seja tratado – já o seu minúsculo tamanho induz a isso – como uma criança. ‘Como você se chama?’ pergunta-se a ele. ‘Odradek’, ele responde. ‘E onde você mora?’ ‘Domicílio incerto’, diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como um farfalhar de folhas caídas. Em geral com isso a conversa termina. Aliás, mesmo essas respostas nem sempre podem ser obtidas; muitas vezes ele se conserva mudo por muito tempo como a madeira que parece ser. (In KAFKA, F. Um médico rural. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1990, pp.41-42).

Como Odradek que não se adequa somente a um local, o que aponta para uma forma indeterminada de contato com o mundo, a habilidade da literatura infantil de ampliar as experiências literárias e de mundo, em tomar emprestado

²Esses limites podem ser demarcados pelo mercado editorial se pensarmos que o livro infantil tem um lugar específico, com um ambiente lúdico para as crianças, em uma livraria, o que de alguma forma inibe o público adulto a procurar por exemplares nestas prateleiras. Ou quando os livros mais acessíveis ao público infantil são os chamados livros-álbuns, enquanto outros que tocam em temas fortes são mantidos em prateleiras mais altas.

diversos gêneros literários e por eles transitar, cria possibilidades imprevisíveis e impossíveis de serem enquadradas a uma análise por livros que pesquisem somente sobre literatura infantil. Além disto, convida-nos a uma leitura desarmada, a pensamentos e objetivos incertos, caminhando além das relações bem estabelecidas entre propriedade e identidade de um público específico e que possibilita deixar surgir em nós, leitores, como observa Gagnebin a respeito de Odradek: “um pensar irreverente, arriscado sem dúvida, brincalhão também, talvez um aprender a “rolar escada abaixo” sem se machucar [ou se machucando], um andar menos reto e correto, um caminhar incerto sem a pretensão de saber aonde leva o caminho” (GAGNEBIN, 2015, p.13).

Aponto, assim, para a hipótese de uma literatura com fronteiras totalmente permeáveis – com múltiplos destinatários - que estimula o contato do leitor com uma experiência estética quando destituída dessas divisões já consolidadas pelo próprio público e/ou pelo mercado editorial. Quando indico que nessa literatura as demarcações topológicas não parecem ser facilmente delimitáveis (HUNT, 1990), busco por uma literatura infantil que potencializa o sensorial (olhar, escutar, tocar), que abre espaços para a conquista de sensações no corpo a corpo com a leitura (como aqui faremos) e que nos atravessam como fluxos vitais que eclodem em experiências que transbordam para além do contato com o livro. Nessa incursão, a literatura infantil deixa de ter uma dimensão funcional e comunicativa, aproximando-nos não somente de conceitos literários³, mas também de experiências sensíveis, procurando contrariar, “de forma intencional e deliberada, qualquer vestígio de sedimentação e de automatização dos hábitos perceptivos” (AZEVEDO, 2004, p.2).

Esse amplo apelo, de uma literatura infantil que privilegia as emoções, escapa às delimitações etárias. Buscamos aqui por um “infantil ilimitado”, isto é, o sujeito que se permite chorar, brincar, sofrer quando em contato com as obras. Nessa direção, sem o aprisionamento e a dependência de padrões literários, ocorre a liberação de uma conjunção de fluxos que está conectada à vitalidade e à existência enquanto experiência contínua tanto para o adulto quanto para a

³ Entendemos que refletir sobre a recepção dos livros deve integrar os objetivos de estudos da Literatura tanto quanto a sua estrutura e seu valor literário, pois o modo *de ser* do livro é recriado a cada experiência de leitura.

criança. É nessa interseção que encontramos uma cumplicidade na narrativa, em que os afetos do adulto e da criança se cruzam. Enquanto a criança precisa lidar com situações complexas da vida, o adulto, que já vivenciou muitas situações, aproxima-se do infantil através de inúmeras emoções. Ser adulto não é superar a infância, ao mesmo tempo que ser criança não é deixar de compreender ou vivenciar situações complexas.

O desejo de investigar textos que convidam leitores a transitar nas narrativas e que permitem experiências não demarcadas por uma faixa etária surgiu inicialmente do incômodo instaurado a partir de leituras teóricas em que se discutem os possíveis destinatários dos textos infantis e da minha experiência pessoal ao notar que para muitos acadêmicos a literatura infantil não é um assunto já que é destinada previamente a um público considerado inexperiente e imaturo. Seguindo esta mesma reflexão, as autoras Lajolo e Zilberman (2007) observam que as relações da literatura infantil com a não-infantil são tão marcadas, quanto sutis. Ao pensarmos acerca da legitimação de ambas através dos canais convencionais, ou seja, da crítica, da universidade e da academia, fica evidente a marginalidade da infantil (LAJOLO E ZILBERMAN, 2007, p.9). Já Azevedo⁴, ao abordar o problema da legitimação da literatura infantil, aponta que embora seu papel seja reconhecidamente relevante para a iniciação estética e leitora da criança, “ela tem sido concebida como um objeto de estudo frequentemente menor ou como um objeto cuja concretização em termos de material estético não parece ser percebida como de natureza idêntica à da literatura majoritariamente lida por leitores adultos” (AZEVEDO, 2004, p.1). A partir desse ponto, porém tentando me deslocar de um tom lamentoso ao abordar a literatura infantil sob a perspectiva de sua menoridade, me debruçarei na análise de três obras: *Por parte de pai* (1995) de Bartolomeu Campos de Queirós; *Um dia, um rio* (2016) de Leo Cunha, com ilustrações de André Neves e *Rosa* (2017) de Odilon Moraes.

Em *Por parte de pai* (1995) o narrador de Queirós conta a relação afetuosa existente entre o menino e seus avós paternos, com os quais morou por certo tempo, e evidencia, principalmente, as mais significativas lembranças da sua

⁴ José Fernando Fraga de Azevedo é professor da Universidade do Minho e integra o Departamento de Ciências Integradas e Língua Maternal.

relação com o avô. A narração também mostra a relação de medo, marcada por encontros e desencontros e, principalmente, as experiências indizíveis com o pai. Estas situações tocam em um ponto recorrente nas obras de Queirós: a forma da criança lidar com questões complexas da vida, bem como o entrecruzamento entre o adulto e a criança como forma de aproximá-los das mesmas experiências e emoções.

Através da rememoração da infância, Queirós narra uma ficção em que os protagonistas enfrentam os conflitos familiares. Este ambiente familiar torna-se propício para a introspecção do menino que consequentemente reflete nas palavras do narrador. Na economia da linguagem, nos silêncios, nas dúvidas sobre o que de fato aconteceu no passado, há um encontro sensível com os sentimentos infantis de desajustamento com o mundo. Pelas palavras do narrador é possível perceber sua conexão com o personagem do menino, entretanto, é uma relação que se aproxima e se afasta e que por vezes narra a sua infância, através de uma sensibilidade adulta, e que por outras faz um desabafo sensível do que foi vivido, em que o narrador separa-se da “inexperiência do personagem protagonista para aliviar a vida narrada como um processo de aprendizagem” (COLOMER, 2003, p.208).

Em *Um dia, um rio* (2016), de Leo Cunha e com ilustrações de André Neves, o tema é a tragédia ocorrida em novembro de 2015 com o Rio Doce, localizado na cidade de Mariana (MG). De forma enfática e sensível o escritor dá voz ao rio. O poema, que também pode ser lido como uma prosa poética, aproxima o leitor através da humanização do rio, fazendo-o como um personagem simpático, acolhedor e frágil. Através da combinação entre a linguagem verbal e a visual, o leitor sente fortemente o rompimento do curso de um rio que um dia fornecera sonhos, alimento e, sobretudo, a vida. É interessante também atentar que nas ilustrações as crianças possuem uma fisionomia humana, enquanto os adultos, que podem ser identificados através dos ofícios expressos nas ilustrações, possuem a fisionomia de peixes.

Já no livro *Rosa* (2017), Moraes narra, por meio de breves sentenças que ampliam o silencioso espaço das imagens, a história da distância entre pai e filho. As ilustrações, que nos demandam uma reflexão silenciosa para uma melhor

percepção das emoções, evidenciam que a história contada por elas não coincide com a do texto, ou seja, há uma relação assimétrica entre texto e imagem, indicando uma proposta particular de leitura que permite um jogo entre palavras, imaginação e aspectos sensoriais quando as relações entre palavra-imagem são montadas como um quebra-cabeças que se desfaz e refaz, renovando-se a cada página. Fica evidente que a narrativa de Moraes dialoga com o conto *A terceira margem do rio*, parte do livro *Primeiras Estórias* (1968), de João Guimarães Rosa, porém o livro *Rosa* pode ser considerado um suplemento se o analisarmos sob a lógica da noção de complementaridade de Jacques Derrida, que será abordada mais adiante.

Em breves linhas, é possível afirmar que estas narrativas tratam principalmente de temas fortes como solidão, abandono e destruição ambiental e da comunidade. Nos textos, há uma frágil membrana que, quando vislumbrada a partir do olhar da criança, esta sai de uma infância idealizada para um tempo (troca) de experiências - que não insinua a intenção de ressignificar uma ideia de infância - mas de compreender que por muitas vezes estas experiências emergem por meio do contato com a dor, aproximando-as do sensível que aflora muito mais que conceitos literários. Já a experiência do olhar do adulto para estes livros pode irromper em memórias que podem delinear novas percepções e desvelar verdades antes ocultadas ou não amadurecidas.

A expressão citada logo acima “tempo de experiências” me acompanhou durante toda a costura desse trabalho. No último artigo que compõe a trilogia de *A imaginação literária* publicada no blog do Instituto Moreira Salles (IMS), algumas palavras de Léo Schlafman saltaram aos meus olhos ao falar do sentimento do mundo na poesia de Drummond: inconformismo, revolta, procura, recordar, tempo, visões... por fim: “Nele [Drummond] se desenrolava sempre luta para reencontrar a infância” (SCHLAFMAN, 2013). Essa infância que é sempre revisitada pela literatura infantil é o que estabelece a possibilidade de conversar com as diversas perspectivas de mundo, como ressalta Bines (2012) ao afirmar que entrar na infância reabre para a humanidade a dimensão do futuro, a partir da conexão com um passado que ainda persiste e que não termina como uma etapa

concluída de um tempo sucessivo. É na infância que comparece “o sentimento do mundo” que preenche as minhas reflexões nessa pesquisa.

Enfatizo que a minha escolha pelas obras dos autores Queirós, Leo Cunha e André Neves e Moraes foi por compreender que, para esta pesquisa, estes textos são os que melhor dinamizam as questões discutidas. Contudo, esta foi uma das escolhas mais difíceis desse trabalho – principalmente devido ao grande número de livros produzidos para a infância e juventude, a partir de meados da década de 70 e em permanente expansão no Brasil – porém, acredito que através dos autores selecionados, é possível demarcar um recorte que possibilite tratar das porosidades que viabilizam uma literatura com múltiplos destinatários. Através da reflexão sobre temas fortes e complexos, os autores conferem aspectos significativos no que diz respeito a estes temas na infância.

Para melhor delinear os elementos que pretendemos analisar, estruturamos essa pesquisa da seguinte forma: no 1º capítulo, a partir da análise da obra *Por parte de pai*, de Bartolomeu Campos de Queirós, discuto as porosidades propiciadas por uma literatura complexa e multifacetada que encorajam trânsitos entre uma experiência infantil e também adulta. Já o 2º capítulo penetra nas tramas textuais da obra *Um dia, um rio*, de Leo Cunha e André Neves, para uma fricção com o conceito cunhado por Sandra Beckett, o *crossover fiction*, fenômeno descrito pela autora no livro: *Crossover fiction. Global and historical perspectives* (2009). O objetivo é refletir sobre um trânsito poroso e amplificador que pode ser propiciado tanto ao leitor infantil quanto ao leitor adulto.

No 3º capítulo, discuto, fundada em uma leitura crítica da obra de Odilon Moraes, a temática do pai e seus desdobramentos, bem como a possibilidade de coabitação da literatura infantil por leitores de diferentes idades a partir de narrativas que as borram, quando optam por tratar de sentimentos fortes, como a solidão e o abandono, lançando mão de estratégias narrativas, gráficas e imagéticas, que também perturbam o que se convencionou entender por dicção infantil. Moraes utiliza da interação entre imagem e texto para criar uma forma distinta de leitura. Se antes compreendíamos a literatura apenas como um entendimento de enredos, agora é possível ampliarmos as formas de contato com os textos, o que abre espaço para a relativização de fronteiras. Contudo, vale

ressaltar que o campo de estudo não é a questão psicológica que envolve este tema, mas sim o discurso narrativo abarcado por essa literatura.

Isto posto, considero relevante indicar que nesta pesquisa, através da análise dos aspectos citados acima, busco refletir sobre uma “membrana plasmática”⁵ que, por ser uma barreira frágil, permite um trânsito poroso que mostra a possibilidade de leitura destes textos também por leitores não infantis. A ideia não é a de contestar a crítica que os qualifica como literatura infantil, mas de almejar que algum dia esses traços que limitam o rio de expressividades das narrativas sejam diluídos em histórias que ecoem experiências, não somente textuais, mas também existenciais.

A fundamentação teórica que impulsiona estas análises, além de acolher autores que tratam de literatura infantil, também se baseia em autores que não tratam especificamente dessa literatura, criando movimentos que possibilitam um aprofundamento na análise das obras e revelam um caráter poroso nas fronteiras não somente em termos de público, mas também bibliográficos.

Walter Benjamin, nos fragmentos de “Infância em Berlim por volta de 1900”, entre memórias e fantasias, descreve as situações vivenciadas por ele em sua infância, trazendo uma singularidade a partir de uma perspectiva infantil sobre o mundo e fenômenos, aproximando-se de uma experiência sensível e estética da infância.

Já Sandra Beckett, em *Crossover fiction. Global and historical perspectives* (2009), compreende o termo *crossover fiction* como uma ficção que atravessa de um público específico para outro, ou seja, a partir do tema e estilo é possível afirmar que algumas obras podem alcançar leitores de diversas idades, um público adulto ou infantil. Beckett (2009) ainda observa que uma grande quantidade de trabalhos comercializados como livros infantis são, de fato, destinados para leitores de todas as idades e que muitos autores alegaram que seus livros que foram publicados para os jovens leitores não foram escritos diretamente para esse público. Desta forma, ao terem em mente essa ampla gama de público,

⁵ Entendemos o termo *membrana plasmática* de acordo com a sua função biológica que seria, além de definir as bordas das células, também permitir a interação com outro ambiente, sendo capaz de excluir, absorver e excretar diferentes substâncias e, sobretudo, compartilhar informações.

esses autores viabilizam a literatura infantil como uma literatura “real”⁶ criando um leitor ambivalente implícito, mas que não pode ser separado entre um pseudo endereçamento infantil e um endereçamento adulto. “Both adults and children are able to share more or less equally, albeit in different ways, in the reading experience” (BECKETT, 2009, p.3).

Com relação aos livros aqui analisados e que possuem projetos gráficos verbo-visuais, Nikolajeva e Scott (2011) argumentam que tanto as palavras quanto as imagens deixam espaço para os leitores preencherem com seus conhecimentos, experiências e expectativas anteriores. Essa amplitude de sentidos é o que configura as infinitas possibilidades entre palavras e imagens. Ainda como observam as autoras, as palavras e imagens podem preencher as lacunas umas das outras, de forma total ou parcial. Mas as lacunas também podem ser deixadas para que o leitor as preencha.

Dois dos livros escolhidos para essa pesquisa trazem como temática principal o abandono e a solidão fundados pela ausência da figura paterna, já o outro traz a temática da destruição ambiental que resulta em uma violência com a comunidade. Com isso, as obras convidam o leitor ao pensamento, alargando a noção de literatura e a percepção de sentidos, o que confirma estes textos como material estético, independente da faixa etária.

Desta forma, através dessa fundamentação teórica, evidencio que os intercessores são essenciais em meu trabalho e é por meio deles que reflito sobre os temas aqui já apresentados, buscando uma interação entre livros infantis e livros adultos, entre crianças e adultos, entre teorias e imagens. Concebo essa parte da pesquisa através da construção de uma trama que tem a intenção de favorecer a criação de um pensamento crítico com amplitude suficiente para abarcar a complexidade dos objetos analisados.

A dissertação constela textos que gravitam ao redor das questões aqui apresentadas e que expõe um tecido por vezes falho (pois levanta questões que não são respondidas) e até frágil (pois revira percepções já definidas, considerando uma possível vulnerabilidade ao questionar pontos de vista já considerados canônicos). Para dinamizar o caráter poroso dos textos analisados,

⁶ Compreendemos uma literatura real como uma literatura validada por todos os públicos, sem distinção.

abro zonas de respiro no decorrer da pesquisa nas quais apresento o compartilhamento da leitura dos livros com os meus dois filhos, no 1º e 2º capítulos, e uma leitura compartilhada entre pai e filhos no 3º capítulo. Expor a forma de recepção dos livros por adultos e crianças faz-se necessário para a percepção de que estes textos atravessam públicos distintos. Minha voz, como leitora adulta, estará presente na pesquisa em todo gesto de reflexão sobre estes livros. A voz do leitor infantil atravessará a leitura da intérprete adulta em movimentos que sejam capazes de entrelaçar públicos e experiências.

A intenção é evidenciar uma dimensão estética da literatura infantil que exalte as intensidades através de uma linguagem sensível. Esse movimento será possível aproximando-a de um *corpus* teórico, e que previamente não lhe é designado, para analisar uma construção de experiências que pode ser proporcionada a outro tipo de leitor (que não o infantil) e que implica o estabelecimento de relações, tensões, afetos e sentidos que estão diretamente vinculados ao campo do sensível e estético e que, por fim, indicam uma fragilidade nas fronteiras construídas pelo mercado editorial.

Para isso, buscamos perseguir as seguintes perguntas: De que forma os livros selecionados fazem uso da linguagem verbal e imagética para proporcionar afetos e sensações? Como os limiares entre a literatura ‘infantil’ e a literatura ‘adulta’ podem ser revirados a partir da leitura das obras selecionadas? Como temas considerados fortes são apresentados nas obras dos autores selecionados? As formas de apresentação desses temas permitem uma comunicabilidade literária tanto com leitores infantis quanto adultos?

Para imergir nestas questões, transformarei esta pesquisa em textos que se configurarão em uma espécie de mapa de trilhas. Desenrolando o novelo da memória, percorrerei estas trilhas em busca de novas/outras reflexões sobre o tema proposto nessa pesquisa, e que é discutido nas últimas décadas no campo da literatura infantil e juvenil. Outros e muitos olhos já pousaram sobre esse material com o qual trabalho, mas com a intenção de um olhar interpretativo que construa novos sentidos e com a aproximação destes textos, desenrolarei a imagem de uma literatura infantil com membranas instáveis e movediças.

1 “Porque o mundo é do tamanho das coisas que sei dizer”⁷

Eu escutava tudo – a conversa sobre pedaços – mas não sabia responder se era verdade ou mentira [...]. Descubro uma marca de tristeza que ficou do meu pai, uma saudade da minha mãe, um trava língua do meu avô, uma dúvida por ter crescido, um carinho do José, uma briga com a Taninha, um pesar de estar na terceira idade sem conhecer a primeira e a segunda, uma vontade de raspar o arroz-doce do tacho e um desejo de jogar fora um pouco da memória. Tem outras marcas que nem vou contar. Continuam sendo meus segredos.

Bartolomeu Campos de Queirós, Antes do Depois

Debruçado sobre uma janela, observando a rua da Paciência (nome inusitado para uma rua na qual mora uma criança que tem desejo de viver) que se espichava preguiçosa e morro abaixo, com suas casas miúdas e pessoas transitando, que a narrativa de Bartolomeu Campos de Queirós avança no olhar demorado, em passos lentos que investem em cada detalhe daquilo que se olha, daquilo que o olhar guardou na memória. A ausência de certas lembranças também comparecem, quando o narrador não se recorda, por exemplo, do local onde ficava a casa paroquial e de muitos outros horizontes que são tocados somente pela fantasia. Estes lampejos pertencem a uma língua da infância, aquilo que emerge sem precisão e sem motivos, mas que surgem do mais profundo.

No livro *Por parte de pai*, o narrador de Bartolomeu conta a relação afetuosa existente entre o menino e seus avós paternos, com os quais morou por certo tempo. A casa dos avós torna-se o principal local onde acontecem as ações e é rememorando este ambiente familiar que o narrador recorda de seu avô apreciando os quatro cantos do mundo, através das janelas da casa. É interessante atentar que a narrativa trata, em sua grande parte, da relação entre avô e neto e de como este observava a relação do avô com o mundo, como vemos na citação seguinte:

⁷ Frase de Bartolomeu Campos de Queirós retirada de entrevista concedida a Carlos Costa, em 2009, disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/view/61774>, acesso realizado em 14 de agosto de 2018.

Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu. Coisas simples como a agulha perdida no buraco do assoalho, ele escrevia. [...] E a casa, de corredor comprido, ia ficando bordada, estampa de cima a baixo. As paredes eram o caderno do meu avô. Cada quarto, cada sala, cada cômodo, uma página (Queirós, Por parte de pai, 1995, p.10-11).

Na capa do livro, entretanto, o título não faz uma referência direta ao avô e sim ao pai, podendo indicar o desejo de uma relação mais próxima com este pai que se encontra tão ausente na vida do menino, no entanto, possuir este pai também significa ter o avô, que lhe era tão querido, e não ser órfão: “não ser filho do meu pai era perder meu avô. O pesar estava aí” (QUEIRÓS, 1995, p.18). Essas lembranças aderem a uma escrita fragmentada e inconclusa, em uma tentativa de preservar o que ainda não foi esquecido. No movimento de lembrar os acontecimentos, há também o inseparável movimento do esquecimento e a impossibilidade de trazer à tona o passado de forma integral. Neste fluxo, a narração é construída a partir de uma perspectiva interna (sensível) do autor e também dos pontos de vista externos, daquilo que lhe foi contado.

A tentativa de retratar sua infância no interior mineiro também estimula Bartolomeu a imaginar. Desta forma, a memória, quando esgarçada pela imaginação, também revela os desejos do que não viveu, nublando a obra entre ficção e narrativa memorialística, e estabelecendo um diálogo entre arte, cultura e vida real. Fica claro nas palavras escritas pelo autor, no *Manifesto do Movimento por um Brasil Literário*⁸, a importância que dedica ao diálogo entre esta tríade:

Compreendendo a literatura como capaz de abrir um diálogo subjetivo entre o leitor e a obra, entre o vivido e o sonhado, entre o conhecido e o ainda por conhecer; considerando que este diálogo das diferenças – inerente à literatura – nos confirma como redes de relações: reconhecendo que a maleabilidade do pensamento concorre para a construção de novos desafios para a sociedade: afirmando que a literatura pela sua configuração, acolhe a todos e concorre para o exercício de um pensamento crítico, ágil e inventivo: compreendendo que a metáfora literária abriga as experiências do leitor e não ignora suas singularidades (Bartolomeu Campos de Queirós, Manifesto por um Brasil Literário).

Nesse sentido, a literatura não abrange apenas o que se encontra escrito, mas o literário provém da forma como a palavra é usada como expressão de experiências sensíveis, propondo ao leitor o estímulo da inventividade. Assim,

⁸ Para ler a carta do Manifesto por completo e saber outras informações: <http://www.brasilliterario.org.br/>. Acesso realizado em 27 de setembro de 2018.

mesmo inserida em um feixe de relações que a cerceiam, a literatura infantil é variável e relativa, sendo construída a partir de um complexo campo de discursos que não é uma entidade homogênea, mas um campo atravessado por outros gêneros e composto por sentidos implícitos.

Acreditamos ser dispensável uma longa apresentação do autor e de suas obras, contudo, é importante destacar que Bartolomeu Campos de Queirós, além de escrever mais de 65 títulos para crianças e adultos, entre peças teatrais, textos de arte-educação e de receber diversos prêmios nacionais e internacionais, sempre defendeu com veemência a literatura na formação do indivíduo. Ele afirmava que: “uma sociedade que não domina a palavra, é uma sociedade precária”⁹. O domínio do autor sobre as palavras constitui-se através de uma construção sensível de mundo que converge para uma prosa poética, na qual, diante da impossibilidade das palavras, o que é importante nem sempre é dito em toda a sua completude. O narrador encontra sua potência em uma perspicácia narrativa que alterna uma sensibilidade por vezes infantil e por vezes adulta, bem como alterna entre a palavra e o silêncio:

Eu passava horas com Jeremias no colo, entre minhas pernas, tentando imitá-lo para entrar em seu terreiro. [...] Eu mantinha um amor imenso por Jeremias. Desse amor que a gente aperta o amado para contentar o coração, sem se descuidar para não matar de amor. E Jeremias entendia isso e nunca fugia de mim (Queirós, Por parte de pai, 1995, p.28).

E ainda:

Filhos de muitos ofícios – pedreiros, lavadeiras, professores, médicos, motoristas, órfãos – e sem inquietações pelas diferenças, nós nos gostávamos em silêncio, vencendo o destino sonhado, um a um. E o recreio era um lugar de trocas: bolo por araticum, maçã por manga, goiaba por chocolate, banana por doce cristalizado. E assim experimentávamos o gosto da vida do outro, sem reservas. A nossa diferença era a nossa alegria (Queirós, Por parte de pai, 1995, p.40).

Na primeira citação vemos o comportamento de uma criança diante de um animal que considera de estimação. A tentativa de imitar o galo é um passatempo que o relaciona, sem regras fixas, a uma sensibilidade infantil de pura abertura e que aceita as aventuras de se compor através de aprendizados e emoções. Como criança, o narrador se envereda pelas afeições sensíveis de uma relação com um

⁹ Citação de Bartolomeu Campos de Queirós retirada de entrevista concedida a Carlos Costa, em 2009, disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/view/61774>, acessado em 14 de agosto de 2018.

galo, busca por um sentimento que compreende como verdadeiro e o experimenta. O menino não analisa logicamente, se permite afetar, assim como não se prende ao fato de que se relaciona com um animal, embarca em uma expansão sensível. Já na segunda citação, percebe-se uma sensibilidade adulta diante de uma situação infantil, um olhar maduro diante de um episódio infantil. Ao acolher estas lembranças, ativa um pensamento adulto para a criança que um dia foi, contudo, sem deixar de ser o adulto do tempo do agora.

Em uma história na qual os adultos não são protagonistas dos eventos e estes são narrados a partir da perspectiva da criança e dos sentidos criados nessa trajetória de infância, a criança surge como um personagem dominante e reflexivo, o que não inabilita o narrador adulto que também conta sua vida. Há um deslocamento constante, entre a experiência do adulto e da criança, uma zona em trânsito que rompe com o esperado e previsível e que, em constante transformação, abre-se para fluxos de intensas experiências e afetividades, que fluem em potência máxima. A escrita do autor, próxima de uma linguagem do cotidiano, acolhe o leitor infantil que enxerga a possibilidade de vivenciar o cotidiano de uma criança, bem como aproxima o leitor adulto que experimenta reviver a sua infância. Essa possibilidade de diversas experiências do texto libera uma conjunção de fluxos que está conectada à vitalidade e à existência enquanto experimentação contínua.

Quando falamos em *experiências* é relevante indicar que a compreendemos como um saber diferente do conhecimento, isto é, está “ligado ao amadurecimento de um indivíduo particular ou também pode ser compreendido como um saber que revela ao homem sua própria finitude” (PELLEGRINI, 1999, p. 63). Ao submetemo-nos a formas de experiência humana, buscamos uma transformação, uma nova forma de olhar o mundo, um certo desmonte que entra em conflito com questões que são caras a nossa experiência de vida. Walter Benjamin (2017), no ensaio *Experiência*¹⁰, nos aproxima de uma reflexão sobre a importância de uma experimentação plena de sentido, que transcende a razão, o pensamento lógico, linear e estruturado. Viver uma experiência implica em

¹⁰ Este ensaio foi escrito por Walter Benjamin durante sua juventude, em 1913, e está no livro *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Nele, o filósofo cita que “a experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele desprovido de espírito” (p.21), e acrescenta que o filisteu tenta possuir uma experiência de espírito, mas não consegue porque combate os sonhos da juventude, ou seja, é na infância que o indivíduo mostra-se aberto.

estabelecer relações, tensões, afetos e sentidos, que estão vinculados ao campo do sensível e estético. Com isso, a experiência é internalizada e sentida visceralmente pelo corpo, como um todo, o que potencialmente pode se tornar um registro significativo, quando se trata de memórias e narrativas.

Ao nos relacionarmos com o território e corpo do outro, expandimos os limites de nossas experiências. E era esse tipo de relação que ocorre quando o menino da prosa de Bartolomeu dedica-se a ler as paredes escritas pelo seu avô. As palavras eram utilizadas como artifício para o estabelecimento dessa relação. “Todo acontecimento da cidade, da casa, da casa do vizinho, meu avô escrevia nas paredes. Quem casou, morreu, fugiu, caiu, matou, traiu, comprou, juntou, chegou, partiu” (QUEIRÓS, 1995, p.10). Como escritor, o avô do menino colocava em suas paredes o mais particular de si e, como leitor, o menino usufruía de cada pedaço da parede para inventar histórias e tentar compreender mais sobre suas próprias contradições, medos e incertezas que surgiam a medida em que lia o mundo, aliás sua primeira leitura. Nessa incursão, a linguagem deixa de ter apenas uma dimensão funcional e comunicativa e, aproximando-nos do sensível, procura contrariar, qualquer sedimentação e automatização possíveis de ocorrer na percepção do leitor, configurando-se como uma linguagem potencializadora do sensorial. Nesse sentido, também podemos compreender que as frases que o menino lia pelas paredes o afastava do cotidiano, deslocando-o para escutar outras vidas. Experimentar o gosto da vida do outro, sem reservas, é descobrir um (outro) indivíduo em particular.

Bartolomeu Campos de Queirós trabalha com imagens literárias nas quais identifica-se uma poética da infância ou uma infância da escrita. No texto, a essência do infantil foi tecida através de uma trama de linhas do tempo, as quais a estrutura de sua escrita ajuda a entrelaçar de modo muito complexo e sutil. Entende-se aqui que uma poética da infância não é aquela repleta de experiências maravilhosas, mas sim de experiências inesquecíveis. Já a escrita do autor que ao mesmo tempo aproxima-se da infância, bem como do leitor infantil, por meio da narração de imagens, também escreve complexas reflexões que aderem de forma mais intensa ao universo do adulto. Nesse ato de criação, as palavras condensam muitos sentidos, mas ao mesmo tempo tornam-se abertas e amplas para subverter, inaugurando um espaço de carências, ausências e solidão e, principalmente, deslocando os sentidos usuais relativos à infância. O olhar de Bartolomeu para a

criança que um dia foi é a tentativa de recordar a sua história e perceber, através das palavras, os outros sentidos que podem ser despertados, porém não como um resgate, mas um novo olhar para a experiência de infância, de mundivivências.

As cenas que se sucedem na narrativa quase sempre surgem repentinamente, não há uma conexão precisa com a cena anterior. Essa agilidade na linguagem afasta a narrativa de uma topografia infantil¹¹, ou seja, de uma delineação exata dos acontecimentos de infância. Cenas sem conexões diretas umas com as outras, contam uma terceira história que não é a que o autor escreve e tampouco a que o leitor lê. Esta renúncia abre espaços susceptíveis de dar conta de uma outra dimensão da realidade, como podemos observar na citação a seguir:

Minha cama ficava no fundo do quarto. Pelas frestas da janela soprava um vento resmungando, cochichando, esfriando meus pensamentos, anunciando fantasmas. As roupas, dependuradas em cabides na parede, se transfiguravam em monstros e sombras. Deitado, enrolado, parado, imóvel, eu lia recado em cada mancha, em cada obra, em cada sinal. O barulho do colchão de palha me arranhava. O escuro apertava minha garganta, roubava meu ar. O fio da luz terminava amarrado na cabeceira do catre. O medo, assim maior do que o quarto, me levava a apertar a pêra de galalite e acender a luz, enfeitada com papel crepom. O claro me devolvia as coisas em seus tamanhos verdadeiros. O nariz do monstro era o cabo do guarda-chuva, o rabo do demônio o cinto do meu avô, o gigante, a capa “Ideal” cinza para os dias de chuva e frio. Então, procurava distrair meu pavor decifrando os escritos na parede, no canto da cama, tão perto de mim. Mas era a minha dificuldade de acomodar as coisas dentro de mim. Sobrava sempre um pedaço (Queirós, Por parte de pai, 1995, p. 17-18).

A linguagem do trecho excertado parece sugerir um tempo de infância, a transformação das roupas penduradas nos cabides em monstros e as percepções do ambiente entorno do narrador, nos remete a uma criança amedrontada pelo fato de estar sozinha. Sentimento/sensações que podem ser totalmente compreendidos por uma criança. Por outro lado, as reflexões contidas no texto nos remetem a uma solidão crescente que é possível sentir na tensão do movimento transmitido tanto pela estrutura da frase quanto pelo seu efeito final (a frase possui sentidos múltiplos: solidão, medo do abandono, opressão): “Mas era a minha dificuldade de acomodar as coisas dentro de mim. Sobrava sempre um pedaço” (QUEIRÓS, 1995, p.18), neste ponto percebemos que não se trata de uma criança que narra, mas de um adulto que escreve e dialoga com o seu passado afastado da criança que foi, evocando cenas que traduzem experiências que quando vislumbradas por

¹¹ Compreendemos este termo como *descrição da infância*.

olhos adultos - a partir de um “outro” lugar - adquirem uma nova sensibilidade, mas que também se aproximam muito dos sentimentos da criança que um dia foi. Os medos da infância, que comparecem de forma tão viva nas cenas, não são mais os medos do autor, mas uma forma de dizer que este sentimento foi rompido. O autor, em entrevista¹² à professora Eliana Yunes, diz:

Só rompemos quando dominamos. Caso contrário não há rompimento. É preciso uma tradição para romper. A literatura é essa coisa exagerada de fantasia. A gente só fantasia o que não temos. Não fantasiamos o que temos. Então, a literatura é feita da falta. O que escrevo é o que me falta. É isso que a literatura faz. A literatura é o lugar da falta (QUEIRÓS, 2011).

Quando fala sobre os medos de infância de uma forma tão presente, é porque ele os domina na vida adulta. Estes incessantes microdeslocamentos entre o universo da criança que foi e do adulto que *é*, é o que fazem o sentimento de medo tão presente, mas ao mesmo tempo tão distante. A vida de Bartolomeu flui na escrita de lá para cá, de cá para lá, em um cruzamento entre o que um dia foi e o que se *é*.

Nesta mesma entrevista, Bartolomeu ressalta que aprendeu com Merleau-Ponty que “há pessoas que quando nos olham nos afastam. Outras, quando nos olham nos acariciam” (QUEIRÓS, 2012, p.16). Ponty também considera que o sujeito no mundo é o corpo no mundo, ou seja, o corpo é visto como fonte de sentidos e de significação da relação no sujeito no mundo¹³. É a partir da relação de contato com o outro, sendo estes pessoas ou objetos, da reflexão sobre o vivido e das experiências perceptivas que emergem os significados da pessoa no mundo e, nesse sentido, quando o narrador evoca as cenas atribuídas ao seu tempo de infância busca tateá-las, como a um objeto, para entender sua relação com esta infância e permitindo um conhecimento mais profundo de um *estado de infância*¹⁴.

¹² Referimo-nos à entrevista de Bartolomeu Campos de Queirós à professora Eliana Yunes, em 2011, na Cátedra Unesco de Leitura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

¹³ O filósofo Merleau-Ponty também explica que “a característica marcante deste enfoque está na ênfase dada ao corpo” (MASINI, 2003, p.40). O esforço foi de “mostrar que a relação com o mundo é corporal e sempre significativa” (MASINI, 2003, p.40).

¹⁴ Termo cunhado por mim nesta dissertação que pode ser definido por esse excerto retirado de Táxi: da criança-prodígio I, de Mário de Andrade: “a criança é especialmente o ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraída completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não obumbra a totalidade da vida sensível. Por isso

Quando associamos a infância a temas fortes, um tempo de experiências é inaugurado, a morte e a solidão são sentimentos propulsores de uma reelaboração do mundo, “tocando e sendo tocada por ele [pelo mundo]” (GOMES, 2015, p.75). Em uma de suas reflexões, Benjamin discorre sobre a *Criança desordeira*:

Criança desordeira: Mal entra ela na vida e já é caçador. Caça os espíritos cujos vestígios fareja nas coisas; entre espíritos e coisas transcorrem-lhe anos, durante os quais seu campo visual permanece livre de seres humanos. Sucede-lhe como em sonhos: ela não conhece nada estável; acontece-lhe de tudo, pensa a criança, tudo lhe sobrevém, tudo a acossa. Seus anos de nômade são horas passadas no bosque onírico. (BENJAMIN, 1984, p.80)

Imaginemos uma pessoa, criança talvez, que revela, ao abrir uma gaveta, uma série de objetos que aparentemente não fazem conexão entre si e que estão desordenados. Este arquivo é a linguagem, lugar em que guardamos, de acordo com as nossas experiências, tudo aquilo que de alguma forma possui significado pertinente para nós. Ali o que ela busca é uma experiência que acontece via processos de ordenação que são inerentes a ela. A partir dessa “organização” desordenada, a “criança desordeira” de Benjamin é a criança que deseja saber, não há um limite racional para essa busca. Daí, de fato, somente podemos entender essa criança que caça sob o signo da busca, pois “há de se caçar, de se fazer caminho” (GOMES, 2015, p.76) para se apropriar do mundo, para recolher dele uma infinidade de experiências e sensações que não precisam necessariamente estar ordenadas no interior do indivíduo, pois é a desordem das coisas que conservam suas essências, guardando o que há de inerente a elas. Para o narrador de Bartolomeu, dor, lembranças, fantasias e silêncio subvertem uma organização exata; embaralhar o que sente é compreender que o que se conta sempre pode remeter a uma outra história, a um outro tempo, deixando livre para imaginar e preencher os vazios deixados pela memória.

Essa também é a desordem de Bispo do Rosário. Maciel (2008, p.118) observa que o artista compôs uma espécie de enciclopédia pessoal que apesar de estar afinada com as exigências de ordens inerentes a um projeto enciclopédico, existia, também, toda uma desordem criativa da memória e imaginação. É interessante ressaltar que alguns trabalhos do artista nos lembram

ela é muito mais expressivamente total que o adulto. Diante duma dor: chora – o que é muito mais expressivo do que abstrair: “estou sofrendo” (ANDRADE, 1976, p.129-130).

montagens/colagens infantis¹⁵, aproximando-nos mais da ideia da criança que está em busca de uma ordenação que lhe faça sentido. Essa “ordenação” revela uma desordem intrínseca ao artista, refletindo a impossibilidade de representar o mundo como um sistema suficiente e definitivo. Nuno Ramos, em *Canhota, bagunça, hidrelétricas* (2008) também aborda a desordem como forma de liberdade, a mão esquerda, a que bagunça, é livre do processo educador que poda a individualidade, não se vende ao *modus operandi* da praticidade, e mais do que isso:

Na verdade, a bagunça e a desordem são o que resta da promessa de harmonia, de sermos sequestrados pelo acaso, incluídos numa cifra de poeira e ventania. São elas que nos unem ainda à enchente, à ruína, à liberdade de catástrofe, como frações homeopáticas do tombo da cachoeira ou do despedaçar de corpos (RAMOS, 2008, p.116).

Essa impossibilidade de “categorizar de forma racional a multiplicidade das coisas e conhecimentos do mundo” (MACIEL, 2008, p.118) não concerne somente ao artista ou à criança (se pensarmos em uma classificação etária), mas a um *estado de infância* que vai além de uma idade específica, coloca-se livre para “aceitar a aventura de se compor com as aprendizagens, deixar seu corpo descobrir experiências, explorar ambientes, percursos e emoções” (CECCIM, 2009, p.308) que se metamorfoseia. Pensar a infância é absolutamente incontornável para pensar o homem e a sua produção artística, obviamente não é a toa que grandes filósofos escreveram sobre esse tempo da vida e sua importância para além da cronologia da idade, reangulando esta infância a partir de um outro lugar e tempo, o que instaura uma experiência escorregadia. Através da experiência que dialoga diretamente com a subjetivação do ser e a inabilidade diante das coisas do mundo é que a infância pode se tornar uma potência sobre os limites da linguagem. A partir dessa incapacidade da criança em estabelecer regras, convenções para compreender sua percepção deslocada no tempo, somos conduzidos a uma posição inocente diante da palavra e do mundo; o que nos abisma a uma infância que não aceita os agenciamentos subjetivos impostos pela sociedade e pela literatura. Ao resistirmos a estes agenciamentos, somos conduzidos a um devir-criança que deixa sobrevir no adulto um estado de infância

¹⁵ O livro: Um canto, dois sertões: Bispo do Rosário e os 90 anos da Colônia Juliano Moreira e a exposição homônima de 2015, ambos produzidos por Marcelo Campos, sugerem que a infância e o isolamento foram mais importantes que a loucura do artista.

no qual “sobressai-se em seus acessos de alegria, em sua curiosidade risonha, no bom humor ou quando detecta uma nova suavidade nos encontros” (CECCIM, 2009, p.308). Esse devir busca um enraizamento profundo na linguagem, mantendo-se em constante susto que instaura descontinuidades no tempo linear, criando um universo a ser experimentado, enfatizando que a comunicação não é somente pela palavra, mas também pelos sentidos produzidos durante a transformação do indivíduo¹⁶.

1.1 Olhar é essencial

Vozes infantis

O primeiro contato que meus filhos, Omar de 13 anos e Antonio Augusto de 7 anos, tiveram com os livros de Bartolomeu Campos de Queirós foi através da obra aqui em análise. Apesar de estarem em contato constante com livros, tanto na escola quanto em casa, o autor nunca lhes fora apresentado. Aproximar-nos, juntos, desse livro e dos outros aqui pesquisados soa como um respiro, um “ufa”, diante da vida intensa e corrida. Uma mãe, dois filhos e alguns livros:

Eu: Então, hoje vou apresentar a vocês este livro (mostro a capa de *Por parte de pai* e inicio a gravação do áudio).

De início ambos recebem o livro com certa desconfiança, a capa, pouco atrativa, não os incita a abrir o livro.

Eu: Vocês conseguem me dizer o que está nessa capa?

A descrição de Antonio é objetiva, sem atentar muito para o fato de que na capa continha fotos de família, diz:

Antonio Augusto: Tem uma filha, um filho “maiorzinho”, um filho menino pequeno, tem a cara do pai, com a roupa, e a cara da mulher, com a roupa.

Omar: Isso são membros de uma família!

O vocabulário utilizado por Bartolomeu, inicialmente, causa certa estranheza aos pequenos. Perguntam o que é tira de loteria, o que significa a palavra “espichar”... Por isso, são necessárias diversas interrupções para que possam ser embalados pela narrativa, sem maiores explicações.

Pausa

¹⁶ “Transformação do indivíduo” está diretamente ligada à ideia de experiência, apresentada na página 30.

A abertura de fluxos pela linguagem é amplificada diante das inúmeras sensações, atordoamentos, ameaças e buscas que o narrador evidencia na história. Entre os muitos componentes experimentais possíveis de serem identificados na narrativa, as ações de olhar e brincar saltam aos olhos por serem presentes em quase todas as cenas do livro *Por parte de pai*. Na citação abaixo evidencio uma das cenas nas quais a ação de olhar comparece:

Joaquim quase não mais saía. Usava todas as janelas da casa, apreciando os quatro cantos do mundo, sempre surpreso, descobrindo uma nova cor, um novo vento, uma nova lembrança. Havia tanto mundo para ver, dava até preguiça, dizia ele. Uma coisa meu avô sabia fazer: olhar. Passava horas reparando o mundo. Às vezes encarava um ponto no vazio e só desgrudava quando transformava tudo em palavras nas paredes. Ele não via só com os olhos. Via com o silêncio (QUEIRÓS, *Por parte de pai*, 1995, p.25).

“Escrever é um modo de olhar muito intenso”¹⁷ observa Andruetto ao questionar para onde o escritor deve olhar ao escrever. O avô do narrador, Joaquim, faz uso do seu olhar para o mundo para falar do seu interior, o que o sensibiliza e, a medida que busca a linguagem para nomear o que o seu olhar apreende, a paisagem apreciada é organizada e o que era visto toma uma dimensão interessantemente maior, dialogando com enigmas da experiência de viver e do tempo. No livro *Para ler em silêncio*, Bartolomeu nos fala sobre o olhar:

- O que meus olhos olham? – me perguntei um dia
- Eu olho dentro de mim – me disse, enquanto espiava todo o entorno, atravessando macio cada coisa. Meu olhar era faca que ultrapassa sem ferir (QUEIRÓS, PLS, 2007, p.43).

A vontade de experienciar as descobertas, de uma nova cor, uma nova lembrança sempre conduzia o avô a olhar. Das janelas usadas para observar, os contornos da paisagem eram revelados, convidando-o a refletir e perceber o espaço através de um olhar que o impulsiona para o exterior, mas que também é revelador de seu interior: “Ele não via só com os olhos. Via com o silêncio” (QUEIRÓS, *Por parte de pai*, 1995, p.25).

¹⁷ ANDRUETTO, M. T. *Por uma literatura sem adjetivos*, 2012, p.101.

Vozes infantis

Antonio Augusto: Ele (o avô) deve ser uma pessoa muito triste...

Permaneço lendo....

Antonio Augusto: Nossa, mamãe, ele deve ser uma pessoa muito triste mesmo.

Eu: Por quê?

Antonio Augusto: Ele só olha pelas janelas para ver a vista.

Eu: Então, o que você acha que ele deveria fazer?

Antonio Augusto: Ele deveria aproveitar o tempo que tem vivo.

Pausa

A percepção do olhar para o mundo abre espaço para uma subjetividade poética, já que este mesmo olhar “é carregado de todas as paixões da alma” (CHEVALIER, 1994, p.653). Michel Collot¹⁸ observa que “a paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora. Ela dá argumentos para a redefinição da subjetividade humana, não mais como substância autônoma, mas como relação” (COLLOT, 2013, p.30). Nessa direção, as palavras escritas pelo avô nas paredes parecem estar sempre em relação com uma realidade, procurando uma certa identificação de si por meio da aproximação entre o cotidiano que observava através das janelas e as palavras, buscando traduzir o seu interior sensível. Sua subjetividade se dá quando se relaciona com a passagem do tempo:

Meu avô me convidou, naquela tarde, para me assentar ao seu lado nesse banco cansado. Pegou minha mão e, sem tirar os olhos do horizonte, me contou:

O tempo tem uma boca imensa. Com sua boca do tamanho da eternidade ele vai devorando tudo, sem piedade. O tempo não tem pena. Mastiga rios, árvores, crepúsculos. Tritura os dias, as noites, o sol, a lua, as estrelas. Ele é o dono de tudo. Pacientemente ele engole todas as coisas, degustando nuvens, chuvas, terras, lavouras. Ele consome as histórias e saboreia os amores. Nada fica para depois do tempo. As madrugadas, os sonhos, as decisões, duram pouco na boca do tempo. Sua garganta traga as estações, os milênios, o ocidente, o oriente, tudo sem retorno. E nós, meu neto, marchamos em direção à boca do tempo (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.71-72).

¹⁸ Michel Collot é nome referencial nos estudos sobre literatura e paisagem. É poeta e professor de literatura francesa na Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris III, onde dirige o centro de pesquisa *Escritas da Modernidade*.

A conversa entre avô e neto se mostra como uma nova forma de significação do tempo quando concebem a subjetividade do sujeito e a constatação de sua própria vida no mundo; a partir dessa experiência o avô tenta reduzir a separação entre ele e o mundo, criando uma relação mútua, uma vez que: “tal como se manifesta na experiência da paisagem, nossa relação sensível com o mundo não é a de um sujeito posto em frente a um objeto, mas a de um encontro e de uma interação permanente entre o dentro e o fora, o eu e o outro” (COLLOT, 2013, p.26). Através da percepção do olhar, o horizonte que inicialmente não possuía significância, passa a ser observado como um lugar de subjetividade e de reflexão. Horizonte e sujeito confundem-se em uma troca de duplo sentido e as palavras, na tentativa de apreender essa nova forma de olhar o mundo, cria uma atmosfera que “envolve objetos e sujeitos, colorindo tanto a paisagem quanto o estado d’alma” (COLLOT, 2013, p.90).

Se pensarmos que a experiência também pode ser compreendida como passagem da existência de um sujeito a outro, podemos considerar que o avô passa através do seu olhar suas experiências ao menino de Bartolomeu, conferindo-lhe uma identidade. Assim, “as metamorfoses do olhar não revelam somente quem olha, revelam também quem é olhado” (CHEVALIER, 1994, p.653). As experiências das crianças são constituídas através do processo de recriação da realidade com os seus pares, de modo que não apenas reproduzem as vivências que internalizam cotidianamente, mas também o fazem a partir de um processo de interpretação criativa. Assim, da mesma forma que o avô no início se debruça na janela para espreitar a rua da Paciência - qualidade esta que também o caracteriza ao longo da narrativa: “entre a paciência e a preguiça, com olhar enfasiado ele me pedia para não crescer” (QUEIRÓS, 1995, p.58) ou “meu avô, a cada dia, dava mais provas de paciência” (QUEIRÓS, 1995, p.65) – uma história não pronunciável e não anunciada, mas sentida, é transmitida e (re)criada quando o menino deixa a casa do avô juntamente com o pai:

Olhei a rua da Paciência, inclinada e estreita. Nascia lá em cima, entre casas miúdas e se espichava preguiçosa, morro abaixo. Não perguntei ao meu pai qual era o destino (QUEIRÓS, 1995,p.73).

Ao transmitir a história ao neto, o avô revela a consciência que tem de sua finitude. A transmissão do costume de apreciar a rua da Paciência exatamente da mesma forma, nascendo lá em cima, entre casas miúdas e se espichando

preguiçosa, morro abaixo, é a garantia de que essa história não terminará no avô, atravessará tempos perpetuando-se com o neto, transmitindo experiências isentas de explicações.

Vozes infantis

Antonio Augusto: Mamãe, por que viver era encolher, diminuir e subtrair?

Eu: Porque ela (Maria Turum) estava envelhecendo... Você acha que cada dia que vivemos perdemos um pouquinho da vida?

Antonio Augusto: Cada dia que uma criança vive, ela se constrói, mas cada dia que um idoso vive, ele se desmonta. É tipo uma sequência, um Lego, nós vamos nos construindo e quando ficamos velhos nós vamos nos destruindo, morremos do coração, de velhice....

Omar: Eu acho que depois do ápice, a gente vai envelhecendo.

Pausa

Na velhice do avô está a legitimidade de sua transmissão, Benjamin observa no ensaio *O narrador* que “é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez a forma transmissível.” (BENJAMIN, 2012, p.224). O percurso da narrativa nos oferece a chance de compreender que a velhice chegara para ambos, avô e avó: “a solidão, assim aos poucos, fincava o pé na vida de meus avós” (QUEIRÓS, 1995, p.58). Enquanto a avó ficava cada dia mais esquecida após a queda com a cabeça no machado, o avô “reparava tudo com o olhar apagado e enfeitado com rugas” (QUEIRÓS, 1995, p.61). A chegada da velhice era a chance de transmissão do inesquecível, do que viu, e para o neto ficava a ocupação de compreender o quanto cabia nos olhares do avô:

Meu avô, pela janela, me vigiava ou me abençoava, até hoje não sei, com o seu olhar espantado de quem vê cada coisa pela primeira vez (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.21).

O menino tentava decifrar o mundo pelos dos olhos do avô que olhava através da janela, e tinha o desejo de “ler coisas de outros mundos e contar o

tempo da vida”¹⁹. Compreender os olhares do avô era compreender a si mesmo e preencher os espaços vazios.

Vozes infantis

Omar: Ele sempre se sentia vazio, né?

Eu: Acho que sim...

Omar: Ele era uma pessoa que não estava completa. Ele precisava de alguma coisa ou alguém para preencher ele.

Pausa

A experiência de viver acontece somente quando há espaços vazios. “Experimentar porque ainda existe um espaço não preenchido, o vazio” (GAGNEBIN, 2012, p.150), abrindo-se inteiramente à percepção do mundo e obedecendo ao seu movimento, que alheio aos sentimentos do menino move-se por vezes a favor e por vezes desfavorável ao universo da criança, que permanece em devir, ou seja, em busca e em constante transformação. Como na cena a seguir:

Quando passamos em Rio do Peixe ele me ofereceu um pastel, no armazém. Segurei de leve aquela massa quente e corada. Mordi. Estava cheio de nada. Dentro havia um pedacinho de queijo colado num lado da casca. Também, eu não tinha fome (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.73).

Pequenos gestos e movimentos do mundo são retidos pela sensibilidade do menino. Brecht *apud* Botelho²⁰ (2018) observa, em um escrito por volta de 1930, que “do mesmo modo que humores e cadeias de pensamentos conduzem as posturas (*Haltungen*) e gestos (*Gesten*), assim também posturas e gestos conduzem a humores e cadeias de pensamentos” (BOTELHO, 2018, p.114). E ainda nos oferece o seguinte exemplo: quando alguém sente “raiva”, pode-se observar certos fenômenos corporais, físicos, como seus músculos se contraírem ou a sua respiração se suspender, inversamente, a raiva também pode ser gerada

¹⁹ Trecho retirado do livro **Sem palmeira ou sabiá**, de Bartolomeu Campos de Queirós.

²⁰ Leticia Olano Botelho desenvolveu pesquisas sobre Walter Benjamin e Bertolt Brecht e publicou dissertação com o título: *Engajamento e refuncionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht*.

por tais fenômenos (BOTELHO, 2018, p.114). Com isso, é possível afirmar que o gesto do menino ao segurar sem muita vontade a massa de pastel, refletia a insegurança causada ao deixar a casa do avô. E a ausência de qualquer ânimo ao comer o pastel deixa claro que há uma ligação muito próxima entre seus gestos, sua sensibilidade e pensamentos, sendo influenciados diretamente por eles, reciprocamente.

A casa do avô, o galo Jeremias, todas as lembranças abrem-se em imagens da infância como feridas mal curadas. Encarar estas chagas de frente é tentar recapturar a infância a partir de uma visão mais consistente, sem devaneios, mas de forma concreta e que chega ao osso da experiência. Assim como Lewis Carrol, também acreditamos que a infância é violenta e um lugar de exageros, rompimentos e excessivos sentimentos que perpassam por alegrias e tristezas. Nas línguas germânicas e nas latinas, de acordo com Larrosa²¹ (2002), a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. Em Heidegger *apud* Larrosa (1987) podemos encontrar uma definição que acolhe essa exposição:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo (HEIDEGGER, 1987, p.143).

O sujeito do qual Heidegger fala é tombado, alcançado e derrubado. É um sujeito que se permite ser atravessado por aquilo que o alcança: por dores, sofrimentos e perde seus poderes justamente porque daquilo de que se faz experiência dele se apodera. É receptivo, aceitante e quando submetido por estas forças que dele se apoderam, a experiência, que aqui é infantil, é conquistada. Como um corpo que bamboleia, há um deslocamento constante e um espaço impreciso que proliferam através de suas conexões com o que e quem o rodeia. O que importa não é o assunto em si, mas a forma como ele é tratado e como é experimentado pela criança. É o intenso que “faz tremer a alma um instante” (DELEUZE E GUATTARI, 2017, p.10), sendo que aqui ocorre o movimento de

²¹ Jorge Larrosa é professor de filosofia da Educação na Universidade de Barcelona.

se abrir em “novas conexões, bloco de infância ou bloco animal, desterritorialização” (DELEUZE E GUATTARI, 2017, p.13). Nesse sentido:

Pensar o devir-criança, pensar a infância a partir dele, em sua esfera, é rejeitar o acervo de ideias, os pesados grilhões e disfarces impostos à infância pela tradição pedagógica e psicológica, bem como pelo universo psicanalítico com seus estágios, suas transferências, suas castrações, sua subordinação da infância à uma significação única, à verticalidade de uma única ereção (SCHÉRER, 2009, p.193).

Essa liberdade conferida pela desterritorialização das experiências, revela o índice de uma sensibilidade infantil que é movente e linhas de fugas são traçadas possibilitando a invenção de novas forças, escapando daquilo que aprisiona, desrespeitando o critério de medida estabelecido e interiorizado como natural. Com isso, pensar o bloco de infância não significa tratar de uma fase anterior à fase adulta, mas de compreender uma estreita contemporaneidade entre adulto e criança, contudo desconsiderando a ideia de retorno a uma infância inocente. Sendo, então, o devir-criança um escape, fuga da infância que faz com que o sujeito se distancie para forjar suas armas para luta, a aposta aqui é no universo infantil como forma de resistência. E, para o sujeito, nada é mais atraente do que forjar suas armas através do ato de brincar. A imprecisão do brincar é uma ação que lhe permite metamorfosear os diversos tipos de realidade, reproduzindo não apenas objetos, mas um ilimitado de transformações.

1.2 Brincar, sempre

Quando pensamos no ato de brincar, nos remetemos diretamente à infância e a brincadeiras aparentemente inocentes. Entretanto, essa ação não é somente uma atividade inerente à infância e não está isolada cronologicamente. Se a compreendermos a partir da ideia de que, em um amplo sentido, a brincadeira inclui a capacidade de reinvenção do mundo e de ressignificação da realidade circundante; então, como se contar a infância que um dia *foi* sem pensarmos nas brincadeiras de criança? A resposta é que ela nunca *foi*, é sempre um estado em permanente processo no sujeito, tanto o adulto quanto a criança brincam.

Imersas no universo adulto, no século 17, as crianças participavam com vigor de todas as atividades: dança, jogos, brincadeiras, festas sazonais coletivas,

trabalhos e espetáculos²². Não participavam como espectadores, mas como atuantes ativos e com funções definidas. Somente quando direcionadas às crianças bem pequenas, as brincadeiras eram mais especializadas, como o cavalo de pau e o cata-vento. Em consonância a esse cruzamento, os adultos realizavam diversas brincadeiras que vemos hoje como infantis, como: esconde-esconde, cabra-cega e outras. As brincadeiras dos adultos eram tão infantis quanto as das crianças.

No ato de brincar a vida se apresenta com mais intensidade, há a possibilidade de erros, de ganhar ou perder sem consequências extremas à vida, há a liberdade de (re)descobrir um universo paralelo. Quando o narrador-menino de Bartolomeu brincava na rua, seus olhos procuravam por uma certa exuberância nas pedras:

Eu brincava na rua, procurando o além dos olhos, entre pedras redondas e irregulares calçando a rua da Paciência. Depois das chuvas, essas pedras centenárias, cinzas, ficavam lisas e limpas, cercadas de umidade e areia lavada. Nas enxurradas desciam lascas de malacacheta brilhando como ouro e prata, conforme a luz do sol.

Traziam, ainda, sementes, e essas me mentiam ser preciosas. Mas fazer-de-conta era tudo que eu sabia fazer (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.20).

O menino sentia-se atraído pelo o que era menos valioso, pelo detritos. Conservava uma certa liberdade em aceitar as pedras lavadas pela chuva como objetos que se transformavam em brinquedos de “fazer-de-conta”. A forma primitiva das pedras inaugura diversas possibilidades de (re)criar e imitar a realidade vivida, produzindo semelhanças com o universo adulto. Barbosa (2006) explica que a primeira expressão mimético-sensorial do brincar dá-se inicialmente no próprio corpo da criança, que é seu primeiro brinquedo. As múltiplas possibilidades oferecidas pelo corpo, como instrumento de brincar, o transformam em um elemento misturado ao meio, realizando e aproximando sua experiência subjetiva do brincar de sua experiência social. Com isso, a experiência social da criança atualizada na brincadeira e no jogo encontra-se permeada por condutas miméticas que não se estabelece apenas como imitação, mas também como criação uma vez que a criança se lança à transmutação entre os diversos e possíveis papéis sociais, pelos quais ela transita livremente: sendo o comerciante, o professor, o policial, ou até um objeto. As pedras também incorporam essa

²² Tunes (2008, p.82) observa que as crianças também participavam junto aos adultos de brigas de galo, representações dramáticas, frequentavam bordéis e apostavam dinheiro.

transmutação, a partir delas o menino pode criar qualquer objeto adequado ao seu “fazer-de-conta. No fragmento “Livros infantis antigos e esquecidos” o filósofo Walter Benjamin observa que:

[...] a terra está cheia de substâncias puras e infalsificadas, capazes de despertar a atenção infantil. Substâncias extremamente específicas. Pois as crianças têm um particular prazer em visitar oficinas onde se trabalha visivelmente com as coisas. Elas se sentem atraídas irresistivelmente pelos detritos, onde quer que eles surjam – na construção de casas, na jardinagem, na carpintaria, na alfaiataria. Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas. Com tais detritos, não [somente] imitam o mundo dos adultos, mas colocam restos e resíduos em uma relação nova e original (BENJAMIN, 2012, p.256-257).

O fascínio de Benjamin reside na percepção de que a essência da brincadeira está na repetição. Segundo o filósofo, o jogo não é mais que um hábito; “comer, dormir, vestir-se, lavar-se devem ser inculcados no pequeno irrequieto de maneira lúdica, com o acompanhamento do ritmo de versinhos” (BENJAMIN, 2017, p.102). Ele ainda afirma que “o hábito entra na vida como brincadeira, e nele, mesmo em suas formas mais enrijecidas, sobrevive até o final um restinho da brincadeira” (BENJAMIN, 2017, p.102).

A repetição que o avô exercia era a de sempre brincar. Platão afirma que “você pode aprender mais sobre uma pessoa em uma hora de brincadeira do que em uma vida inteira de conversação” (PLATÃO *apud* FERREIRA, 2004, p.5), essa citação nos diz que na brincadeira, através de sua espontaneidade, é possível revelar sentimentos, comportamentos e verdades do sujeito que dificilmente seriam revelados em um diálogo.

Brincar era o que meu avô mais sabia fazer, enganando a tristeza com suspiros e gemadas, sem nunca sorrir por inteiro (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.24).

Bartholo²³ (2001) explica que o lúdico e o criativo são elementos constituintes do homem, que conduzem o viver para as formas mais plenas de realização, sendo indispensáveis para uma vida produtiva e saudável. Entendemos aqui o lúdico como atividades de entretenimento, que oferecem prazer e divertem as pessoas envolvidas, sendo diretamente relacionadas ao ato de brincar. As brincadeiras do avô o afastavam das indeléveis marcas deixadas pela solidão

²³ Márcia Fernandes Bartholo é Professora Assistente da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(BACHELARD, 1988, p.94), que apesar de nunca abandoná-lo completamente o faziam aproximar-se do neto. A palavra *brincar* por um breve momento nos engana, tentando esconder a solidão. Podemos ver o avô como sujeito absorvido por um *estado de infância*, permitindo-se brincar, entretanto, nunca escondendo por completo seus sentimentos, deixa-os explícitos, transparecendo que uma tristeza ainda persiste entre as brincadeiras.

Pensar sobre a relação entre avós e netos imediatamente nos remete para as nossas próprias lembranças e é indiscutivelmente um encontro de gerações. A presença da minha avô, Arli, foi essencial em meu desenvolvimento. Essa pesquisa me fez reviver com muita intensidade alguns momentos que passamos juntas. A relação de troca entre uma pessoa que muito viveu e outra que está em contínuo processo de aprendizagem é extremamente enriquecedora. Enquanto os avós já possuem um passado de experiências, os netos ainda as constroem. Para os avós, participar desse processo de construção de seus netos é a possibilidade de reviver através de novos olhos, pois, se por um lado algumas experiências são vividas e revividas de outra forma, por outro o diálogo com os netos permitem aos avós a continuidade das experiências, inaugurando outras perspectivas sobre os acontecimentos.

Meu avô cortava talo de mamona e me mostrava como ficar com a cabeça na banheira, respirando pelo canudinho. Assim, eu fechava os olhos e sumia. Ele me gritava, perguntava minha avó por mim e ninguém me encontrava. Tudo de mentira. A gente fingia para alegrar meu avô. Mas ele só dava meio sorriso, nunca uma risada inteira (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.56).

Podemos afirmar que as experiências do menino e do avô se constituem através do brincar. Segundo Ariès (1981), as atividades lúdicas, por muito tempo, tiveram uma estreita relação com o fortalecimento das relações sociais, a cada brincadeira o relacionamento entre avô e neto se intensifica, o avô assume o que podemos chamar de “estilo substitutivo parental” uma vez que ele não somente assume as responsabilidades de criação do neto, mas também assume a posição do pai com relação aos aspectos afetivos, como transmissor de carinho e atenção.

Após a morte da mãe, o pai casou-se novamente e suas constantes ausências faziam o menino buscar afeto em outras figuras masculinas da família. Além dos momentos que eram apreciados ao lado do avô, que lhe encharcavam os olhos, de carinhos e afagos em que “ele gostava da minha mão de neto, passeando

sobre ele, mansa” (QUEIRÓS, 1995, p.19-20), o irmão mais velho também o amenizava do sentimento de ser órfão: “o medo me apanhava. Eu carregava comigo um sentimento de ser órfão. Meu irmão desconfiava [...] e afirmava ele ser o meu segundo pai” (QUEIRÓS, 1995, p.37).

Vozes infantis

Antonio Augusto: Acho que quando a avó dele (menino) dizia que era coisa do demônio, ele ficava com medo. E tinha medo do escuro.

Eu: Mas eu acho que ele também tinha medo de não ser filho do pai dele.

Antonio Augusto: Hum... (sem grande espanto).

Pausa

Fica evidente que uma visão idealizada da infância livre das asperezas do mundo é uma imagem que não se sustenta nas histórias de Bartolomeu. O autor traz, em suas narrativas, um cenário de uma típica família patriarcal. As relações são moldadas em um ambiente de precariedade dos recursos familiares, sendo necessário enfrentar diretamente tanto as dificuldades apresentadas pelo meio em que vive quanto seus conflitos internos. Vejamos o trecho a seguir:

Depois do cafezal, na divisa com a serra, corria o córrego, fino e transparente. Tomávamos banho pelados, até a ponta dos dedos ficarem enrugadas. Meu avô, raras vezes, nos fazia companhia. Assentado na pinguela, com os pés brancos dentro do rego ele brincava com a liberdade, sua e da natureza. Procurava, em seguida, algum poço de água parada para encher de girinos o nosso vidro. Era dever de casa da escola, todo ano, estudar a metamorfose, como se todo dia o mundo fosse o mesmo (QUEIRÓS, Por parte de pai, 1995, p.43).

A sensibilidade da criança comparece no aspecto irônico da frase quando diz que todo ano o dever de casa era estudar a metamorfose dos girinos, como se o mundo não se modificasse com o passar do tempo. A utopia instaurada naquele momento se mostra insuficiente e a reflexão pessoal passa ser instrumento essencial da criança na qual reside um ser dramático, um mistério impenetrável no qual tentamos interpretar os sentimentos, as dores e inquietações. O menino identifica-se com o avô de uma forma mimética. Tanto avô quanto neto não se entregam de forma completa às sensações vivenciadas, há sempre uma ponderação que aqui, no caso, é o fato do avô se reservar das brincadeiras das crianças e o menino que nos mostra que no estudo sobre a metamorfose dos

girinos há também alusão a uma outra história, uma que talvez não se queira contar, mas que se dá pelas bordas da narrativa.

O que angustia o narrador são exatamente as histórias guardadas entre os acontecimentos da infância. Ao recordar e narrar essas lembranças de infância, o narrador também brinca com as memórias, pois na impossibilidade de trazer à tona o passado de forma integral, o narrador o faz imaginando, brincando com a narrativa através de um jogo de palavras e associação de ideias que nos chegam em um duplo sentido, instaurando um tempo travesso e infantil em sua escrita. Nesse fluxo, ao contar histórias de uma infância imaginada, construída em um tempo incerto e não cronológico, Bartolomeu não relata a sua infância, mas estabelece uma certa experiência instaurada a partir da infância. A experiência da infância constituída na narrativa é “a memória daquilo que poderia ter sido diferente, isto é, releitura crítica no presente da vida adulta (GAGNEBIN,1997, p.181)”.

Acredito que fazer uma análise de textos é tentar invadir sorrateiramente os pensamentos de quem os escreveu, tentando adivinhá-los e descobrindo o que leu, o motivou e cativou. Considero, assim, que o mundo é melhor quando o compreendemos como uma brincadeira de adivinhação. Essas brincadeiras são formas de viver. A forma de narrar uma história também pode ser um meio de brincar, o que possibilita uma interação entre autor e leitor, como forma de expressão de um conjunto de ideias. Escrever uma história (assim como a sua leitura) depende de como o mundo foi contemplado e da forma como se incorporou a experiência. Escrever é uma forma de penetrar nesse mundo e Bartolomeu, ao interpretá-lo, registra muitas cenas valendo-se da simbologia do número 3. Temos as três irmãs: Maria da Fé, Maria Esperança e Maria Caridade; as três caravelas: Santa Maria, Pinta e Nina; a Santíssima Trindade: Pai, Filho e Espírito Santo. A partir dessa constatação podemos perguntar: que tipo de relação ou brincadeira faz o autor com o leitor? A brincadeira aqui é de adivinhar, já que o autor em entrevistas e livros não nos deixou esta explicação.

Chevalier (1994, p.899) explica que o número 3 exprime uma ordem intelectual e espiritual em Deus ou no homem, reúne o ciclo da vida: nascimento, vida e morte, bem como reúne os ideais necessários para o amadurecimento espiritual: fé, esperança e caridade.

Nas narrativas de Bartolomeu o “tempo de vida” é sempre enfatizado, o autor consegue defini-lo em várias de suas facetas, a sua vontade de escrever o mundo foi crescendo a medida que tinha mais acesso aos livros. Escrever sobre nascimento, vida e morte torna-se um meio de tentar captar o conhecimento, ressignificar suas experiências e encontrar entre as palavras o desejo de renovação. Para o narrador de memórias, o tempo quando rememorado mostra uma característica reveladora, penetrar nessas lembranças é desvelar verdades antes ocultadas ou não amadurecidas.

Entre as muitas obras que falam sobre o tempo, escolhemos o livro *Tempo de Voo* para melhor ilustrar a sensibilidade com a qual o autor trata dessa questão. A história, publicada em 2007 com ilustrações de Alfonso Ruano, é um diálogo que podemos imaginar ser entre um senhor, que compreendemos ser o avô, e um menino, o neto. O autor não deixa explícita a relação entre os personagens, mas a forma como o menino se direciona na primeira frase do livro ao homem mais velho: “- Nossa! Você está tão trincadinho!”, indica que há uma distância etária significativa entre os dois.

Nas páginas seguintes o que vemos é uma discussão entre avô e neto sobre as características do tempo:

- [...] O tempo vê até depois do nada. Ele é um fio inteiro [...] sem começo ou fim. [...] Impossível encontrar o início do tempo. [...]
- E se eu me esconder no burquinho onde a formiga mora, bem escondidinho, o tempo me amarra com seu fio?
- Amarra sim. Ele conhece as formigas, as lesmas as pedras. Sabe do Ocidente e do Oriente, do Norte e do Sul.
- E se eu fugir para viver mergulhado com os peixes [...] ele me acha?
- Até lá! O tempo conhece todos os esconderijos das águas, dos céus e dos ventos.
- 154
- E se eu for morar no coração da abelha? [...]
- [...] ele sabe de você e o visita a cada instante. [...]
- E se eu me transformar numa cor da asa da borboleta?
- O tempo vai desbotá-la. (QUEIRÓS, 2012, p. 12-15).

No diálogo, o avô atribui ao tempo uma essência divina: onipresente, onipotente, onisciente e eterno. Esse tempo permite o relacionamento entre o presente, passado e futuro, isto é: nascimento, vida e morte. Quando narra sobre o seu nascimento, o associa ao medo: “a gente nasce mas os olhos vão se abrindo

devagarinho. Acho que a princípio temos muito medo de ver”²⁴. O ato de nascer é entendido como solitário e doloroso, o que também não diverge de como percebia a vida, pois a considerava um constante esforço a ser compreendido: “era complicada, enrolada, mal-acabada, difícil de achar o início” (QUEIRÓS, 1995, p.37). A forma de narrar a associação estabelecida entre nascer-medo-solidão agregam à produção literária uma melancolia “cuja densidade ecoa delicada, mas firmemente no coração e mente de qualquer adulto” (YUNES, 2014, p.129).

Essas constatações demonstram que Bartolomeu, ao escrever, não expõe somente suas experiências, mas também um desabafo sensível do que foi vivido. O narrador separa-se do personagem inexperiente para se confortar e até mesmo confrontar o que conta da própria vida. Por diversos momentos, em *Por parte de pai*, a história nos indica que além dos sentimentos do menino ali representados, há também um desabafo do narrador já adulto sobre o que viveu, assim, quando o narrador diz:

O sofrimento me machucava por inteiro. Eu encolhia, escondia, pedia perdão e continuava afogado em dúvidas. As três caravelas – Santa Maria, Pinta e Nina – eu não via, mas até desenhava. Doía muito ser menino. E dor, aumentada pelo silêncio, é como dente latejando com nervo exposto (QUEIRÓS, 1995, p.37).

O ponto de vista traçado passa a ser não somente uma perspectiva, há também uma distância moral, uma avaliação da sua condição quando criança. Suas palavras passam a ser uma auto-avaliação de si mesmo. O tom irônico por vezes abordado produz uma distância narrativa que esconde o autor, conferindo aspectos de duplicidade na narrativa. Às vezes não sabemos se quem conta a história é o próprio menino ou o adulto que um dia fora o menino. Colomer (2003) ressalta que em muitas obras, a princípio direcionadas para a infância e a juventude, é habitual que o narrador ostente uma certa distância intelectual do personagem, caracterizando este tipo de aspecto como ponto essencial nessas narrativas. Com isso, essa distância configura-se como uma forma de “negociar” um incômodo gerado por uma mensagem que pode ser direcionada ao mesmo tempo às crianças e aos adultos. O que faz parecer com que o autor “levantara intermitentemente a vista de seu receptor infantil, para dirigir-se ao adulto presente ao seu lado” (COLOMER, 2003, p.209), ou seja, a impressão que temos

²⁴ Antes do Depois, 2018, p.12

é que as narrativas de Bartolomeu apelam tanto para crianças quanto para adultos, em uma alternância entre a descrição dos momentos de infância e as intuições/constatações sobre o tempo vivido, o que não inviabiliza estes espaços para uma apreensão de forma contrária. Yunes (2014) ressalta que o adensamento da memória narrativa de Bartolomeu faz com que suas obras pareçam se distanciar do público infantil e juvenil, mas, com o auxílio de um mediador, é possível instaurar um espaço de sensibilização e, principalmente, é a mediação que faz brotar uma grandeza potencial dos textos, que entrecruza repertórios distintos. Além disso, também acreditamos ser possível a leitura da obra do autor sem a ajuda de mediadores, cada leitor apreende e interfere na obra a partir de suas experiências e só aos poucos o sentido vai se constituindo (a criança por exemplo tem a capacidade de colocar seus próprios significados nos textos) quando se estabelece uma correspondência com a consciência do sujeito.

Vozes infantis

(Na 2ª e última parte da leitura do livro)

Eu: Filhos, como combinamos, vocês podem interromper a minha leitura e perguntar quando quiserem. Tudo o que sentirem enquanto eu faço a leitura, vocês podem me dizer....

Omar: Mas esse livro é para crianças?

Eu: Sim, pode ser. Você achou?

Omar: Não. Mais para adultos.

Eu: Sim, mas também pode ser um livro para crianças...Você acha que uma criança pode ler esse livro?

Omar: Eu acho que é um livro difícil para crianças. Eu não consigo entender muito bem as palavras, são “antigas” e difíceis.

Eu: Você acha que conseguiria compreender a história desse livro?

Omar: Não completamente.

Omar: Acho que não seria bom como livro infantil, é uma tristeza profunda.

Antonio Augusto: Acho que todas as pessoas estavam tristes nesse livro.

Pausa

Com isso, fica explícito que há um caráter poroso nas narrativas de Bartolomeu Campos de Queirós, permitindo uma experiência sensível e estética tanto por parte da criança quanto por parte do adulto. Em entrevista, quando Bartolomeu diz que “o texto literário acorda paisagens no coração do leitor, onde o escritor nunca esteve”²⁵, ele não distingue o leitor adulto do infantil. Suas obras, por mais que o mercado editorial insista em defini-las como sendo para o público infantil e juvenil, não foram escritas para tal propósito. A busca do autor sempre foi a de que seus livros proporcionassem uma potência de experiências que um dia foram possíveis de marcá-lo, mas que também conseguem ecoar em uma totalidade de experiências que aparecem ao leitor não somente ao preço de uma transformação textual, mas também de uma transformação existencial, pois lemos para compreender o mundo que nos rodeia, para vivenciarmos outras vidas, para ter esperança e combater o medo que nos machuca. Com isso, a narrativa surge como um caminho sensível a ser descoberto. Quando o narrador externa suas reflexões, percebe-se a sedução que o texto pode causar, pois é seu íntimo mais profundo que o narrador nos revela entre fatos reais e fantasias. Através das estratégias textuais criadas pelo autor, é possível alcançar o prazer na leitura, “muito menos como mero entretenimento (pois deste se encarregam com mais facilidade os meios de comunicação de massa), e muito mais como uma aventura espiritual que engaje o *eu* em uma experiência rica de vida, inteligência e emoções” (COELHO, 2000, p. 32). Através de um intercâmbio de experiências capaz de amplificar o olhar, para o leitor, buscar compreender uma infância distinta da sua, também o faz dialogar com a sua própria infância, bem como para as diversidades de infâncias que possam existir em diferentes espaços e tempos, mas que igualmente se constituem através do envolvimento do campo sensorial, corporal e estético.

²⁵ Citação retirada de: Bartolomeu Campos de Queirós. *In: Nos caminhos da literatura. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2008, página 158.

2 O rio, ainda é Doce?

Quem nunca sentiu o corpo arrepiar

Ao ver esse rio passar

Trecho do Samba-enredo da Portela, em 2017

Em junho de 2018, a repórter Ana Lucia Azevedo noticiava no jornal *O Globo* o desespero de uma mãe que “não enxerga uma luz para os seus filhos”²⁶. Noite adentro acordados, o medo de morrer virou rotina para aqueles que viveram o terror de fugirem da onda de lama e perderam tudo, o ganha-pão, a dignidade. A estes, conhecedores da solidão, também chegou o preconceito: são chamados de “pés de lama”, forma como os moradores da outra parte da cidade de Mariana passaram a chamar os moradores atingidos.

Lama. Foi o que os moradores viram no dia 5 de novembro de 2015. Regressando à época da tragédia, o que lemos nos noticiários é uma sequência de destruição que teve início com o rompimento das barragens do Fundão pelos rejeitos de mineração, que desceu em direção ao Rio Doce, soterrando plantas, animais e toda vida aquática que encontrou. A quantidade de lama causou o assoreamento do rio, desviou suas águas e soterrou as nascentes. Chegando, por fim, ao Parque Estadual do Rio Doce com o cheiro podre de peixes e outros animais.

Notícias de uma mesma tragédia em diferentes anos. A dor ainda está em progresso e é por esse motivo que a tragédia ocorrida no Rio Doce é um dos temas dessa pesquisa. A dor e temas sombrios sempre estiveram presentes por um longo tempo na literatura infantil, contos como os de Perrault, irmãos Grimm e de Andersen sempre estiveram repletos de cenas de crueldade, violência e morte. No livro que analisaremos não é diferente, na literatura infantil atual estas cenas também comparecem.

Neste capítulo, nos propomos a realçar, através da análise da história contada em *Um dia, um rio*, os limiares da literatura entre suas dimensões infantil

²⁶ Reportagem de Ana Lucia Azevedo, publicada no jornal *O Globo*, em 24 de junho de 2018, disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/em-mariana-depressao-assombra-vitimas-de-tragedia-22815793>

e adulta. A ideia é, por meio da fricção com o conceito de Sandra Beckett, o *crossover*²⁷ *fiction*, evidenciar as interseções entre estas duas dimensões.

A professora Sandra Beckett ainda é pouco conhecida no Brasil, contudo, o seu livro *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives* (2009) é muito utilizado por pesquisadores no exterior, como literatura de apoio para análise de ficções que atravessam de um público infantil para o adulto e vice-versa. Beckett atualmente ministra aulas de francês na *Brock University*, em Ontário no Canadá, e é autora de outros livros, como: *Red riding hood for all ages: a fairy-tale icon in cross-cultural contexts* (2008), *Recycling red riding hood* (2002) e *De grands romanciers écrivent pour les enfants* (1997).

É pertinente atentar que quando utilizamos o termo *crossover* para o livro aqui analisado, não o compreendemos somente em uma única direção, ou seja, um texto que foi previamente endereçado para crianças e que também podem ser lido por adultos. A ambivalência é intrínseca ao texto, o que o faz pertencer simultaneamente a mais de um sistema literário (adulto e criança) e consequentemente abre novas oportunidades de interpretações quando lido de diferentes formas (embora simultaneamente) por pelo menos dois grupos de leitores. Estes grupos divergem em suas expectativas, bem como em suas normas e hábitos de leitura (SHAVIT, 2009, p.66).

Uma notícia tão trágica e desoladora como esta, em um primeiro momento é conhecida pelo público adulto que possui um acesso privilegiado a jornais e sites de notícias. Entretanto, a medida que o tema – considerado forte, uma vez que abarca mortes, destruição e desastre ambiental – é abordado em uma perspectiva imagética e lúdica, também é possível aproximar-se de um público infantil. O que, no caso, não desabilita o público adulto. Quando o tema é compreendido de forma flexível, múltipla, estendida e não delimitada, os limites que o distinguem entre adultos ou crianças deixam de ter contornos rígidos. Essa relação de continuidade que é estabelecida remete-nos ao conceito de dobra²⁸ de

²⁷ O termo *crossover* é utilizado em diversas áreas de pesquisa (Literatura, Biologia, Engenharia) e significa a mistura de dois ou mais elementos. Nesta pesquisa, preferimos usar a designação *crossover fiction*, apresentada por Beckett, ao termo intertextualidade, porém ambos pressupõem a ideia de que a força literária dos textos reverberam múltiplas possibilidades de leitura e por públicos distintos.

²⁸ Para Gilles Deleuze, as dobras surgem como “possibilidades de mutação, isto é, como potencialização de transformações que escapam às ordens disciplinadoras [...]. Ainda, a dobra abre-se às desdobras, e, simultaneamente, ao inverso, não existindo lados opostos, mas lados

Deleuze (1991) em que um corpo físico rígido, que é a temática previamente delimitada a um público específico, desdobra-se em um corpo mutável, flexível, borrado, transformado e indefinido, tornando-se acessível a outros e todos. Essa ideia nos permite pensar acerca de histórias que atravessam de um público para outro, essa interação movente que escapa às posições polarizadas e extremadas. Nesse intercâmbio, as fronteiras são permeáveis e criam-se dobras que podem ser pensadas como a possibilidade de mutação de um texto, isto é, o seu potencial de transformações que escapam às ordens disciplinadoras. Através dessa dobra, abrem-se desdobras que não se configuram como lados opostos, mas como lados complementares, isto é, uma forma de abordagem de uma história é capaz de acrescentar a sua outra forma. Isso é possível quando constatamos as possíveis dobras e desdobras de um texto jornalístico que pode passar a ser um livro, uma história em quadrinhos, um filme, um livro ilustrado, ou seja, a mesma história contada de diferentes formas, mas através de outros modos de interação com a possibilidade de se contradizerem, se atritarem ou se complementarem.

Ao relacionar o livro *Um dia, um rio*, do escritor Leo Cunha e do ilustrador André Neves ao conceito de dobra, propomos também abrir espaços aos aspectos subjetivos da obra. A obra é constituída a partir das relações que os dois escritores estabelecem com o mundo externo - que nesse caso são as notícias sobre a tragédia ocorrida em Mariana -, e são materializadas no livro através de desenhos e palavras escolhidas por ambos. Com isso, o livro não se encontra isolado do mundo, isto é, seu conteúdo são dobras das composições espaciais que estão no entorno e que simultaneamente o afetam e por ele são afetadas. A partir dessa interação são constituídas diferentes relações entre o mundo externo e o livro.

Cabe aqui uma breve apresentação. Leo Cunha é escritor, jornalista e tradutor. Escreveu mais de 60 livros, entre literatura infantil e juvenil, crônicas e poesia, bem como três peças de teatro infantil e algumas canções. Atualmente é professor universitário do curso de pós graduação da PUC-Minas e da UniBH,

complementares como em uma fita de *Moebius*. Cada adentrar já está modificado e carregado por novas desdobras” (NEUSCHARANK, OLIVEIRA, 2013, p.2).

onde também coordena o laboratório de Jornalismo Impresso e edita o Jornal Laboratório Impressão²⁹.

André Neves é escritor e ilustrador, com mais de 50 livros publicados no Brasil e no exterior, também recebeu prêmios nacionais e internacionais. Atualmente trabalha pesquisando, escrevendo, ilustrando livros infantis, é arte-educador e promove palestras e oficinas sobre literatura infantil e juvenil.

O livro trata de forma poética e delicada o desastre ocorrido na cidade de Mariana, com o Rio Doce, bem como atenta para a questão da valorização do meio ambiente, “das praças, das comunidades, do convívio social, das brincadeiras infantis, todos postos em risco pela ganância das grandes empresas que não fazem o mínimo para nos proteger”³⁰. A história, que também pode ser lida como um poema ou uma prosa poética, “é um lamento, um grito de socorro tardio de um rio indefeso que não tem como reagir ao ser invadido pela lama da mineração que destrói suas águas e as vidas que abriga”³¹. As ilustrações também podem ser lidas como um “poema visual”, expressão que foi criada pelo ilustrador Maurice Sendak para descrever os *picturebooks*, e que foi responsável pelas transformações na forma de produção desse produto cultural. Ramos³² (2011, p.79) afirma que essa expressão foi ampliada para um grande número de títulos elaborados para a infância, em que prevalece a interconexão palavra-imagem e uma grande importância é atribuída a ilustração e ao *design* gráfico.

Moraes (2014) argumenta que através da valorização do *design* e das ilustrações, os *picturebooks* possibilitam que textos se tornem imagens e vice-versa, bem como promovem um encontro entre gerações e, principalmente, entre a visão da criança e do adulto. Entretanto, essa ideia de uma literatura que transite entre diferentes públicos não é recente. Sandra Beckett (2009, p.5) observa que autores e leitores sempre cruzaram as bordas em ambas as direções, com ou sem ajuda do mercado editorial. Exemplos disso são os livros *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), escrito por Lewis Carroll, e *Pinocchio* (1883), de Carlo Collodi. Estas obras fizeram sucesso em todas as idades e não foram direcionadas a um público específico. Quando escritores e críticos abandonaram os modelos

²⁹ Informações retiradas do site oficial do escritor: <https://www.escritorleocunha.com/> acessado em 14 de agosto de 2018.

³⁰ Trecho retirado de entrevista com Leo Cunha, disponível no site: (<http://blogs.uai.com.br/contamahistoria/>), acesso realizado em junho de 2018.

³¹ Idem 14

³² Graça Ramos é jornalista, mestre em Literatura Brasileira e doutora em História da Arte.

vitorianos e românticos, muitos autores como Robert Louis Stevenson³³ e Lucy Maude Montgomery³⁴, foram vistos com crescente desconfiança. Ambos possuíam um apelo junto ao público popular e, em particular, as crianças. Isso era visto como indicação de uma inferioridade literária. Os críticos recusavam-se a levá-los a sério, o que refletia a nítida divisão que ocorria entre a ficção infantil e adulta, bem como entre o seu público, o popular e o acadêmico.

Entretanto, alguns pontos valem ser destacados. Desde a concepção da ideia de uma literatura direcionada para crianças e jovens, os adultos leem estes livros. Por muitas vezes, são os adultos que adquirem estes livros para repassá-los as crianças e jovens. Pais, críticos, revisores, bibliotecários são os mediadores que colocam os livros nas mãos das crianças. Além disso, nas últimas décadas, muitos destes adultos que antes somente intercediam na aquisição ou leitura, estão descobrindo ou redescobrando o prazer de ler livros infantis. Alguns sempre conheceram o prazer de ler estes livros, porém, de repente, tornou-se um conhecimento popular em todo mundo. Beckett (2009, p.85) também ressalta que na maior parte, os livros infantis são escritos, ilustrados, publicados e revisados por adultos. E que a maioria dos prêmios de livros infantis é julgada por adultos e não pelos livros mais populares entre as crianças.

Outro ponto, também observado por Beckett (2009), é que uma grande quantidade de trabalhos comercializados como livros infantis são, de fato, destinados para leitores de todas as idades. Muitos autores alegaram que seus respectivos livros que foram publicados para os jovens leitores não foram escritos especificamente para esse público. Sendo assim, ao terem em mente essa ampla gama de público, esses autores validam a literatura infantil como uma literatura “real” – ou seja, uma arte literária, um objeto da cultura que proporciona prazer - criando um leitor ambivalente (infantil e adulto) implícito. Já sob a perspectiva das editoras, os livros designados como *crossover*³⁵ agradam por vislumbrarem a

³³ Robert Louis Stevenson é autor dos livros A ilha do tesouro e O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde (O medico e o monstro) e Raptado, em 1886.

³⁴ Lucy Maud Montgomery é autora de uma série de romances como Anne of Green Gables, no qual a protagonista é uma garota órfã.

³⁵ Termo que será melhor explicitado ao longo do capítulo, contudo, podemos defini-lo brevemente como textos que atravessam de um público a outro ou, em outras palavras, os autores abordam crianças e adultos no mesmo texto.

possibilidade de expansão de uma gama de público e de espaços por onde estes livros podem circular.

A partir deste amplo espaço desembaraçado tanto pelos que leem quanto pelos que escrevem e vendem livros infantis, é possível dizer que estes livros podem funcionar como um denominador comum entre diferentes gerações, a estrutura do livro em si, suas formulações sintáticas, lexicais e os temas abordados enfraquecem qualquer fronteira que se supõe existir. O adulto deixa de ser somente o mediador para também se tornar consumidor e ter prazer na leitura, realçando que a necessidade de histórias é atemporal, tanto para adultos quanto para crianças. Júlia Andrade, em sua dissertação, enfatiza que “os livros *crossover* convidam à leitura intergeracional e não seriam definidos pela idade, mas sim pela capacidade que adultos e crianças possuem de desfrutar e coabitar o texto” (ANDRADE, 2014, p.23), ou seja, estes textos possibilitam a entrada de leitores de diferentes idades que, por sua vez, sentem-se convidados a transitar nas narrativas.

Então, qual seria a real finalidade de uma separação entre livros para crianças e adultos?

Ainda em Beckett (2009, p.11), o mundo dos livros tornou-se um assunto gravemente categorizado e demarcado, no qual a ficção infantil não é apenas um tipo de gueto, mas também uma subdivisão em trabalhos para diferentes idades de grupos. E ressalta que muitos autores infantis sentem que essas categorias de idades limitadas correspondem mais as necessidades comerciais do que a qualquer tipo de realidade psicológica ou sociológica e, por isso, evitam de serem chamados de “autores para crianças”, ou seja, é aceitável publicar para crianças, porém sem os categorizá-los como tal. Essa categorização, que teria a finalidade de separar os livros para melhor acesso do público em uma livraria, passou também a segmentar a literatura entre uma legitimada e a outra não, principalmente no âmbito acadêmico que detém o poder de eleger os cânones literários.

Por outro lado, em alguns países, como a Itália, as fronteiras entre a ficção infantil e adulta e entre a alta literatura e a popular são muito menos definidas que no Brasil. A ideia de pensar no livro como um material estético a ser apreciado transpõe qualquer barreira social, cultural e de público que possa existir,

tornando-se um convite ao pensamento e à expansão da noção do que seria a literatura. É a partir dessa possibilidade de leitura que iremos abordar o texto.

Quando iniciamos a jornada do livro *Um dia, um rio*, deixando-nos levar pelo curso da água, nos deparamos com uma capa de cor marrom acobreado que nos lembra a cor de barro, de lama. A criança parece estar submersa na lama, assim como tudo ficou ao acontecer o rompimento da barragem. A capa já ancora o leitor na intenção de descobrir o que a posição da criança sugere, potencializando seu olhar que não se contenta com o que vê, tenta escavar ideias para entender se a posição da criança talvez seja uma tentativa de sobrevivência, de sair da lama.

Vozes infantis

Quando inicio a leitura e pergunto sobre a imagem da capa, as crianças encontram certa dificuldade em compreender a posição do personagem da criança. Prossigo, mesmo assim, com a história.

Eu: Vocês entendem por que esse texto é tão pequeno?

Omar: Parece um poema.

Pausa

O título, escrito em azul, traz um tom misterioso ao usar o artigo indefinido “um”, não sabemos que rio é esse, uma imprecisão que nos faz lembrar de muitos rios mas que, simultaneamente, nos indica que o que foi algum dia, também deixou de ser. A primeira orelha traz a imagem de uma torneira que esbanja um líquido azul fluído, a água, em contraste com a cor marrom acobreado que toma conta de toda a página. Quando nos deslocamos para a orelha da contracapa, saímos de um espaço que parece-nos tenso para um outro ocupado por uma linda cor azul, de toda forma, a tensão não deixa de existir uma vez que a torneira aparece fechada ou seca. As cores marrom e azul ocupam espaços distintos e estabelecem um contraponto que vai sendo esclarecido ao longo do livro, assim como a percepção do leitor adulto e infantil com relação às intenções propostas pelas ilustrações das capas.

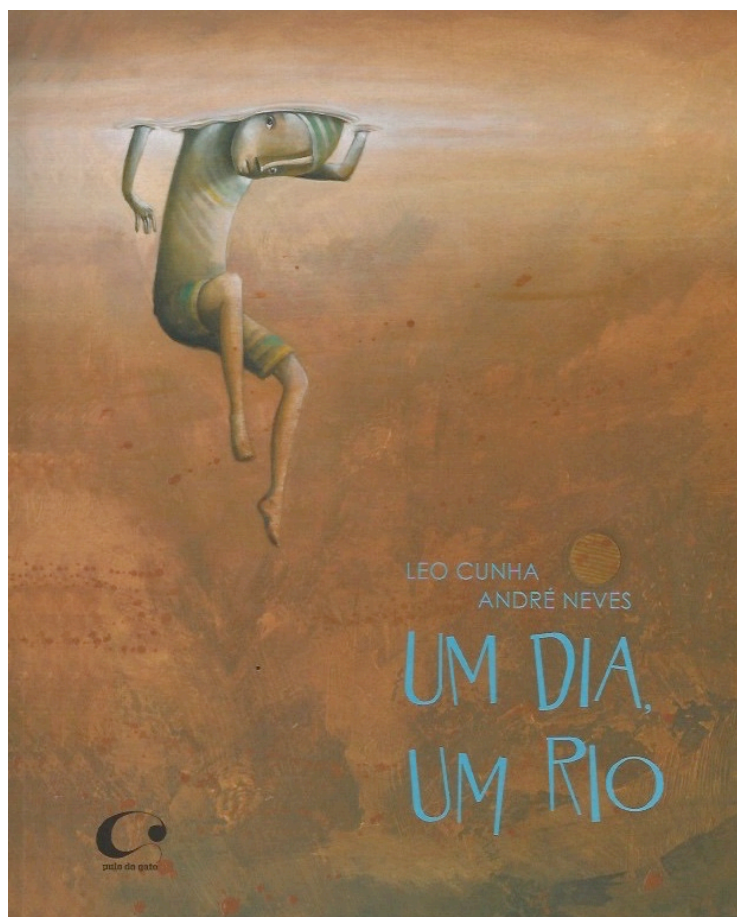


Figura 1 - Capa do livro *Um dia, um rio*

Por ser um livro-ilustrado, inicialmente, pode parecer que a obra é destinada somente a leitores mais jovens. O que fica evidente na epígrafe e nas primeiras páginas é o tom saudosista, a partir desse momento o leitor toma conhecimento de que o livro conta sobre um tempo diferente do qual hoje vive. O livro não contextualiza de que momento histórico está falando e isso também não se torna necessário para que faça sentido ao leitor o que ocorre com o rio. Esse primeiro momento do livro é dedicado às lembranças de um bom tempo. A partir da constatação de que o poema fala inicialmente de um tempo distinto deste que agora vive, o leitor passa a ficar mais atento, buscando compreender o que ocorreu com o rio.

Encontramos na epígrafe os versos do poema de Caeiro (heterônimo de Fernando Pessoa), *O Tejo é mais belo que o rio que corre na minha aldeia*:

Mas poucos sabem qual é o rio da minha aldeia
 E para onde ele vai
 E donde ele vem.
 E por isso, porque pertence a menos gente,
 É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

O poema evidencia que há uma relação íntima do eu lírico com o rio de sua aldeia, que não expressa somente um sentido externo sobre a paisagem, mas como parte de quem é, sua identidade. “O rio da minha aldeia” nos mostra uma relação muito próxima entre o rio e poeta que, por pertencer a menos gente, possui mais liberdade e amplitude. Caeiro sugere que o rio faz parte de sua história íntima, assim como escritor e ilustrador sugerem que o Rio Doce faz parte da rotina da comunidade da cidade de Mariana. As imagens, embora dominem as páginas, precisam das palavras, ainda que em frases curtas para serem entendidas:

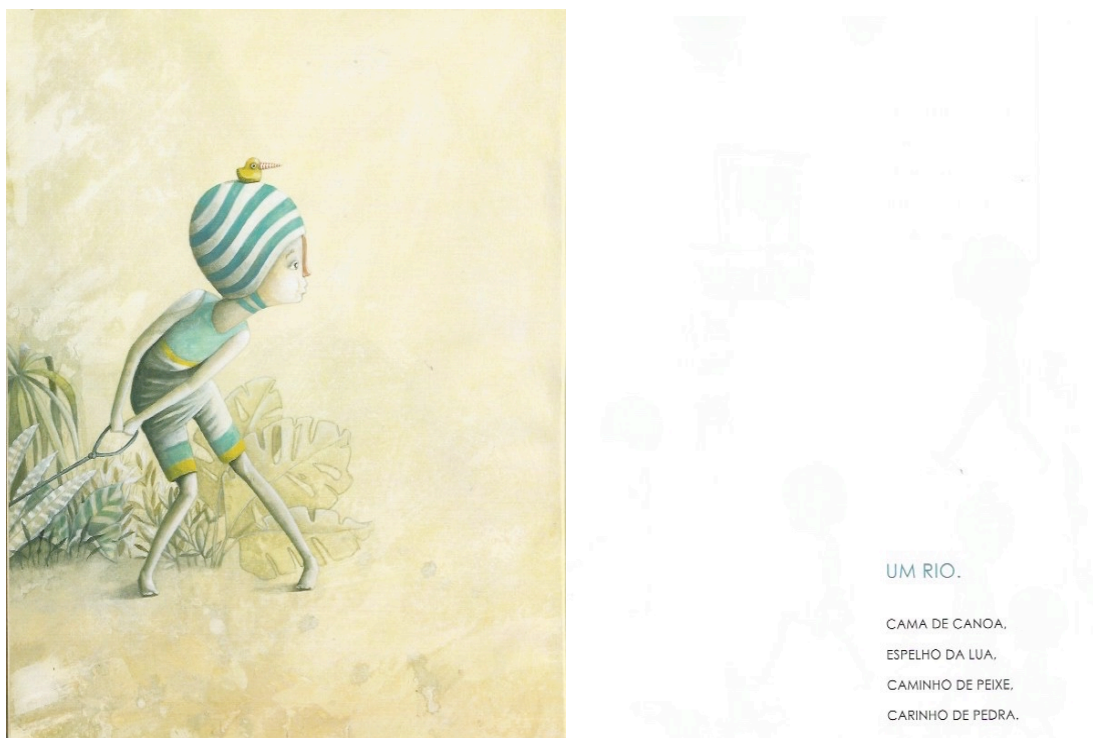


Figura 2 – Menino puxando carrinho com balde d'água

A partir da leitura da imagem, deduz-se que o menino esteja puxando um carrinho que transporta um balde de água, sua postura demonstra um certo esforço para que este deslocamento ocorra. Já a prosa poética descreve os diversos prazeres proporcionados pelo rio à comunidade e, enquanto esta nos mostra um rio que pode ser cama, espelho, caminho e carinho, a imagem complementa

mostrando-nos o principal elemento que o rio pode oferecer: a água. Essa imagem fica mais clara nas páginas seguintes, nas quais é possível ver por completo o menino com o seu balde d'água; além disso, podemos afirmar que o complemento entre imagem e texto concebe a ideia de um leitor com sensibilidade suficiente para compreender o que é viver à beira de um rio, o que não o reduz a uma faixa etária específica.

O que se segue são duplas de páginas ilustradas que estabelecem um ritmo visual dinâmico ao livro. Ramos (2011, p.83) ressalta que as diferentes formas com que as palavras, imagens e o design interagem para dar sentido ao narrado no livro infantil contemporâneo, levaram teóricos a afirmar que essa dinâmica é peculiar da literatura infantil e que estas obras elaboram melhor os vínculos entre as diferentes linguagens, nessa direção, é a união desses elementos que integram a fala do rio (texto e ilustração) e o constituem como personagem. No texto, quando o rio fala de si: “Minha dança colore mapas,/Meu canto refresca as matas./Minhas veias irrigam as florestas,/Alimentam o cerrado,/Aliviam o sertão (CUNHA & NEVES, 2016, p.5), o seu próprio discurso o constrói diante da página em branco da ilustração. Quando a voz narrativa, com certa economia discursiva, fala sobre um rio que colore mapas, e há na ilustração uma dupla de páginas brancas e crianças com trajes coloridos que simulam o movimento de andar, o livro abre espaços para a imaginação do leitor e nos oferece a oportunidade de relacionarmos à imagem ao rio e seus afluentes, assim: as crianças são rios e andam da mesma forma que a água segue, também no rio, o seu curso. A figura da criança, em grande parte das páginas, está associada à fala do rio, entretanto, em um primeiro momento, a equivalência entre criança e rio não fica clara. Mas, como toda imagem propõe na página seguinte uma sequência coerente de construção narrativa, é possível no decorrer da prosa poética estabelecer essa conexão, o que amplia as possibilidades de sentidos e sensações diversas que o leitor poderá vivenciar através da associação rio/criança:



MINHA DANÇA COLORE OS MAPAS,
MEU CANTO REFRESCA AS MATAS.
MINHAS VEIAS IRRIGAM FLORESTAS,
ALIMENTAM O CERRADO,
ALIVIAM O SERTÃO.

Figura 3: Crianças



Figura 4 – Rompimento da barragem

Vozes infantis

Omar: O que é essa pessoa enorme?

Eu: O que você acha que ele é?

Omar: O esgoto.

Eu: Ele representa a barragem da cidade de Mariana. Vocês sabem o que aconteceu na cidade de Mariana e com o Rio Doce?

Omar: Entendi. Pela interpretação essa sujeira também pode ser o esgoto!

Eu: Sim.

Pausa

A ilustração acima, com a ausência do texto escrito, propõe ao leitor um jogo perceptivo, cabendo a ele, através das cores e dos gestos apresentados tanto pela criança quanto pela máquina, interpretar o que a imagem representa. Todorov (2009) explica que o papel da boa literatura é abalar os mecanismos de interpretação simbólica dos leitores, despertando uma capacidade de associação,

além de gerar reflexões que acompanham o indivíduo por longo tempo após o contato com a obra. Nesse sentido, por mais que não se visualize explicitamente o rompimento da barragem, a imagem de uma máquina que despeja lama na dupla de páginas e principalmente no personagem da criança, remete o leitor a pensar na poluição causada pela indústria. Assim, este fica responsável por criar o texto verbal que apreenda a imagem de uma máquina que cospe lama em uma criança. Nas imagens seguintes (Figuras 5 e 6), leitor e criança são devorados pelo mar de lama que toma conta do rio. O rio, assim como nas outras imagens, equivale à criança. Ambos submergem nas águas e entregam-se, através do lamento poético e das ilustrações, a um outro tempo, ao tempo em que os peixes nadam levando com eles tudo o que foi um dia a vida de uma comunidade, as casas, as pessoas, suas atividades de pesca e brincadeiras.



Figura 5 – Criança-rio sendo devorado pela lama

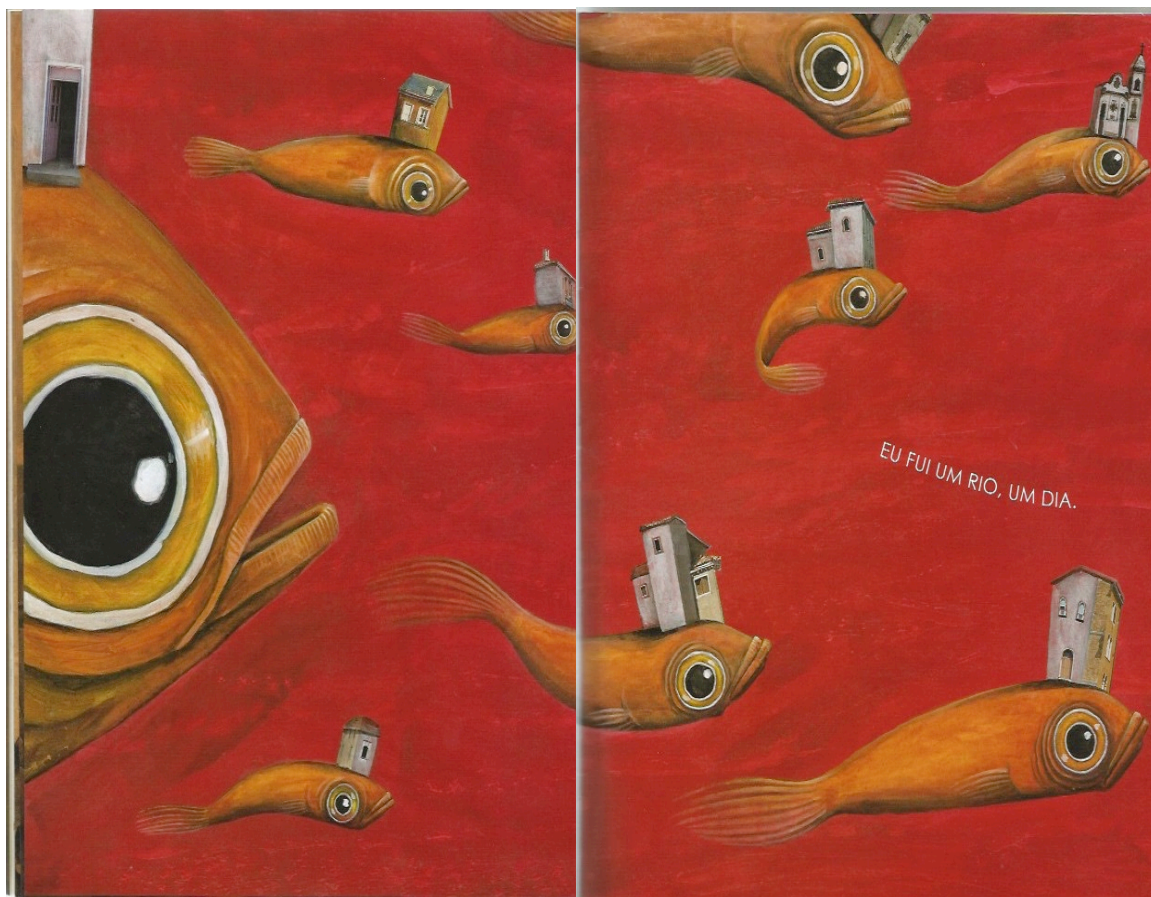


Figura 6 – Peixes

O ritmo de nado dos peixes e seus olhos arregalados embalam uma certa busca por sobrevivência em meio à intensa cor vermelha do minério de ferro que, ao se espalhar por outras 3 duplas de páginas, nos leva a pensar em morte e não oferece consolo ao trágico. Na imagem, não há um espaço demarcado entre o real e a ilusão, há uma transformação de mundo. Essa aproximação do ilustrador André Neves com a estética surrealista acontece quando este agrega elementos do real, o peixe e as casas, em uma relação distinta da que comumente conhecemos, com isso, ocorre uma beleza convulsiva³⁶ entre o que inevitavelmente sobrevive em movimento, o peixe, e o que deveria permanecer firme ao solo, as casas. Ferraraz³⁷ (2000) explica que Ducasse definiu o belo como um encontro casual de uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de operações,

³⁶ A beleza convulsiva é considerada uma entre os valores maiores da estética surrealista e significa “aquela que era resultante da oposição de duas realidades distintas na busca da supra-realidade” (FERRARAZ, 2000, p.2). Essa busca do surrealismo por uma consciência mais ampla e contra os limites estabelecidos pela “razão” serão oportunamente revisitados em uma futura pesquisa.

³⁷ Rogério Ferraraz é professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi/SP.

acontecendo uma afinidade recíproca entre dois objetos deslocados de suas funções originais. As imagens de André Neves buscam representar a realidade de forma sensível, ao trabalhar elementos da natureza (peixes, água) deslocando-os e embaralhando-os de seus sentidos usuais, oferecendo ao leitor um estado misterioso da realidade.

Vozes infantis

Eu: O que vocês acham dessa ilustração com os peixes?

Omar: Acho que as pessoas foram levadas para outro lugar.

Antonio Augusto: O minério de ferro dominou os mares, então os peixes fugiram.

Omar: As pessoas foram embora.

Antonio Augusto: Mas eu acho que não deu tempo...

Eu: Mas por que vocês acham que os peixes estão carregando as casas, a igreja?

Omar: Estão levando as lembranças das pessoas.

Pausa

Para cada único leitor a história é singular, é relevante atentar que o sujeito, seja criança ou adulto, compreende o texto a partir de uma elaboração dinâmica de suas vivências e, simultaneamente, o livro também conta uma narrativa que é social, coletiva, cultural e histórica. Nesse sentido, a obra desponta como um incentivo à coautoria. Ramos (2011, p.109) explica que a interação entre o livro-ilustrado e o leitor é mais que imprescindível, isto é, ele se apodera das imagens para contar o que sugerem, atrelando suas percepções ao que experimenta da vida. Os estudos de Iser, acerca do efeito estético da obra literária, também evidenciam que o objeto estético, o livro, só se concretiza a partir de um repertório pessoal do leitor, assim sendo, a obra literária é construída através de uma convergência entre leitor e texto em que ambos são atravessados. Pitta³⁸ (2005), ao analisar as interseções entre texto e leitor, explica que os efeitos causados pela obra literária são essenciais para a descrição do seu significado,

³⁸ Patrícia Pitta é consultora, editora, escritora e ilustradora, com foco em literatura, artes, produção cultural para a criança e literatura infantil. Idealizadora e sócia-fundadora do Instituto Maria Dinorah (IMADIN): espaço de referência para fomento da literatura.

uma vez que esta não possui uma existência efetiva fora da consciência do leitor, sua concretização como objeto literário depende da participação do imaginário do receptor. No aspecto cognitivo é possível ocorrer um certo distanciamento entre as compreensões do adulto e da criança, entretanto, ambos não podem ser considerados leitores distintos quando tratamos das experiências proporcionadas por esse tipo de leitura, a interseção fica por conta das porosidades do texto verbal e imagético que impulsionam a imaginação, sendo a partir desta que o leitor modifica e atualiza o livro, desenvolvendo novas expectativas e preenchendo os vazios. Partindo dessa perspectiva, podemos dizer, então, que o livro em suas inúmeras possibilidades de preenchimento, inventa os seus leitores de forma que independe da classificação imposta pelo mercado editorial, ou seja, um autor consciente de seu papel e o livro como transmissor de experiências formam um público que atravessa gerações³⁹, criando um texto verdadeiramente polifônico, em que crianças e adultos se relacionam em experiências diversas com o texto.

Na figura 7, a seguir, fica evidente que a poluição toma conta do rio por completo, a história contada é de solidão, de descaso político e social, e nesse momento o rio desponta mais solitário que nas cenas anteriores, não há mais pessoas ou animais. E mais uma vez, a visão singular do leitor para estas imagens estabelecem uma cumplicidade com o texto que o fazem coabitá-lo e, a partir das reflexões suscitadas, a história se afirma como um “lugar de passagem”, isto é, - uma vez que exhibe umas das facetas da literatura, que é a de denunciar as injustiças sociais realizadas pelos opressores, além de tratar de um tema considerado forte e polêmico - o texto apresenta uma mobilidade, permanecendo aberto a discussões de crianças e adultos, visto que está relacionado a temas em constantes transformações na vida cotidiana: a comunidade, o meio ambiente, a indústria, causando interesse de leitura e compartilhamento do objeto de arte que é o livro.

³⁹ Compreendemos que o termo *crossover* também possa ser abordado sob a perspectiva de um texto que atravessa gerações e não somente de um público a outro.

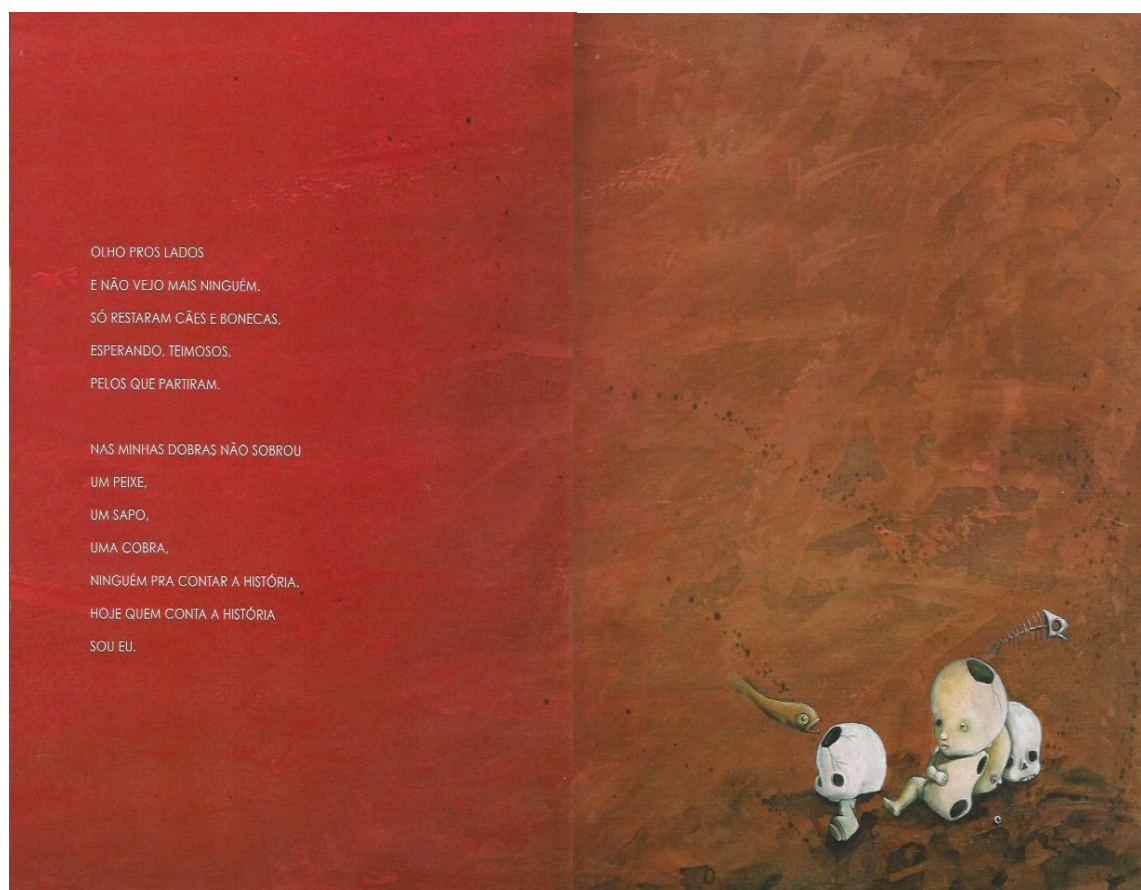


Figura 7 – O rio conta sobre sua solidão

Quando o texto descreve as margens do rio, é quase possível materializá-las, os sons tornam-se perceptíveis aos nossos ouvidos: “na margem de cá,/Eu tive uma escola,/Um campinho./Ouvia os gritos das crianças,/O trote dos cavalos,/O apito do trem”(CUNHA e NEVES, 2016, p.18), para depois continuar: “Na de lá,/Tive uma praça,/Uma igreja,/Um sino,/Uma noiva./Ouvia o canto das lavadeiras,/As festas de domingo”(CUNHA e NEVES, 2016, p.19). É a vida da comunidade que contornava as dobras das margens sendo contada pelo rio. A formulação de frases curtas, em vez de longas, permitem “ao receptor configurar-se como um coparticipante ativo na construção dos significados textuais” (AZEVEDO, 2004, p.6), ou seja, o sentido é produzido entre o autor e o livro, e é neste meio que reside o leitor. Embora possa parecer que o sentido resida simplesmente no livro, e que o leitor assume o sentido pela leitura, isso não é verdadeiro. Nessa direção, os significados literários são também quem os leitores são, onde eles estão, o quanto já leram e o quanto desejam ler; assim o leitor constrói individualmente uma narrativa que significa para si próprio.

As diversas oportunidades de interpretação que o texto oferece contribuem para a formação do sentido que mais encontra ressonância no leitor e, com relação a este aspecto, a “terceira margem”, de onde a fala do rio ecoa, destaca-se como espaço de múltiplas possibilidades. Nesse trecho, “da terceira margem,/Eu choro por tudo/E por todos” (CUNHA e NEVES, 2016, p.20) é possível notar que há uma indeterminação do lugar, não é um deslocamento para uma outra margem e sim um desaparecimento. Quando olhamos para as ilustrações do rio, os personagens adultos que a esta altura já apresentam suas faces semelhantes às dos peixes, parecem estar partindo para algum lugar incerto, o que restará será somente cães e bonecas “esperando, teimosos,/pelos que partiram” (CUNHA e NEVES, 2016, p.22).

Vozes infantis

Eu: Por que vocês acham que as pessoas estão com a fisionomia de peixes?

Omar: Porque foram contaminadas pelo minério de ferro.

Antonio Augusto: Porque estão tristes.

Eu: E quem vocês acham que está contando essa história?

Os dois: O rio

Pausa

O rio fala de um local estranho, e intrinsicamente podemos perceber que ele faz a seguinte pergunta: Como encontrar um caminho sem sucumbir à desordem do mundo? A desordem do que um dia conhecera o leva para uma outra dimensão, apontada na ideia de que nele acontecia uma outra coisa, que era nova e desconhecida. Essa nova dimensão, a princípio desordenada, se pontifica nas ilustrações seguintes e vai se modificando através da possibilidade de um novo início. São as transformações que iniciam novos ciclos, o rio se organizando dentro de si mesmo, na busca de equilíbrio e harmonia. Deste rio modificado e novo surge a esperança de uma nova possibilidade de interação com a comunidade. Nota-se que a criança-rio permanece com a mesma fisionomia em todo o livro, não deixa de (re)existir, no início surge como personagem que sofre diretamente as consequências da destruição para depois retornar como imagem de esperança (Figura 8). Ela floresce do balde, com lágrimas nos olhos, para depois

aparecer em uma paisagem que sugere o retorno do rio ao seu estado anterior, limpo. Uma expectativa que o livro reforça na quarta-capa com todo o fundo na cor azul e a criança submergindo e, talvez uma utopia se considerarmos que a previsão para a despoluição da bacia do Rio Doce é de aproximadamente 30 anos.

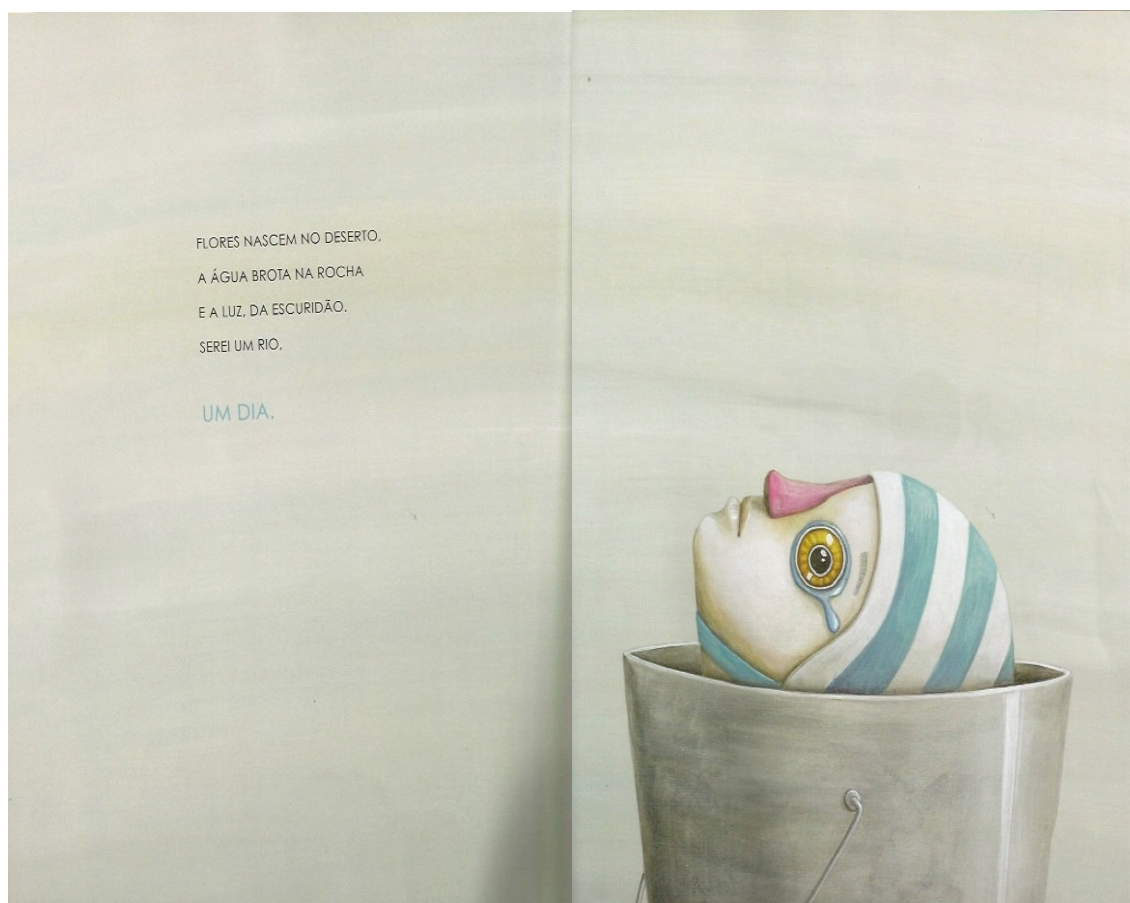


Figura 8 – A esperança

Vozes infantis

Eu: Qual o sentimento que o livro ao final nos passa?

Omar: Esperança?!

Eu: Sim.

Eu: Tem algo interessante no livro que são as capas. Na capa é tudo lama e a água limpa saindo da torneira e na contracapa temos o azul da água que toma conta de toda a imagem e uma torneira seca.

Omar: Não tem água saindo da torneira (contracapa), mas está tudo “limpo”.

Omar: A contracapa mostra o que o rio deseja, é o pensamento do rio e a

torneira seca reflete a realidade. A capa mostra a realidade, o rio sendo poluído e as pessoas consumindo a água.

Pausa

O texto poético ao brincar com o tempo, “um dia eu fui rio./Bacia./Vale./ Eu era melodia” para depois: “Hoje sou silêncio”, rompe com um tempo feliz para refletir as mazelas causadas pela poluição. Essa transformação da natureza, principalmente na linguagem imagética, faz com que o livro crie e encene um discurso que trabalhe a linguagem de forma mais ampla. As ilustrações são bastante metafóricas. Vê-se um menino com o rosto dentro de um balde do qual, através de uma torneira, sai um líquido vermelho que corre pela dupla de páginas para terminar na margem da página direita (Figura 9). O fluir das águas do rio que um dia era símbolo de fertilidade e renovação, tornou-se morte. Estas cenas metafóricas, de certa forma, desorganizam qualquer rigidez que se supõe existir, cada público interpreta a sua maneira e reconhece que mais importante que pensar em uma idade apropriada para a leitura do livro, é lê-lo com a possibilidade de apreciar o trabalho do texto literário e imagético. O livro atua como um experimento ao combinar palavras, imagens, formas e também sons, como afirma Leo Cunha, em entrevista⁴⁰, ao dizer que o rio lamenta sua sina como se cantasse uma triste modinha de viola, recordando o tempo em que alimentava de vida seu leito.

A moda de viola, tão cultivada no ambiente rural, principalmente no interior de Minas Gerais e São Paulo, carrega em seu bojo a paisagem do interior do Brasil. A triste voz do rio que compõe essa paisagem, trovador da modinha, reflete o sentimento de lamento da população ribeirinha ou, de forma mais íntima, reflete o lamento e a relação afetiva que o próprio escritor mantém com o rio. Leo Cunha nasceu em Boicauva, cidade do interior mineiro, e também visita muito a região da cidade de Mariana, local em que residem muitos de seus alunos.

⁴⁰ Trecho retirado de entrevista com Leo Cunha, disponível no site: (<http://blogs.uai.com.br/contaumahistoria/>), acesso realizado em junho de 2018.



Figura 9 – Menino com o rosto no balde

O espaço experimental oferecido pela a literatura infantil torna as fronteiras mais maleáveis. Para Mello, a criança inserida de certa forma nessa literatura, serve como estímulo e não como público alvo. Então, “é por isso que eu [Mello] digo que alguns livros podem ser experimentais. Me interessa muito mais fazer um livro experimental que pode não “dar certo””. E acrescenta: “mas se uma criança leu e se o livro falou com ela especificamente, acabou! Se permitiu um diálogo dela com ela mesma, que ela se conhecesse um pouquinho mais... bacana!” (MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício, 2012, p.212). A relação com o livro não se dá a partir de uma idade específica que favoreça a capacidade de compreensão, mas a relação é conquistada através dos olhos como deleite-leitura. A autora de livros infantis e pesquisadora Aline

Abreu⁴¹ (2013, p.85), afirma que a inscrição do corpo, das origens da palavra, da oralidade, da imaginação, e dos aspectos sensoriais da percepção entram em jogo à medida em que as relações palavra-imagem são montadas como um quebra-cabeças que se desfaz e refaz, renovando-se a cada virada de página. Estas operações não ocorrem de forma consciente, tanto por parte do autor quanto do leitor, mas ambos se deparam e nelas interferem, configurando-se durante a leitura em somente um ecossistema: leitor-texto. Desse encontro entre texto e leitor é que surge o prazer da leitura. Quando jovens, o ato de ler nos afeta como qualquer outra experiência que tenha um sabor e importância particulares, já na idade madura é possível apreciar muitos detalhes, níveis e significados a mais. Para Calvino:

deveria existir um tempo na vida adulta dedicado a revisitar 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 (CALVINO, 2009, p.11).

A literatura infantil atende a estes dois leitores, principalmente o livro-ilustrado por estar presente no universo da arte. Sua forma híbrida oferece a possibilidade de interferências que geram várias formas de leitura e, com isso, a obra aberta gera espaço para uma sensibilidade estética que não conhece barreiras etárias, os limites são estabelecidos por cada leitor e sua capacidade de apreensão. Em entrevista, o autor-ilustrador e pesquisador Odilon Moraes fala sobre estes limites:

O *picturebook* é um celeiro de paradoxos, texto que é imagem, imagem que é texto. Pode promover o encontro entre gerações, entre fantasia e realidade, entre a visão da criança e a visão do adulto, entre espaço e tempo. No *picturebook* é possível trabalhar essas ambiguidades. O *picturebook* é um caldeirão de experiências. O Renato Moriconi fala que o *picturebook* é polifônico. Dizem que é inter-geracional porque promove um encontro entre gerações diferentes, a imagem não reproduz mais a palavra, não é mais apoio para o leitor que está aprendendo a ler, a imagem está contando uma coisa e o texto outra, o adulto está acostumado a pensar que imagem é redundância, está acostumado a renegar a imagem e, quando ele percebe que a imagem não está contando o que a palavra está falando, é despertado para prestar atenção na imagem. A criança, por sua vez, está acostumada a ler imagem e assim aprende a ler palavras. Um adulto quando lê para uma criança, redescobre a imagem enquanto a criança descobre a palavra (MORAES, 2014).

⁴¹ Aline Abreu atua como ilustradora e escritora. Premiada em 2016 com o João de Barro de Literatura Infantil pela obra inédita *Quase ninguém viu* (Editora Jujuba, prelo).

Este trecho, de uma entrevista de Odilon concedida a *Literartes*, retoma de forma sucinta tudo que foi abordado ao longo deste capítulo ao tratarmos de textos *crossover*. O autor deixa claro que as fronteiras entre os públicos que acessam o livro-ilustrado são indefinidas ou até mesmo inexistentes. Quando o leitor se desprende de qualquer amarra que supõe existir e lê livros previamente considerados infantis em busca das experiências oferecidas por estas obras, além de se permitir revisitar as leituras mais importantes da juventude, também se proporciona o prazer de ler estes livros, ampliando as possibilidades de transitar entre espaços que a princípio parecem blindados por conceitos pré-definidos. Aliás, o que já vem sendo feito, como afirma Souza e Dias⁴² ao observarem que “na contemporaneidade, o que tem chamado atenção é justamente a apropriação, por parte dos adultos, dos produtos comercializados com a rubrica “juvenil”” (SOUZA e DIAS, 2015, p.92). Através dessa fluidez do público leitor, os textos *crossover* tendem a ganhar força no mercado editorial e se estabelecem como uma categoria literária oficial.

Pode-se dizer que o livro *Um dia, um rio* não é somente destinado a um público infantil. É uma prosa poética que ressalta a importância da preservação e as consequências da destruição do meio ambiente, além de mostrar os costumes de uma comunidade que vive a beira do rio e dele busca o seu sustento. A leitura do livro proporciona aos leitores diversas percepções, conforme a capacidade interpretativa de cada sujeito. Essa é uma característica marcante da literatura *crossover*. Além disso, ela permite uma interpretação por camadas e em diferentes níveis de profundidade, isto é, desde uma leitura superficial até outras mais profundas, dependendo da relação de cada leitor com o texto, seus objetivos de leitura específicos, a maturidade emocional e a própria experiência de vida.

A partir da observação dos elementos que compõem a obra analisada, é difícil definirmos a que público a prosa poética agradará mais, crianças ou

⁴² Raquel Cristina de Souza Souza é professora, em regime de Dedicção Exclusiva, no Colégio Pedro II e atua nos seguintes temas: ficção brasileira contemporânea, literatura infantil e juvenil, práticas de leitura e escrita nos anos finais do Ensino Fundamental, leitura literária nos anos finais do Ensino Fundamental e formação do leitor literário. Integra o Grupo de Pesquisa em Literatura e Educação Literária da Faculdade de Letras da UFRJ e o Núcleo de Pesquisa em Práticas Pedagógicas Interdisciplinares (NUPPPI) do campus Realengo II do Colégio Pedro II.

Ana Crélia Penha Dias é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e é líder do Grupo de Pesquisa em Literatura e Educação Literária da Faculdade de Letras da UFRJ e coordenadora do Grupo de Trabalho da Anpoll – Literatura e Ensino.

adultos. Contudo, podemos afirmar que não há uma idade “correta” para se ler um determinado livro, há sim livros para serem apreciados por leitores que se permitem diferentes experiências. Essa análise nos leva a constatar a importância da literatura *crossover*, não em termos de categoria literária, mas por permitir aos jovens o acesso a leituras mais complexas e aprofundadas, bem como possibilitar aos leitores adultos o retorno ao universo dos livros-ilustrados. E, ademais, como compreendemos a leitura como um processo de reflexão constante que se faz e refaz alheio a qualquer aprisionamento cronológico, e “concebida enquanto interação com o mundo, enquanto descoberta e enquanto prazer (YUNES, 1995, p.1)”, encerro este capítulo mencionando um poema de Carlos Drummond de Andrade que em 1984, vendo a devastação em terras mineiras causada pela intensa mineração e depósito de rejeitos pela Vale, espalha na sua escrita as dúvidas quanto à conservação e as impurezas que correm nas águas do rio. Contaminados pelas múltiplas perspectivas de futuro e pela certeza de que suas águas jamais serão as mesmas, o livro *Um dia, um rio* e o poema *Lira Itabirana* diluem-se em um mesmo fluxo que, mesmo situados em épocas distintas, convergem para uma escrita que flui entre leitores, tempo, geografia e sociedade:

Lira Itabirana

O Rio? É doce.
A Vale? Amarga.
Ai, antes fosse
Mais leve a carga.

Entre estatais
E multinacionais,
Quantos ais!

A dívida interna.
A dívida externa
A dívida eterna.

Quantas toneladas exportamos
De ferro?
Quantas lágrimas disfarçamos

Sem berro? (Drummond, Poema publicado no jornal Cometa Itabirano, 1984)⁴³

⁴³ Poema retirado do site: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/11/poema-de-drummond-sobre-o-rio-doce-que-circula-em-redes-sociais-nunca-foi-publicado-em-livro-4905072.html>, acesso realizado em outubro de 2018.

3 Travessia de experiências

O rumo daquilo me animava, chega que um propósito perguntei: - “Pai, o senhor me leva junto, nessa sua canoa?” Ele só retornou o olhar em mim, e me botou a bênção, com o gesto me mandando para trás. Fiz que vim, mas ainda virei, na grota do mato, para saber. Nosso pai entrou na canoa e desamarrou, pelo remar. E a canoa saiu e indo-a sombra dela por igual, feito um jacaré, comprida longa.

João Guimarães Rosa, “A terceira margem do rio”

A abordagem visual de um tema pode ser uma das mais fascinantes experiências provocadas por um livro infantil, desde que estejamos dispostos a aprender com as próprias imagens.

Graça Ramos, “A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual”

Neste capítulo, mais uma vez o rio desponha como um dos personagens centrais da história e, novamente, não nos encontramos nem em uma margem e nem em outra, mas na imprecisão de uma terceira, uma margem que busca explorar dentro de nós mesmos uma história ainda não vivida, explorar uma leitura ainda não *sentida*. Quando Benjamin fala que “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIN, 2012, p.221), entende-se que esse pode ser um modo de se apoderar de uma experiência, mantendo-a sempre viva e latente. A partir dessa perspectiva, quando Odilon Moraes, em *Rosa*, narra a história da distância entre pai e filho e o percurso deste em busca de respostas para o passado, o autor dialoga diretamente com a obra de João Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, parte do livro *Primeiras Estórias* (1968), - o que fica evidente logo na epígrafe: “Pai, senhor me leva junto, nessa sua canoa?” – com isso, uma história torna-se *suplemento* da outra. Moraes toma para si a história de Guimarães Rosa para contá-la a sua maneira, mantendo-a viva através do movimento de experiências que refletem o que vivenciou a partir da leitura e de sua própria vida.

Para melhor explicitar como entendemos o conceito de suplementação aqui empregado, recorreremos aos esclarecimentos de Fontoura, Ribas e Wilson⁴⁴

⁴⁴ Helena Amaral da Fontoura é professora associada do Departamento de Educação da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Maria Cristina Ribas é Coordenadora da Extensão na Faculdade de Formação de Professores da UERJ e professora associada da mesma instituição, integrando o corpo docente da Pós Graduação stricto sensu do Instituto de Letras da UERJ.

(2017) e sua necessária diferenciação com a ideia de complemento. Os autores, ao desenvolverem uma reflexão acerca de textos que dialogam e guardam autonomia entre si, afirmam que a substituição da ideia de complemento pela de suplemento advém da noção de complementaridade de Jacques Derrida (1995) e está acompanhada da impossibilidade de totalização, isto é, de completude perfeita. Em se tratando do conto *A terceira margem do rio* e o livro *Rosa*, por mais que Moraes tenha encontrado um impulso indispensável e mantido a fidelidade ao conto de Guimarães Rosa, não há uma dependência hierárquica entre as histórias. O conto não pode ser considerado o centro do qual se desdobra a narrativa de Moraes, entretanto, configura-se como fundamental ao texto, apontando “para um acréscimo não obrigatório para que o sentido “se complete”; e, como tal, pode inclusive, ser retirado” (FONTOURA, RIBAS e WILSON, 2017, p.12). Ao contrário de uma relação de dependência, na intenção de que o sentido se conserve finalizado e perfeito, uma narrativa ilumina de forma recíproca a outra como forma de oferecer múltiplas leituras. Por isso, podemos afirmar que o que está em jogo não é a possibilidade de compreender a forma como Moraes “traduziu” uma história reconhecidamente difícil e densa da literatura brasileira, mas de buscar as fagulhas do texto original que fizeram despertar no autor a possibilidade de ressignificar alguns aspectos, oferecendo a possibilidade de leitura por um público mais amplo.

Podemos também dizer que o livro *Rosa* constitui-se como suplemento à vida do próprio autor. Em entrevista concedida a *Literartes*, ao falar sobre a sua relação com o desenho e a ilustração, o autor ressalta que “desenhar” era uma maneira de se relacionar com o seu próprio pai, sendo a conversa mais profunda que tinham. Por outro lado, Odilon experimentou tardiamente a paternidade. Ao escrever a dedicatória, no final do livro: “A meu pai, que me deu o silêncio. A meu filho, que o povoou”, o autor evidencia que *Rosa* reflete simultaneamente sua relação com o pai, de quem herdou o gosto pela pintura e com o filho, trazendo

consigo o mistério de como deixar “de ser somente o filho de alguém para se tornar o pai de alguém”⁴⁵.

Na obra, fica evidente a preocupação com os recursos gráficos e materiais. Além da lombada feita em tecido, o projeto também distingue-se pela gramatura do papel utilizado, os rabiscos e as aquarelas em preto, branco e tons de marrom que transformam o livro em um atrativo objeto de consumo e provável premiação. Estas características que remetem às artes plásticas, segundo Allan Powers (2008), foram as responsáveis por influenciar o mundo editorial da produção para adultos, incorporando cada vez mais o *design* às narrativas, tornando o investimento nos aspectos gráficos tão importante quanto a preparação do texto literário em si. Todas as escolhas, passando pelo *design*, pelo projeto gráfico até chegar ao texto literário são feitas em função de determinada intenção editorial que tem como objetivo guiar uma proposta particular de leitura, com isso, o editor passa a ser um mediador de leitura, pois “os recursos empregados fornecem instruções sobre como ler e oferece a cada leitor a possibilidade de entrar no texto ou retroceder” (SOUZA E GENS, 2014, p. 119).

Nikolajeva & Scott explicam que, no início do século XX, a relação dinâmica entre palavra e imagem envolvia diversas técnicas: o enriquecimento da compreensão por meio do detalhe, a criação de impacto afetivo tanto através do uso de palavras como pelo *design* da imagem, incluindo estilo e cor, a apresentação de perspectivas e pontos de vista diferentes no texto e na imagem e o uso de interação irônica entre as duas. Contudo, à medida que o século avança, - nos anos sessenta na Europa e nos anos setenta no Brasil - inicia-se um movimento da ilustração que não é mais o de reproduzir, mas de interpretar a narrativa; e o que está em jogo não é a qualidade do desenho, mas o que ele pode contar, ou seja, o ilustrador surge como alguém que também conta, seja como um intérprete ou participando da história – nessa tendência, mudam a intenção e o impacto dos autores-ilustradores. Se antes a relação palavra-imagem tinha a intenção de esclarecer e explicitar mais os detalhes, cada vez mais os trabalhos passam a desafiar o leitor, introduzindo ambiguidades. Essas imprecisões em alguns momentos são tão intensas que quanto mais o texto é lido e as ilustrações

⁴⁵ Trecho retirado de entrevista com Odilon Moraes, disponível no site: (<https://lunetas.com.br/as-margens-de-um-pai-livro-infantil-homenageia-guimaraes-rosa/>), acesso realizado em agosto de 2018.

são examinadas, mas enigmática parece ser a comunicação. “Como resultado, os leitores são obrigados a chegar a suas próprias respostas, suas próprias resoluções, e a juntar forças com os autores-ilustradores na criação da ambientação, da história e da interpretação” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p.327).

Quando observamos para além do texto, as marcas de intencionalidade do autor, faz-se necessário demorarmos um pouco mais no título do livro. *Rosa* segue uma linha tradicional de livros infantis que adotam como título o nome do personagem principal, o que Nikolajeva e Scott (2011, p.308) denominam como nominais. Embora essa prática acione um dispositivo narrativo didático, fornecendo ao leitor algumas informações diretas e honestas sobre o conteúdo do livro, Genette (2009) também observa que o título desempenha três funções principais que seriam: a de identificar a obra, indicar o seu conteúdo e seduzir o leitor, sendo assim, a forma como o título *Rosa* se revela ao leitor atíça sua curiosidade, uma vez que está aberto diversas interpretações e, em consonância com o projeto gráfico da capa, cria um certo afastamento que enfatiza a existência do livro como artefato, ou seja, podemos apreciar o livro ilustrado como uma obra de arte que nos impele a ver com uma mente indagadora, conforme o olhar de cada leitor.

Vozes infantis

Neste capítulo, a leitura é compartilhada entre pai e filhos. Ao iniciar a gravação de áudio, o pai coloca o livro nas mãos das crianças para que possam tocá-lo. O que lhes chama a atenção é a textura da lombada em tecido, algo não tão comum em livros infantis.

Pai: O nome desse livro que vamos ler é *Rosa*, o que vocês acham dessa capa?

Antonio Augusto: Acho que isso é um deserto.

Omar: Um clima semi-árido, porque tem plantas.

Pai: O que vocês acham do título?

Omar: O nome do livro e a cor de como é escrito são iguais.

Ao ler a epígrafe, o pai questiona se conhecem o autor Guimarães Rosa.

Pai: Vocês sabem quem é o autor dessa epígrafe, Guimarães Rosa?

Omar: Sim, é um escritor.

Antonio Augusto: Eu não conheço.

Pausa



Figura 10 – Capa do livro *Rosa*

A ilustração da capa, inicialmente, não é muito atraente. O que chama a atenção do leitor é o título na cor vermelha como texto ícone que tende ao visual, o nome constitui um emblema, contrastando com os tons terrosos do desenho que persistem em todo o livro. A palavra “Rosa”, a princípio, confunde mais do que esclarece, não sabemos se é um nome próprio ou o nome dado à flor, contudo, a cor torna-se um meio que permite a penetrabilidade integral do leitor, nela reside uma força que o atrai em direção à narrativa. Por sua vez, as cores terrosas e melancólicas estabelecem uma relação evocativa da solidão e do abandono.

O projeto gráfico, como o formato do livro que se diferencia por ser quadrado, propõe uma aventura afinada com a contemporaneidade e favorece a representação do espaço e movimento, assemelhando-se à tela de cinema ou a um palco. Para Van der Linden, o formato também favorece a apresentação de

imagens sequenciais e, quando aberto, aumenta a tendência panorâmica quando apresentam paisagens (LINDEN, 2011, 53). Já em relação ao princípio do século XX, em que a intenção dos livros ilustrados era de “expandir e enriquecer o entendimento dos leitores e envolvê-los nas situações retratadas” (NIKOLAJEVA & SCOTT, 2011, p.327), o enredo visual é tão claro e dinâmico que as imagens são independentes da palavra, desafiando o leitor e fazendo-o chegar às suas próprias conclusões e resoluções. Entretanto, para que se tenha uma maior completude da história, faz-se necessário também a leitura do texto verbal, o que mostra que a cronologia entre imagens e texto não é linear, ou seja, em *Rosa* o texto conta sobre um tempo do passado enquanto a narrativa conta um tempo presente. Texto e imagem possuem importâncias iguais, porém a complexidade dos elementos da narrativa apresentados visualmente parecem estar em conflito com a perspectiva narrativa textual, que conta a história de um pai que decidiu abandonar a família e morar em uma canoa no meio do rio. As ilustrações internas tomam páginas inteiras e sucessivas, e podem ser interpretadas da esquerda para a direita.

A ampliação da interação do leitor com o livro, proporcionada através do duplo contato com palavra e imagem, prepara-o para acessar o texto principal, mas não explícito, como Bartolomeu Campos de Queirós observou em entrevista⁴⁶ ao dizer que “a literatura acontece quando escritor e leitor se encontram em uma obra que nunca será editada” e acrescenta que “o escritor tem que encontrar o leitor para se dizer e os dois juntos elaboram uma obra que não vamos nunca saber como é”. Para que isso aconteça, pelas palavras de Walter Benjamin: “não são as coisas que saltam das páginas em direção à criança que as vai imaginando – a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar, como nuvem que se impregna do esplendor colorido desse mundo pictórico” (BENJAMIN, 2017, p.69), ou seja, o leitor penetra no livro, impregnando-se do esplendor desse universo imagético e verbal, bem como, também é possível considerar, diante de um livro vistoso, que cores e imagens também nos tomem de assalto, instigando-nos a buscar em nossa realidade as mesmas nuances.

A narrativa imagética inicia-se com um homem aparentemente chegando a uma estação de trem de uma cidade do interior. Logo na imagem seguinte,

⁴⁶ Entrevista de Bartolomeu Campos de Queirós concedida à professora Eliana Yunes, em 2011, na Cátedra Unesco de Leitura, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

percebe-se que a narrativa verbal não converge para o que vemos na imagem. Roger Mello, um dos entrevistados do livro *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenil*, explica que “se existe essa confusão entre a imagem e a palavra é porque as duas são amplas e interagem” e ainda acrescenta que “ainda não compreendemos toda a plasticidade que a palavra e imagem podem ter. Essa leitura é investigativa, elástica, elegante, caótica, difusa. A imagem e a palavra são limítrofes e estão para além de todos os limites” (MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício, 2012, p.219).

Vozes infantis

Pai: Nessa primeira parte, o personagem está em uma estação de trem.

Antonio Augusto: Ele parece estar indo embora.

Omar: Não, a posição do rosto parece que ele está esperando alguém.

Pausa

Essa tensão causada na leitura, quando imagens e textos narram tempos distintos, estimulam o leitor a desvelar histórias que produzem os sentimentos de abandono e solidão, ambos (sentimentos) produzem um eco sensível que converge em narrativas que se entrecruzam, mas permanecem independentes cronologicamente. O autor não explicita as palavras abandono e solidão na narrativa verbal, mas através de uma intenção particular que propõe um jogo entre palavras, imagens e aspectos sensoriais é possível apreendermos uma leitura que trata de sentimentos fortes e que torna coabitável, em relação ao público leitor, uma articulação (entre palavra e imagem) que se entendia anteriormente somente como infantil. Para Nikolajeva & Scott, tanto o signo verbal quanto o visual geram uma expectativa no outro, propiciando novas experiências, assim, “o leitor se volta do verbal para o visual e vice-versa, em uma concatenação sempre expansiva do entendimento. Cada nova releitura, tanto de palavras como de imagens, cria pré requisitos melhores para uma interpretação adequada do todo” (Nikolajeva & Scott, 2011, p. 14). Imagem e texto configuram-se como leituras igualmente importantes e suscitam um contraponto estimulante, já que inauguram diversas interpretações possíveis, que envolvem a imaginação do leitor e que por conseguinte preenchem as lacunas textuais e visuais, deliberadamente deixadas, de diversas maneiras. Vale ressaltar que não se pode ignorar o fato de que os

leitores possuem diversos níveis de formação e que, por isso, partilham de diferentes referências culturais, convenções literárias e usos linguísticos, sendo assim, a recepção do livro será concebida de diferentes formas por cada grupo de leitor.

Em *Rosa* como em muitos outros livros que possuem o selo de infantil, crianças e adultos compartilham de um mesmo universo que podemos entender como complexo, uma vez que os componentes verbais e visuais funcionam entre si em numerosas relações que geram diversos aspectos. Tanto a criança quanto o adulto lêem o livro como quebra-cabeça:

Vozes infantis

O pai mostra a imagem do personagem subindo na carroça, lê o livro e ao mesmo tempo chama atenção para as imagens. A sensação é a de que as crianças tentam fazer associações para montagem de uma certa lógica narrativa.

Pai: Quem vocês acham que é a pessoa da ilustração?

Antonio Augusto: Mas Rosa não é nome de menina? Eu não sei quem é.

Pai: Começamos contando a história do nascimento do filho....

Omar: Rosa é o personagem da ilustração, mas ele é homem...

Pausa

A “multiplicidade de significados, que permite a escolha de vários caminhos para compreender” (RAMOS, 2011, p.79), direciona a obra para a constituição de públicos distintos. Desta forma, é possível que criança e adulto se reconheçam e vivenciem essa história das mais diversas maneiras e intensidades; e um exemplo disso é observação de Dusiñberre acerca de Lewis Carrol. Segundo Dusiñberre (1999, p.36), os livros de *Alice* testemunharam uma visão secular mais próxima de Froebel⁴⁷ do que de Rousseau⁴⁸, mais próxima de Edward Lear⁴⁹ do

⁴⁷ Froebel foi o idealizador e fundador do *kindergarten* (jardim de infância), a filosofia e pedagogia froebelianos entende que a criança deve “viver de acordo com a sua natureza, tratada corretamente, e deixada livre, para que use todo o seu poder. [...] A criança precisa aprender cedo como encontrar por si mesmo o centro de todos os seus poderes e membros, para agarrar e pegar com suas próprias mãos, andar com seus próprios pés, encontrar e observar com seus próprios olhos” (FROEBEL, 1912, p.21).

⁴⁸ Rousseau argumentava que “a pobre criança que nada sabe, que não pode nada, nem nada conhece, não está a vossa mercê? “(...) Sem dúvida, ela deve fazer só o que deve, porém deve querer só o que vós quereis que ela faça”(ROUSSEAU, 1979), ou seja, para ele o papel do educador na orientação da criança deve ser exaltado.

que de Mary Sherwood⁵⁰, com isso, Lewis Carrol fez um lugar na ficção não só para a criança que há em todos os adultos, mas também para o adulto que há em cada criança; ou seja, seus livros buscavam na infância um elo entre adultos e crianças, que os faziam questionar o mundo em que viviam e também igualava todos em uma essência ainda não corrompida pelo convívio social. A partir dessa ideia, tentaremos apreender os diversos aspectos que perpassam a narrativa de *Rosa*, e que se vale de temas fortes como a solidão e o abandono implícitos, com o objetivo de acentuar a permeabilidade e o deslocamento do que se compreende convencionalmente como dicção infantil.

Texto e imagens engendram uma narrativa metafórica que se vale da construção de uma certa intensidade, proporcionada pelo intercambio entre o visual e o verbal, para mover de alguma maneira a sensibilidade do leitor para a percepção de sentimentos de solidão e abandono. Em uma margem, lemos a história da distância entre um pai e seu filho. Em outra, vemos o percurso do filho em busca de seu passado. Para Colomer, a presença de imagens em livros infantis proporciona “o andaime para chegar a histórias mais complexas. Permite, por exemplo, desdobrar o fio do enredo para incluir uma história dentro da outra” (COLOMER, 2007, p.94). E enfatiza que, nesse caso, o texto conta a narração principal, enquanto na imagem podem estar se desenvolvendo silenciosamente outras narrações paralelas (e tão relevantes quanto a narrativa que se entende por principal), o que possibilita diminuir a linearidade do discurso, bem como “o uso da imagem permite introduzir complicações que afetam a interpretação da história” (COLOMER, 2007, p.94). A narrativa visual imprime um movimento dinâmico no percurso da leitura, oferecendo algumas possibilidades de deslocamentos na interpretação. Já a assimetria entre imagens e palavras, por sua vez, também guarda um certo equilíbrio que evidencia uma complementaridade entre texto e imagem, propiciando várias vias de expressão que cooperam para um efeito final.

⁴⁹ “Segundo Rui Oliveira, a concretização da relação entre palavra e a imagem nos livros de recepção infantil e juvenil surgiu com o gênero chamado produção literovisual, quando William Blake e Edward Lear adotaram esse gênero em suas produções” (SPENGLER, 2011, p. 38).

⁵⁰ Mary Sherwood é autora da história: “The History of Little Henry and His Bearer”. Para ela, “o texto serve como mediação entre o leitor e Deus, e qualquer aventura é entendida como alegoria (a colônia representa o deserto bíblico) e não como uma prescrição para diversão” (MASCARENHAS, 2014, p.6).

Ao abrir o livro, rapidamente o leitor identifica-o como um objeto de arte. Seu projeto gráfico audacioso e interativo, que se encaminha para uma gama de sensações diversas, inicia-se já na primeira ilustração. Essa teia de elementos que compõe *Rosa* o auxilia na sua valorização como objeto artístico, pois sugere uma nova ideia de construção literária e uma mutação em sua leitura. Com isso, o entrosamento inicial com a história é feito através da ilustração, não há texto verbal. O narrador não nos conta em que local os eventos ocorrem e é preciso um olhar atento para as surpresas visuais que o livro nos proporciona e que acabam por colocar o leitor em estado de alerta.

Por sua vez, a narrativa verbal possui um tom memorialístico que conta a história de um menino ao qual foi dado o nome de Rosa pelo seu pai. Entretanto, logo após o nascimento desse filho, o pai “pegou a canoa e partiu” (ROSA, 2017, p.13):

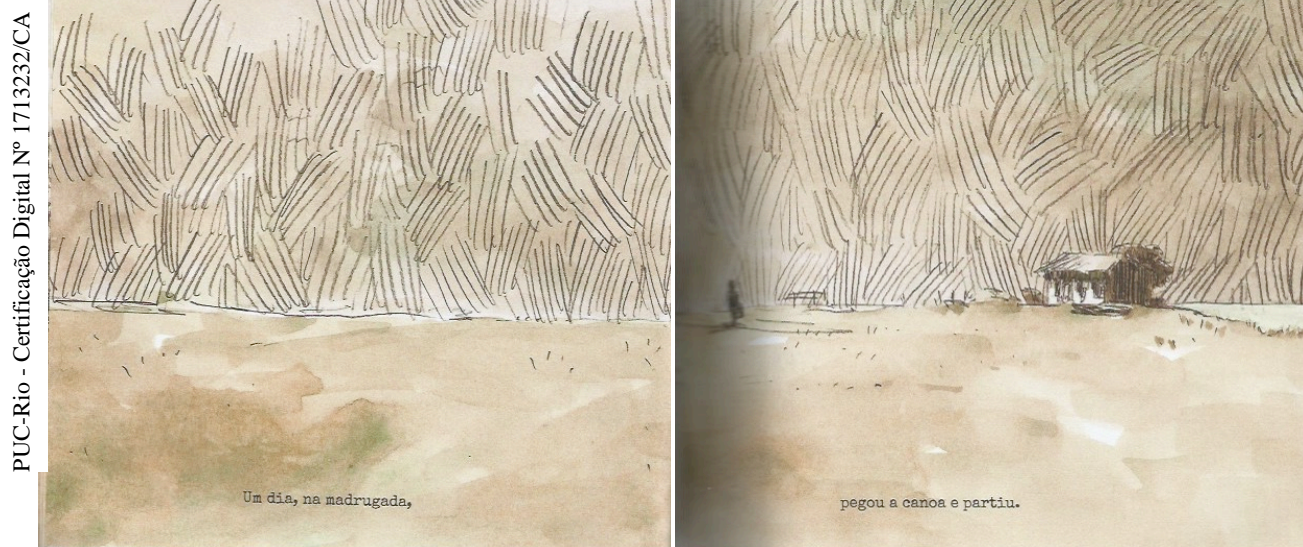


Figura 11 – Retorno à antiga casa

A união entre texto e imagem funciona como uma tentativa de reconciliar o passado com o futuro. Enquanto a narrativa verbal nos conta sobre um pai que abandonou sua família e principalmente seu filho, a narrativa imagética nos mostra um homem chegando a uma velha casa. Esse homem é o filho que um dia fora abandonado pelo seu pai e seu retorno à casa na qual um dia viveu, é a tentativa de reconciliação entre seu passado e presente.

Adquirimos essa compreensão quando olhamos, não de forma mecânica, mas como forma de perceber. Ramos (2011, p.34) nos explica que o olhar perceptivo é aquele que se refere ao ato de examinar, avaliar, correlacionar e pensar acerca do que estamos vendo, é um olhar demorado e apreciativo. E acrescenta que aprender a olhar é o mesmo que sair do gesto primário de captar algo com os olhos, que está no âmbito de uma atividade física, mas passar para o estágio, a partir de muitos exercícios mentais, para o qual absorvemos e compreendemos o examinado. Do mesmo modo que o leitor faz uso do seu olhar para tentar distinguir a imagem que vê, aprendendo a lê-la, o filho já adulto também faz uso do seu olhar para tentar compreender sua história. Percebe-se que, na maioria das ilustrações em que o filho já adulto comparece, este sempre está em uma postura de observação. Ambos, leitor e personagem, debruçam seus olhos sobre a história e buscam imagens que tragam compreensão para as experiências que viveram. As ilustrações despontam como uma superfície de sensibilidade produtora de afetos capazes de inscreverem marcas tanto no personagem quanto no leitor. Em algumas cenas vemos o personagem em amplos espaços que conferem um certo sentimento de vazio, em outros momentos as ilustrações parecem sugerir para que atentemos a pequenos detalhes (Figura 12), como o interior da casa e sua precariedade. A opção por se concentrar em objetos que aparentemente são banais não é inesperada, a intenção do autor ao fazer com que o leitor pouse o olhar em algo que passaria despercebido, cria novas possibilidades de leitura. O olhar regresso da narrativa traz lembranças que marcaram a infância do personagem, a perspectiva imagética tende para tons de saudade, melancolia, solidão e abandono, simultaneamente, a grafia do texto escrito quase desaparece em meio à ilustração e a precariedade da cena, a precariedade dos sentimentos e das palavras contaminam a casa e o texto: pouco texto, poucos objetos.



Figura 12 – Interior da casa

A adoção dessa visão por parte da narrativa, possibilita a aproximação entre o menino do passado e o adulto que é apresentado nas imagens. Trata-se então de um narrador onisciente que relata ao leitor uma experiência vivida pelo personagem no passado, mas que o apresenta no presente através da narrativa visual. As imagens deixam claro que o personagem possui emoções, ainda que não consiga articulá-las aos nossos olhos, também inserindo um tom lamentoso em quem lê.

A história é possibilitada pela inclusão de uma relação tensa entre o passado e o presente. As memórias surgem como destaque do livro como peça fundamental da vivência e convivência com a dor, somente por meio desta é que há a possibilidade de reencontro.

As lembranças dolorosas correm fundo no menino já adulto e são construídas através das lacunas deixadas por um texto enxuto e poético, com palavras que condensam uma constelação de sentidos, que se relacionam com a afetividade e a memória, e desafiam a participação crítica do leitor. O texto da forma que nos é apresentado, cria possibilidades de leituras em diversos graus de sofisticação e experiências de vida, de modo que nenhum público é excluído, sendo possível afirmar que o texto solicita um princípio de igualdade no convite amplo e inclusivo para adultos e crianças. Ao situar o protagonista num ambiente bastante verossímil, com a descrição de aspectos comuns da vida cotidiana, o

narrador oferece uma visão seca da realidade, possibilitando ao leitor, pela auto-identificação, vivenciar seus próprios problemas. Entretanto, as possíveis mensagens contidas nas narrativas não são apresentadas de forma óbvia, ou seja, não ignoram a constituição cognitiva e emocional dos leitores.

Da mesma forma que a relação do menino já adulto com a figura paterna ainda permanece frágil e densa na narrativa, mesmo após o total desaparecimento do pai, Franz Kafka também sentia-se em uma relação densa e sufocante, que o prendia às cicatrizes de um menino vulnerável e, depois, a um adulto atormentado. Em *Carta ao pai*, que Kafka escreveu aos 36 anos, em tom acusatório, com a intenção (ou não) de um acerto de contas, pois a carta jamais fora enviada, Hoff⁵¹ (2017) observa que o escritor via-se duplamente aniquilado: por um lado o pai não o estimulava à vida autônoma, e por outro o autor sucumbia à sua própria natureza, fraca e ofuscada. Nesse sentido, ficava claro que a derrota e o fracasso pairavam sobre a vida do escritor e o motivo disso era o fato do autor se enxergar a partir da ótica do pai e também o culpar pelo destino que tivera, como se o próprio Kafka fosse uma consequência irremediável da presença paterna. No entanto, a pesquisadora constata que se esta responsabilidade ainda persiste, é porque a culpa é de ambos os lados, ou seja, “é a culpa de ser o que é” (HOFF, 2017, p.229), uma vez que as forças convergem entre as convenções e os valores sociais e históricos e a própria personalidade dos indivíduos confluem para que tanto pai quanto filho adotem certas atitudes e comportamentos, o que os configura como produtos do meio que vivem. Aproximando essa relação entre Kafka e Hermann com a relação entre o filho e pai da narrativa em análise, podemos afirmar que o filho certamente sentia-se frágil e vulnerável desde criança. Quando retorna ao local em que se passa a sua história, no qual seu pai abandonou toda a família, há um retorno a um tempo infantil na tentativa de uma reviravolta da sua vida presente, entrar nas lembranças dessa infância na busca por uma cisão ou conciliação com o seu passado, para a abertura de uma nova dimensão de futuro. Este passado até então sempre presente, “através da recapitulação das sensações da infância no mundo adulto” (BINES, 2012, p.214), reveste-se de novos sentidos a cada vez que é pronunciado, tratando-se de uma

⁵¹ Patrícia Cristine Hoff é pesquisadora e doutoranda em Estudos Literários da linha de pesquisa Teoria, crítica e comparatismo da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

vivência singular e íntima. Esses sentimentos de infância que ainda persistem na vida adulta apresentam-se como uma experiência a ser atravessada. É nesse sentido que podemos pensar o retorno do personagem ao local que viveu quando criança, como forma de travessia para uma nova vida. Ao retornar a este local em que seu pai o abandonou, é possível perceber as decepções e desencontros e, simultaneamente, a tentativa de reencontrar aquilo que se perdeu há tempos, o pai. Estes sentimentos são marcas indeléveis na experiência infantil, a existência do personagem é pesada como chumbo, suas memórias transbordam e o solidificam na mesma margem da qual o pai partiu.

Enquanto a narrativa verbal inicia-se com o narrador dizendo: “Logo que o filho nasceu, parece que o homem endoidou” (ROSA, 2017, p.6), a narrativa visual nos mostra um homem vestido aparentemente de maneira formal chegando a uma cidade e sendo conduzido a uma casa com aspecto de abandonada. O pai desde o início da história surge insensato, enquanto que o filho aparentemente transmite uma razão sensata que busca compreender o que lhe escapou na época em que foi deixado. A decisão do pai de se isolar no meio do rio em uma canoa, até então era um enigma insolúvel para o filho, que ficou na margem de cá. Ao fazer uma breve análise de *A terceira margem do rio*, Rosebaun⁵² (2008) explica que o pai sempre permaneceu entre a loucura e a sanidade, como a emitir sinais que também convocam a todos para que escutem seus próprios chamados, ele atendeu aos dele e entregou-se ao desamparo, à fome e ao frio, reeditando o destino sagrado de outros como Jesus e Buda. O pai busca a libertação de sua carne em uma dimensão anterior da qual a palavra é testemunha, isto é, do desconhecido e indeterminado.

Em um espaço indefinido, nem em uma margem e nem na outra do rio, o pai se faz presente através da sua ausência, tornando-se mais potente no silêncio do texto: “Um dia, na madrugada, pegou a canoa e partiu. Rio abaixo, rio afora, rio adentro fez morada. Nem de um lado, nem de outro. De meio a meio, no rio”(ROSA, 2017, p.20-21-22). O silêncio da ausência do pai, deixa o filho preso ao rio que também é protagonista da jornada. Essa imobilidade se torna mais aparente quando, diante do inexplicável, o filho retorna a antiga casa para tentar

⁵² Judith Rosenbaun é psicóloga, Doutora em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo e Professora de literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (USP).

compreender o abandono pelo pai e, atrelado à intenção de descobrir o que aconteceu, entrega-se ao desejo de entrar na canoa e navegar. O filho envelheceu, mas permaneceu conectado com a marca deixada por aquele momento da infância. Apesar do distanciamento de ambos, o elo parental nunca foi cortado, o filho retorna e sente-se incumbido a tomar a posição do pai. Enquanto que, pelas palavras de Rosebaun (2008), em *A terceira margem do rio*, a castração do elo parental permite ao filho que sobreviva e assuma a sua própria identidade, - negando-se a tomar a posição do pai – tornando-se sujeito de sua história e narrador do seu próprio conto, em *Rosa* o narrador onisciente conta a história de ambos (pai e filho) organizando-a de forma a mostrar ao leitor que ambos tomaram o mesmo destino para si.

De certo modo, no conto de Guimarães Rosa, embora o filho não tenha efetivamente assumido a posição do pai na canoa, a trajetória e o isolamento também são percorridos por ele que, na “margem de cá”, sorve a espera da resolução daquilo que o atormentava. Essa sutil, mas significativa, aproximação entre as narrativas, retomando brevemente o conceito de suplementação aqui já explicitado, não rompe com a ideia de independência que acreditamos uma história ter da outra, entretanto, também é possível considerarmos uma certa dependência quando analisamos de forma mais intrínseca as conexões feitas por Moraes ao conto *A terceira margem do rio*. Em ambas as narrativas, a experiência dolorosa torna-se alimento para a transmissão de comportamentos: a certeza de um personagem de entrar na canoa e a hesitação de outro. Nesse sentido, é importante destacar, pelas palavras de Comin⁵³ (2012) ao explicar sobre a transmissão geracional no conto de Rosa, que “a genealogia mistura tempos e espaços, podendo desencadear repetições, psicopatologias ou elaborações criativas e inovadoras” (COMIN, 2012, p. 259), ou seja, cada sujeito pode, além da possibilidade de considerar a dimensão histórica (a que foi constituída de forma geracional), abrir novos espaços para engendrar novas construções de vida. Em *Rosa*, o filho por entender que sua conexão geracional com pai depende de sua vontade em repetir o mesmo percurso, retorna ao local de infância com a intenção de construir e organizar a sua herança, o sacrifício que lhe foi passado.

⁵³ Fábio Comin é Professor Adjunto da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM). Psicólogo, Mestre e Doutor em Psicologia pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP-USP).

Esse retorno também pode ser considerado um desdobramento do filho que um dia hesitou em trocar de lugar com o seu pai no conto de Guimarães Rosa. Entretanto, o personagem do filho de *Rosa* consciente do tempo distante em que tudo aconteceu, sabe que sua missão já não é mais a de poupar seu pai de algum sofrimento, mas de tomar para si uma saga que nunca foi somente dele, mas também sua, e buscar nessa convocação a possibilidade de ressignificar a herança que o pai tentou lhe transmitir. A aceitação desse legado também o livra da culpa que poderia possuir por um dia ter hesitado em entrar na canoa, rompendo com o seu sofrimento de não ter abraçado a herança que lhe foi designada.

Ao tratar da transmissão psíquica geracional, Comin (2012) observa que esta ocorre mesmo antes do indivíduo nascer e explica que, ainda na barriga da mãe, o filho já começa a participar da cadeia geradora de transmissão, ou seja, a ele é dado um nome, uma identidade, lhe é esperado um comportamento (calmo, agitado), uma condição (se foi desejado, planejado ou não) e também uma missão (aproximar a família, um casal em crise), nesse sentido um legado já é destinado à criança logo que nasce. O nome do indivíduo que nasce também é uma das formas que carrega o que deve ser transmitido, aquilo que se deseja ou se teme. Ainda pelas palavras de Comin, “a escolha do nome não é isenta, mas revela os movimentos psíquicos presentes na família que são delegados ao novo membro” (2012, p. 261). O personagem, que foi chamado de Rosa pelo pai desde o seu nascimento, por um lado corporifica o desejo do autor de transmissão de similitudes (como já dito) com o conto de Guimarães Rosa para a sua narrativa, e também é o enraizamento do desejo de conservar uma herança deixada e que pode ser considerada sob duas perspectivas: a partir do olhar do autor para a obra de Guimarães Rosa e a partir do olhar do personagem do pai para o filho.

Pelo olhar de Odilon Moraes, a narrativa, que é produzida a partir de uma experimentação do conto de Guimarães Rosa, converge positivamente na produção de um novo texto em todos os níveis de discurso e em todos os sentidos da criação literária. O autor não se contenta com a facilidade transmitida pela primeira imagem do texto de Rosa, o analisa de forma mais implícita para reverberar um certo grau de originalidade. Através dos atos de experimentar e de seleccionar, Moraes cria uma nova obra que, além de remeter ao conto *A terceira margem do rio*, também coloca em pauta um narrador ficcional, que simplesmente conta uma história, e um narrador autoral que também fala, como já abordado

aqui, da sua própria relação com o pai e o filho. O autor faz uma escrita de si, voltando-se para a sua própria experiência.

Para pensar sobre a herança deixada pelo pai ao filho, nos aproximamos de Chevalier (1994) que analisa a simbologia da figura da rosa detendo-se em uma citação que excerta do livro *Traité d'histoire des religions* e que diz: “sobre o campo de batalha em que caíram numerosos heróis, crescem roseiras e roseiras bravas. Rosas e anêmonas saíram do sangue de Adônis, enquanto o jovem deus agonizava”. Este trecho ressalta a forte relação que há entre a rosa e o sangue derramado, pois quando a vida é interrompida bruscamente, tenta-se prolongá-la sob outra forma: uma planta, flor ou fruta, na narrativa agrega-se à flor a simbologia de um renascimento místico.

Vozes infantis

Omar: O pai cria o filho e quando foi para o meio do rio, acabou morrendo.

Antonio Augusto: Deve ter morrido afogado.

Pai: O pai some. E como vocês acham que esse filho se sentia?

Antonio Augusto: Triste. Ele não tinha alegria, só tristeza.

Omar: Abandonado.

Pausa

Remetendo à concepção de Chevalier acerca da simbologia da rosa para a última ilustração do livro em análise, nota-se uma rosa entre as águas do rio, após o filho já adulto decidir tomar o mesmo destino que o pai. A partir desse momento, o corpo deixa de ser o pivô de sua existência e, sendo somente um aparato mecânico, não é mais necessário para perceber o mundo em sua simplicidade de relações lineares. O corpo visível passa a ser considerado somente um invólucro para a alma e mera vestimenta para evidenciar uma existência que vai para além de si e desse mundo, para um local indeterminado.

Suely Rolnik⁵⁴ (1993) afirma que no âmbito do visível, há uma relação entre um e outros vários (que aqui compreendemos como uma relação entre

⁵⁴ Essa reflexão foi feita a partir de uma palestra proferida por Suley Rolnik no concurso para o cargo de Professor Titular da PUC/SP, realizado em 23 de junho de 1993 e publicada no *Cadernos de Subjetividade* do Núcleo de estudos e pesquisas da subjetividade do Programa de estudos dos

corpos), mas no invisível há uma textura ontológica que constituiu-se de fluxos de nossa composição atual e que se conectam com outros fluxos, somando e esboçando outras composições. Tais composições, em um estado limiar, geram estados inéditos e inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa figura atual. Dessa forma, rompe-se o equilíbrio de nossa atual figura e tremem seus contornos. Essa violência, vivida por nosso corpo em sua forma atual, nos desestabiliza, colocando-nos a exigência de criarmos um novo corpo. Nesse sentido, na relação do corpo visível, o filho é marcado pela experiência dolorosa que sofreu com o abandono do pai, uma violência que marca e desestabiliza esse corpo que, por sua vez, se rompe para tornar outro. A marca, deixada pelo sofrimento do abandono, não deixa de existir, ela permanece com a potência de ressoar, da mesma forma que a marca do pai fez ressoar no filho o desejo de seguir o mesmo destino. As marcas são produtoras de incessantes conexões e são condutoras da existência de ambos.



Figura 13 – Flor no rio

Podemos ver que as motivações que levam o filho a também entrar na canoa e partir para uma margem indeterminada, é o ato deliberado (devido a sua alienação acerca do que não conhece ou não enxerga) de sua vontade de seguir com a missão que seu pai iniciou. Seguindo um princípio lacaniano, o filho

baseia-se na ideia de que seu *eu* é construído a partir do outro e, principalmente, da imagem que este semelhante lhe devolve.

Vozes infantis

O pai mostra à ilustração do filho adulto aproximando-se da canoa.

Antonio Augusto: Acho que ele vai passear no rio.

Omar: Ele vai encontrar o pai.

Pai: Como ele vai encontrar o pai?

Pai: Você acha que ele volta?

Omar: Acho que não.

Pai: Por que você acha que esta Rosa está no final?

Omar: Porque ele tem esperança de encontrar o pai.

Antonio Augusto: Ele deixou de existir e virou uma rosa.

Antonio Augusto: O pai já não estava mais lá. O filho deixou de existir, ele deixou de ser humano para virar uma rosa.

Pausa

O “indeterminado” para o qual o pai se encaminhou, e que também é para o qual o filho se direciona, não é revelado ao leitor e também não se mostra necessário para tornar valoroso o percurso de ambos. Loucura, pagamento de promessa ou qualquer outra possibilidade, permitiram que o filho desse continuidade à trajetória do pai. A certeza de acreditar que este ainda o chamava de algum lugar, o fez prosseguir no mesmo desvario, em uma atitude resignadora de manter vivo um legado. Para o filho não há sacrifício em ir para o mesmo lugar que o pai e tampouco de compreender que é constituído pelos mesmos fluxos que a figura paterna e de todos que fazem o mesmo percurso, ele atendeu ao seu chamado no momento devido por entender que há “na morte a festa da vida como possibilidade de recomeço” (GOMES, 2015, p.47), ou seja, as forças vitais que compõe o mundo permanecem à reverberar para além da existência visível. O corpo humano que se rompe em uma rosa de cor vermelha nos fala de uma partida dotada de vida, colorida. A morte brilha e exala cores e odores de um novo (re)começo. O filho adulto possui a força da decisão e cumpre o seu papel: fazendo a passagem sob a égide do afeto. No final entende-se que “a despeito de

qualquer racionalidade, há um mistério vital no qual se engendra o mundo” (GOMES, 2015, p.73).

A figura do pai como um sujeito indeterminado, pois seu nome não é citado na narrativa, e o filho que abandona seu corpo visível para romper-se na figura de uma rosa, ou seja, o seu renascimento em um lugar indeterminado, místico, é um convite para buscarmos nestes personagens o que também nos compõe. A narrativa elabora um espaço de pensamento que, ao não limitar fronteiras, tematizam a questão do *eu* para além de uma aparência, mas que se dá por meio da relação com o semelhante e com o propósito de um desenvolvimento interior que também pressupõe uma preparação para a morte.

A forma poética de como a história é contada prepara para a identificação da morte pelo viés do sensível e, sob o signo do infinito⁵⁵, descobrimos as tensões existentes entre as margens⁵⁶, do que nos é conhecido e desconhecido. Reconhecer estes limiares, ainda que impossíveis de serem contornáveis, traz a consciência de nossa mortalidade e, aceitá-la como destino inevitável, é permitir que a vida se refaça de uma nova forma, se reinventando para que a travessia permaneça ininterrupta para os próximos. A jornada é de justamente compreender que mesmo em face à experiência trágica, é possível a vida por outros fluxos, ainda que desconhecidos.

⁵⁵ Compreendemos o Infinito a partir referências de Descartes à alteridade. Descartes observa que o Infinito “é uma ideia que se apresenta ao *eu* como um Outro que, mesmo que evidente, não pode ser reduzido ao *eu*” (SOUZA, FARIAS, FABRI, 2008, p.124), ou seja, transcende o sujeito.

⁵⁶ Compreendemos, aqui, as margens como vida e morte.

4 O ilimitado da experiência provida de espírito e de sentidos

Muitas vezes quisemos dar à literatura uma função, esquecendo que ela a tem por si mesma. A literatura, para ser útil, deve conservar certo traço disfuncional. [...] Mas a verdade na literatura não termina em palavras. Caso tratasse só de palavras, não poderíamos acreditar, não poderíamos entrar no pacto de ficção que uma obra nos propõe.

Maria Teresa Andruetto, “Por uma literatura sem adjetivos”

Na época em que iniciei a escrita dessa dissertação, surgiu uma intensa discussão sobre o livro *O menino que espiava pra dentro*, de Ana Maria Machado. O livro conta a história de um menino cheio de imaginação e que gosta de explorar o seu universo interior. Fazendo uma intertextualidade com os contos de fadas clássicos, o menino brinca de adormecer, como a Bela Adormecida, engasga com uma maçã como a Branca de Neve, no conto original dos irmãos Grimm, para depois desengasgar e retornar ao mundo “real”. Toda a discussão (essencialmente via meios digitais), acerca do livro, era sobre a sua inapropriação para crianças por possivelmente inspirar atos contra a própria vida, ou seja, uma percepção tão precipitada e descontextualizada que me pareceu ser tecida a partir de um fragmento isolado da história. Como mãe e pesquisadora, esse episódio deu mais sentido e direção ao meu ímpeto de investigar narrativas nas quais crianças e adultos se sentem convidados a transitar, tornando-se cada vez mais revelante ressaltar que livros que dispõem de temas fortes podem ser compartilhados entre públicos distintos, de forma sensível e cada um a seu modo.

Apesar da consciência de que alguns elementos que compõem as narrativas se repetem de forma frequente, o movimento não foi de analisá-los detidamente, entretanto, é interessante perceber o gesto que os reúne em uma mesma escrita. A questão que ressoa ao longo da pesquisa é *por que aproximar esses livros que inicialmente parecem tão distintos?* Para isso, apropriando-me de

um termo muito utilizado na física, *sistemas complexos*⁵⁷, tentarei descrever os movimentos criados na escrita dessa dissertação.

Para haver um *sistema complexo* é necessário que dois ou mais componentes estejam arbitrariamente interligados, mas ao mesmo tempo sendo partes distintas e interconectadas. Quando reúno nesta pesquisa os três livros, *Por parte de pai*; *Um dia, um rio* e *Rosa*, os elementos que os compõem realizam um curso oscilante, já que não se unem por completo, e que se inicia com o tema familiar e em específico versa sobre a paternidade, perpassa pelo rompimento da perenidade de um rio para, por fim, desaguar em um contexto que reúne estes dois componentes: a paternidade e o rio.

Acredito que os temas fortes – dos quais falamos na introdução e que foram evidenciados no decorrer da análise das narrativas – fazem a interligação entre estes elementos, criando uma complexidade, pois ao entrelaçá-los em uma única pesquisa há a formação de uma universalidade de experiências. Percebemos que o livro *Um dia, um rio* aproxima-nos da possibilidade de vivenciar a tragédia de Mariana e poluição do Rio Doce, em *Rosa* já podemos perceber o rio como uma trajetória a ser percorrida pelo filho já adulto e que aceita como herança o mesmo destino do pai e em *Por parte de pai* o menino de Bartolomeu exala toda a solidão que sente diante da ausência da figura paterna. É a mobilidade das experiências, distintas umas das outras, mas que fluem para a possibilidade universal e conectada de experimentação inconclusiva e inesgotável do leitor que reconfigura qualquer ideia de divisão que estanque a literatura infantil, pois é “a partir da fluidez dos textos que a leitura ganharia mais significações, sem se limitar à questão das faixas etárias” (ANDRADE, 2014, p.93).

A jornada empreendida na análise dessas histórias aprofunda o que Anduetto expõe na epígrafe dessa tentativa de encerramento e também vasculariza a possibilidade de um leitor itinerante que entre percalços constitui sua leitura de mundo através dos livros que lê. O menino de Bartolomeu Queirós, assim como os personagens dos outros livros são movidos pelo desejo de busca; seja este representado pelos rios, pelas palavras da poesia que se encerra de forma esperançosa, pelo filho que retorna à antiga casa. São personagens que se

⁵⁷ Os sistemas complexos (SC) podem ser brevemente definidos como um conjunto de unidades que interagem entre si e que exibem propriedades coletivas emergentes. É considerada uma área de pesquisa muito ativa e que combina física, matemática, biologia, sociologia e outras áreas de pesquisa.

relacionam com o mundo e tentam compreendê-lo como um eterno *dever*, um estado permanente de viagem que é potência pura.

Na introdução apontamos para a possibilidade de uma literatura infantil com fronteiras permeáveis, com múltiplos destinatários, e que privilegia as emoções através de um “infantil ilimitado”, a liberação de uma conjunção de fluxos que está conectada à vitalidade e à existência enquanto experimentação contínua tanto para o adulto quanto para a criança. Nessa direção, a análise dos livros por mim, pesquisadora, atravessada por vozes infantis de duas crianças em períodos escolares diferentes – tendo como um dos pontos estruturantes a ideia de uma literatura que atravessa ou que cruza demarcações de públicos leitores – evidencia a potência desses livros de convidarem a um espaço híbrido de experimentações. Tanto em *Por parte de pai*, em que o autor não abre espaços para uma narrativa imagética, quanto em *Rosa* e *Um dia, um rio*, nos quais predominam as ilustrações, os autores valeram-se de um jogo entre palavras, imaginação e aspectos sensoriais para desestabilizar qualquer limite que se supunha existir. Complementando a esse dado a percepção de que nos livros que primam pelo deleite imagético, as ilustrações alargam as possibilidades sensoriais e semânticas dos leitores. Ao atentarmos para o diálogo conquistado na leitura dos livros com as crianças e o que foi analisado no decorrer da pesquisa, fica claro que tanto a perspectiva da pesquisadora quanto a perspectiva das crianças deixam lacunas interpretativas. Quando lemos, as sensações empregues foram as de escutar, tocar (o livro) e olhar, porém cada um com suas respectivas intensidades, curiosidades e inquietudes, assim, os sentidos e transformações suscitadas estendem-se ou contraem-se em vibrações que se relacionam com o próprio indivíduo e sua condição com o meio externo. Vale lembrar que as experiências de leitura também se relacionam com as experiências com o entorno no qual o indivíduo está inserido, fazendo-o alargar o seu campo de visão. Experimentar envolve, portanto, as dimensões física e psicológica, a percepção e a criação. Em outras palavras, as experiências de leitura dessas histórias representam uma leitura de mundo.

As três obras analisadas desconstroem a ideia da literatura adjetivada como infantil ser destinada somente a crianças e jovens, bem como afirmam que quando destinada a este público também podem abordar temas fortes e profundos, trazendo para o primeiro plano das narrativas discussões críticas sobre abandono,

solidão, destruição do meio ambiente. Em *Por parte de pai* o menino-personagem aproxima o seu leitor de questões inerentes ao universo infantil, mas também revela as cicatrizes deixadas no autor adulto por um ambiente em que as relações foram moldadas na precariedade familiar, sendo constantemente necessário enfrentar tanto as dificuldades do meio em que vivia quanto seus conflitos internos. Em *Um dia, um rio* o leitor aproxima-se do descaso ocorrido com o Rio Doce e de uma história contada no cerne da solidão, suscitando um “lugar de passagem” quando exhibe a mobilidade e atemporalidade do tema que envolve transformações da vida cotidiana. Já em *Rosa*, o narrador busca uma conciliação ou cisão com as lembranças de infância que estão intimamente vinculadas aos sentimentos de abandono e solidão.

“A experiência é carente de sentido e espírito apenas para aquele já desprovido de espírito” (BENJAMIN, 2017, p.23). Esta frase poderia ser encontrada em várias entrevistas concedidas por Bartolomeu Campos de Queirós, mas é Walter Benjamin, em *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, que parece dialogar com os textos e autores aqui analisados. O espírito dos autores não formula somente uma linguagem poética, mas também torna-a sensível, compartilhando de uma experiência humana de infinita variedade. Há nestas escritas um processo de revelação da vida, que é iluminada pelo olhar e sentidos despertados no leitor. Os estilos e construções simbólicas adotadas distanciam-se da ideia de estipular um público específico, o que não estabelece como destinatário automático o público infantil. Por isso, afirmamos que não há uma idade correta para se ler um determinado livro, o que há são leitores que apreendem e interferem na obra a partir de suas vivências, criando um ilimitado da experiência quando provida de espírito e sentidos.

As obras analisadas deixam evidente as potencialidades da linguagem verbal e imagética. Com isso, são abertos intervalos que não podem ser olhados como espaços vazios a serem preenchidos, mas como porosidades literárias que possibilitam a leitura do heterogêneo, ou seja, o que lemos é sempre mais, são sentimentos, sensações, história, sociologia, artes. Como pesquisadora, então, permaneço com o meu olhar para as intensidades desses espaços que persistem em

tudo que lemos e relemos, buscando enxergar que “há sempre mais que literatura na literatura”⁵⁸.

⁵⁸ Frase excertada do depoimento do professor titular da Universidade de São Paulo, João Alexandre Barbosa, apresentado no Seminário Linguagem e Linguagens: a fala, a escrita, a imagem, em 1993.

Referências bibliográficas

ABREU, Aline S. V. *O Texto Potencial no sistema ecológico do livro ilustrado infantil: palavra-imagem-design*. 2013. 174 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo PUC-SP, São Paulo, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG. 2005.

ANDRADE, Júlia Parreira Zuza. *Mia Couto e Luandino Vieira: a ficção de fronteira nas obras editadas para o público infantojuvenil*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Coimbra, 2014.

ANDRADE, Mário. *Táxi e crônicas no Diário Nacional*. Duas Cidades, 1976.

ANDRUETTO, M. T. *Por uma literatura sem adjetivos*. Tradução de Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *O prazer do texto de Bartolomeu Campos de Queirós*. DLCV-Língua, Linguística & Literatura, v. 12, n. 1, p. 129-131, 2016.

ARIÈS, P.. *História social da criança e da família*. Tradução de Dora Flaksman. Rio de Janeiro, RJ: LTC, 1981.

AZEVEDO, Fernando José Fraga de. *A literatura infantil e o problema da sua legitimação*. Universidade do Minho, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. *Literatura nunca é apenas literatura*. BARBOSA, JA; MARINHO, JM; ALVES, M, 1993.

BARTHES, Roland; BARAHONA, Maria Margarida; COELHO, Eduardo Prado. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. Edições 70, 1980.

BARTHOLO, Márcia Fernandes. O lazer numa perspectiva lúdica e criativa. In: Cinergis, Santa Cruz do Sul. V.2, n.1, p. 89-99, jan/jun, 2001.

BATALHA, Maria Cristina. *O que é uma literatura menor*. Revista Cerrados. Brasília, v. 22, n. 35, p. 113-134, 2013.

BECKETT, Sandra. *Crossover fiction: global and historical perspectives*. New York: Taylor & Francis, 2009.

BENJAMIN, Walter. A Doutrina das Semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. As cores. In: *Obras Escolhidas II: Infância em Berlim por volta de 1900*. Tradução de Rubens Rodrigues e José Carlos Martins. São Paulo: Brasiliense 2012, p. 102.

_____. Brinquedo e brincadeira: observações sobre uma obra monumental. In: *Obras Escolhidas I: Apêndices*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 267-271.

_____. Livros infantis antigos e esquecidos. In: *Obras Escolhidas I: Apêndices*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 254.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.197-221.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. Duas Cidades/Editora 34, 2017.

BINES, R. K.. Infância, palavra de risco. In: Marcio Seligmann-Silva; Jaime Ginzburg; Francisco Foot Hardman. (Org.). *Escritas da violência: o testemunho*. 1ed.Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, v. 1, p. 207-216.

BOTELHO, Leticia Olano Morgantti Salustiano. *Engajamento e refuncionalização social do teatro: um debate entre Benjamin e Brecht*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2018.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

CAMÊLO, Francisco Thiago. *Cartografia da infância: exercício de releitura de A idade do serrote, de Murilo Mendes*. Fronteira Z: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, n. 17, p. 155-169, 2016.

CECCANTINI, João Luís CT. *Narrativas juvenis: outros modos de ler*. Editora Unesp, 2008.

CECCIM, Ricardo Burg; PALOMBINI, Analice de Lima. *Imagens da infância, devir-criança e uma formulação à educação do cuidado*. Psicologia & sociedade. São Paulo SP. Vol. 21, n. 3 (set./dez. 2009), p. 301-312., 2009.

CHEVALIER, Jean et al. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva [et al] Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994.

COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema?—Poesia marginal ontem, hoje e além. FERRAZ, E. *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo:

Instituto Moreira Salles, p. 11-42, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise e didática*. São Paulo: Moderna, 2015.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: narrativa do leitor infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global Editora, 2003.

_____. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global Editora, 2007.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves [et al]. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

COMIN, Fabio Scorsolini et al. *Família interdita: Transgeracionalidade e subjetivação em três obras ficcionais*. Psicologia em Estudo, v. 17, n. 2, p. 255-266, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão Ufm, 1996.

CUNHA, Leo; NEVES, André. *Um dia, um rio*. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2016.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Editora 34, 1997.

_____. *Devir intenso, devir animal, devir imperceptível*. In: *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (Vol. 4, pp. 11-113). Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. *Os intercessores*. In: *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUSINBERRE, Juliet. *Alice to the lighthouse: Children's book and radical experiments in art*. Londres: Palgrave Macmillan, 1999.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. [revisão da tradução João Azenha Jr.]. 2001.

ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions (Paris, 1949)*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes, v. 14, p. 30, 1928.

FERRARAZ, Rogério. *As marcas surrealistas no cinema de David Lynch*. RAMOS, Fernão Pessoa et al. Estudos de cinema, 2000.

FERREIRA, Andréa Francos et al. *O lúdico nos adultos: um estudo exploratório nos frequentadores do CEPE-Natal/RN*. Holos, v. 2, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FROEBEL, Friedrich. *The education of man*. Tradução de W. N. Hailmann. Nova York: D. Appleton, 1912. (The International Series, v. 5).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Deslocamentos e deformações em Kafka. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 9, n. 17, 2015.

_____. Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental. *Viso – Cadernos de estética aplicada*, nº11, jan-jun/2012.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

GALEANO, E. *O livro dos abraços*. Tradução de Eric Nepomuceno. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GINZBURG, Carlo et al. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *Mitos, emblemas, sinais*. Tradução de Frederico Carotti. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 143-179.

GOMES, Rosane da Silva. *Entre Guimarães Rosa, Manoel de Barros e Bartolomeu Campos Queirós: a criação de uma infância da escrita*. 2011. 165f. 2011. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)-Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

GOMES, Maria Coelho. *Sobre carregar água na peneira: o protagonismo da infância em Guimarães Rosa*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

GUATTARI, Félix; DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cintia Vieira da Silva. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2007.

_____. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. V.3. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

HILLESHEIM, Betina. *Entre a literatura e o infantil: uma infância*. Tese de doutorado. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

HEIDEGGER, Martin. La esencia del habla. In: *De camino al habla*. Tradução de Ives Zimmermann. Barcelona: Ediciones del Serbal, (1987).

HOFF, Patrícia Cristine. *O político e o estético na carta ao pai, de Franz Kafka*. Cadernos do IL, v. 1, n. 55, p. 227-238, 2017.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. Editora Companhia das Letras, 1997.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: uma nova/outra história*. PUC-PRESS, 2017.

LEITURAS, S. M. E. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista brasileira de educação*, n. 19, 2002, p. 20-28.

LIMA, Ebe Maria de. *Literatura sem fronteiras. Uma leitura da Obra de Bartolomeu Campos Queirós*. Belo Horizonte: Miguilim, 1998.

LOTUFO, Isabella. *O livro ilustrado: palavra, imagem e objeto na visão de Odilon Moraes*. Literartes, n. 3, p. 26-32, 2014.

LUIZ, Gláucia. *A poética da delicadeza e do essencial: Roseana Murray, Bartolomeu Campos Queirós e José Jorge Letria*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.

MACIEL, Maria Esther. *A enciclopédia de Arthur Bispo do Rosário*. outra travessia, n. 7, p. 117-124, 2008.

MASCARENHAS, Kiran. *Works in Progress: personagens infantis em ficção vitoriana e pós-colonial, 1814-2006*. Tese de doutorado. Nova York: Universidade da Cidade de Nova York, 2014.

MASINI, Elcie F. Salzano. *A experiência perceptiva é o solo do conhecimento de pessoas com e sem deficiências sensoriais*. Psicologia em Estudo, v. 8, n. 1, p. 39-43, 2003.

MATOS, Gislayne; SORSY, Inno. *O ofício do contador de histórias*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MEIRELLES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

MORAES, Odilon; HANNING, Rona; PARAGUASSU, Maurício. *Traço e prosa: entrevistas com ilustradores de livros infantojuvenis*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MORAES, Odilon. *Rosa*. Curitiba: Editora Olho de Vidro, 2017.

MORAES PELLEGRINI, Stella de. *Caminhos e encruzilhadas: os percursos poético e político de Bartolomeu Campos de Queirós da formação do leitor à formação de leitores*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio), 2005.

NEUSCHARANK, Angélica; OLIVEIRA, Andreia Machado. *Entre a dobra e a desdobra: reflexões acerca do corpo e seus limiares*. ARTEFACTUM-Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia, v. 7, n. 1, 2013.

NIKOLAJEVA, Maria; SCOTT Carole. *Livro ilustrado: palavras e imagens*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

OLIVEIRA, Maria Lilia Simões de. *A metáfora como leitura na obra de Bartolomeu Campos Queiros*. Revista SOLETRAS, n. 1, pp. 80-88, 2001.

OXISQUE, Sonia Menezes. *O domínio psíquico do arquétipo paterno em "Cartas ao meu pai" de Kafka e "A terceira margem do rio", de Guimarães Rosa*. Ângulo, n. 123, 2014.

PALAZZO, Luiz Antônio Moro. Complexidade, caos e auto-organização. *III Oficina de Inteligência Artificial*, p. 49-67, 1999.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Antônio Quadros (org). Lisboa: Publicações Europa – América, 1982.

PITTA, Patricia. *Proust-leitor e Proust-autor encontram-se no narrador de Em busca do tempo perdido*. Letras de Hoje, v. 40, n. 2, 2005.

POWERS, Alan. *Era uma vez uma capa: história ilustrada da literatura infantil*. Tradução de Otacilio Nunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos de. Bartolomeu Campos de Queirós. In: *Nos caminhos da literatura. Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil*. São Paulo: Editora Peirópolis, 2008.

_____. *O mundo é do tamanho do que sei dizer*. Getulio, [S.l.], n. 17, set. 2009. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/view/61774/59947>>. Acesso em: 14 de agosto de 2018.

_____. *Para ler em silêncio*. 1a ed. São Paulo: Moderna, 2007.

_____. *Por parte de pai*. Belo Horizonte: RHJ, 1995.

_____. *Tempo de voo*. SM: Comboio de corda, 2012.

RAMOS, Ana Margarida; FONSECA, Ana Daniela. *Tendências da literatura juvenil contemporânea: os temas fraturantes na obra de Ana Saldanha*. Literartes, n. 4, p. 89-106, 2015.

RAMOS, Graça. *A imagem nos livros infantis: caminhos para ler o texto visual*. São Paulo: Editora Autêntica, 2011.

RAMOS, Nuno. Canhota, bagunça, hidrelétricas. *Ó*. São Paulo: Iluminuras, p. 111-124, 2008

RESENDE, Catarina. *A escrita de um corpo sem órgãos*. Fractal: Revista de Psicologia, v. 20, n. 1, p. 65-76, 2008.

RIBAS, M. C. C.; FONTOURA, H.; WILSON, V.. *Escritas de si: conficções de professores - uma experiência com a primeira turma do Profletras da Faculdade de Formação de Professores da UERJ*. 3. ed. Niterói: Intertexto e Faperj, 2017.

ROLNIK, Suely. *Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. Cadernos de subjetividade, v. 1, n. 2, p. 241-251, 1993.

ROSA, Guimarães. A terceira margem do rio. *In: Primeiras estórias*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1968.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Emílio ou da Educação*. Tradução de Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difel, 1979.

SALDANHA, Ana. Para que idade é? O papel do destinatário na definição do estatuto da literatura para crianças. *In: No branco do sul: as cores dos livros*. Encontros sobre literatura para crianças e jovens. Lisboa: Editorial Caminho, 2005, p.15-30.

SARAIVA, Arnaldo. *O conceito de literatura marginal*. Discursos: estudos de língua e cultura portuguesa, p. 15-23, 1995.

SCHÉRER, René. *Infantis: Charles Fourier e a infância para além das crianças*. Tradução de Guilherme Teixeira e João de Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari*. Ipotesi, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 59-70, 2001.

SCHUBACK, Marcia Sá Cavalcante. *Olho a olho: ensaios de longe*. Biblioteca Nacional, 2011

SHAVIT, Zohar. *Poetics of children's literature*. United States of America: The University of Georgia Press Athens and London, 2009.

SOUZA, Raquel Cristina de et al. *Um livro também se julga pela capa: paratexto e construção de sentidos em 'A maldição do olhar', de Jorge Miguel Marinho. Literatura em Debate*, v. 8, n. 15, pp. 118-138, 2015.

DE SOUZA SOUZA, Raquel Cristina; DIAS, Ana Crélia. Literatura juvenil contemporânea: entre a empatia e o desconforto. *Caderno Seminal*, v. 23, n. 23, 2015.

DE SOUZA, Ricardo Timm; DE FARIAS, André Brayner; FABRI, Marcelo. *Alteridade e ética: obra comemorativa dos 100 anos de nascimento de Emmanuel Levinas*. EDIPUCRS, 2008.

SPENGLER, Maria Laura Pozzobon. Literatura infantil: a palavra e a imagem se entrelaçando na história. *Leitura: Teoria & Prática*, v. 29, n. 56, p. 36-43, 2011.

STANZEL, Franz. *Narrative situations in the novel (Tom Jones, Moby-Dick, The Ambassadors, Ulysses)*. Tradução de James P. Pusack. Bloomington/London: Indiana University Press, 1971.

Tournier, M.. *Existe uma literatura infantil?* O correio da Unesco, 1(1), 33-34, (1973).

TUNES, Elizabeth; TUNES, Gabriela. *O adulto, a criança e a brincadeira*. Em aberto, v. 18, n. 73, 2008.

VAN DER LINDEN, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. Tradução de Dorothée de Bruchard. Cosac Naify, 2011.

YUNES, Eliana. *Literatura de fronteira: um caso sem ocaso (ou a escritura de Bartolomeu Campos de Queirós)*. TEXTURA-ULBRA, v. 15, n. 29, 2014.

ZILBERMAN, Regina. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

Bibliografia consultada por meio eletrônico:

Instituto Moreira Sales: artigo de Leo Schlafman. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/a-imaginacao-literaria-iii-o-sentimento-do-mundo-na-poesia-por-leo-schlafman/>, acesso realizado em outubro de 2018.

Gauchazh Geral: Lira Itabirana. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2015/11/poema-de-drummond-sobre-o-rio-doce-que-circula-em-redes-sociais-nunca-foi-publicado-em-livro-4905072.html>, acesso realizado em outubro de 2018.

Sistema de Bibliotecas Fundação Getúlio Vargas. Entrevista de Carlos Costa. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/getulio/article/view/61774>, acesso realizado em 14 de agosto de 2018.

Movimento por um Brasil Literário. Disponível em: <http://www.brasilliterario.org.br/>, acesso realizado em 27 de setembro de 2018.

Jornal O Globo. Entrevista de Ana Lucia Azevedo. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/brasil/em-mariana-depressao-assombra-vitimas-de-tragedia-22815793>, acesso realizado em 24 de junho de 2018.

Site oficial do escritor Leo Cunha. Disponível em: <https://www.escritorleocunha.com/> acesso realizado em 14 de agosto de 2018.

Blog Uai. Disponível em: <http://blogs.uai.com.br/contaumahistoria/>, acesso realizado em junho de 2018.

Portal Lunetas. Artigo de Renata Penzani: Literatura Infantil: livro celebra Guimarães Rosa e a paternidade. Disponível no site: <https://lunetas.com.br/as-margens-de-um-pai-livro-infantil-homenageia-guimaraes-rosa/>, acesso realizado em agosto de 2018.