

LIVROS E NÃO-LIVROS. REFLEXÃO SOBRE CÂNONE, CRÍTICA LITERÁRIA E ORIENTAÇÃO DA LEITURA

Maria Madalena Marcos & Carlos Teixeira da Silva
Universidade dos Açores

Durante o século XX, a actividade literária decorrente do desconstrutivismo induziu um paradigma de criação estético-literário que não só forçou os limites da noção clássica de cânone como abriu portas a uma crescente abertura à influência de âmbitos culturais menos “nobres”. A democratização das artes, a inclusão da cultura popular e urbana como focos de inspiração, a consideração dos leitores como fundamentais na génese e na construção de sentido das obras são outros tantos factores que tornam polémicas as habituais distinções entre literário e não-literário, entre centro e periferia do sistema. A isto se acrescem os imperativos económico-financeiros, que transformam a arte em objeto comercial.

Neste contexto, os estudos literários cederam espaço a abordagens culturais e à valorização do leitor, o que implica considerar igualmente a expressão de maiorias ou de minorias e a recepção por elites ou por leitores menos preparados, sejam eles crianças, adolescentes ou adultos. A actividade crítica deixa de ter uma base de orientação que justifique juízos de valor meramente estéticos. E se várias vozes defendem a necessidade de redefinir a noção de cânone, outros advogam um regresso ao conceito clássico, com o objetivo de recuperar a dignidade da arte literária.

Entre estes últimos situa-se Harold Bloom, com a sua convicção de que a “abertura” ou “desconstrução” do cânone ocidental e a emergência de estudos ditados pela pressão de minorias mergulha a literatura numa situação catastrófica. Porta-voz da resistência contra a submersão dos estudos literários na “soturna ciência social” dos estudos culturais, o autor defende o individualismo como mais adequado aos juízos de valor estético (cf. Bloom, 2011: 30). No seu entender, o cânone ditado pelo “mundo instruído” vê-se ameaçado pela pura anarquia, que resulta da ausência de um centro (Bloom, 2011: 13). Para o autor “Nada é mais essencial ao Cânone Ocidental que os seus princípios de selectividade, que são elitistas unicamente na medida em que se fundam em rigorosos critérios artísticos” (Bloom, 2011: 36).

1. UM CÂNONE ELITISTA

Por muito que nos pareça excessivamente idealista e anacrónica a ideia de um cânone elitista na sociedade atual, o facto é que a ausência de um centro orientador e de um paradigma que permitam uma avaliação minimamente norteada das obras literárias acarreta uma grave perda de credibilidade da crítica literária enquanto parte de uma “ciência literária”. Ou seja, os critérios que guiam as escolhas de Bloom –o estranhamento ou desfamiliarização, a “ansiedade da influência”¹– são de ordem puramente estética e podem, nessa condição, integrar qualquer avaliação das obras literárias de todos os tempos, deixando ainda espaço para a aceitação da pluralidade de formas de expressão e representação que testemunham a passagem do tempo e as novas circunstâncias do homem individual e social.

Aliás, é isso que caracteriza as obras literárias, particularmente as do pós-modernismo (ou do transmodernismo de que agora se fala), as quais vão esboçando um paradigma criativo que se caracteriza pela pluralidade e consequente diluição de fronteiras entre géneros, recursos expressivos e enunciativos, dirigindo-se a leitores bastante diversos, por vezes divergentes. Lembro aqui o caso da obra de Gonçalo M. Tavares, que revela a perfeita consciência da sua existência no seio de uma tradição literária canónica, na qual se integra por estranhamento e desfamiliarização –obras como *Uma Viagem à Índia* ou as que integram a coleção *O Bairro* são testemunho claro dessa “ansiedade de influência”. Todavia, Gonçalo M. Tavares não hesitou em transpor para o domínio das narrativas infantis quatro capítulos de *O Senhor Valéry*, demonstrando o princípio de que toda a literatura, precisamente pela sua pluralidade –quando associada à qualidade estética–, não se define pelo público leitor nem pela qualidade dos juízos estéticos que estes podem fazer (e as crianças, definitivamente, não podem fazê-los). Outro aspeto a ter em conta é que a individualidade do acto de juízo de que fala Bloom² engloba outras individualidades, desde a do autor à do leitor; e, subjacente a ela, está sempre o sentido comunitário que a literatura reproduz e que é um dos

¹ Este princípio proposto pelo autor implica a ideia de que toda a obra canónica nasce dentro do ciclo de influência da tradição literária e se impõe por um processo de oposição a ela: “Qualquer obra literária forte lê de modo criadoramente desviante e, portanto, interpreta de modo desviante um texto ou textos precursores” (Bloom, 2011: 20).

² Na sua oposição a todas as formas do entender a literatura como meio de expressão ou formação social e política, é a contragosto que Bloom aceita que o primado da individualidade do julgamento estético é contaminado pela sociedade: “mantenho-me firme no facto de que o eu individual é o único método e o modelo global para apreender o valor estético. Mas o ‘eu individual’, devo infelizmente reconhecê-lo, só pode ser definido contra a sociedade, e parte da sua luta agónica com aquilo que é comum partilha inevitavelmente do conflito entre classes sociais e económicas” (Bloom, 2011: 37)

seus valores fundamentais, porque é do Homem que ela fala. Seja como for, chegamos sempre à ideia de multiplicidade, que conduz à integração de vozes e de contributos interpretativos plurais que, até certo ponto, para o bem da literatura, a conduzem por novos caminhos. Há que aceitar, por um lado, que nem todos os leitores, nem sequer todos os escritores terão acesso à cultura erudita que guia os julgamentos especializados; por outro lado, o processo de formação de leitores torna ainda mais urgente, se não a abertura do cânone, pelo menos a restauração de uma actividade crítica rigorosa que possa, até certo ponto, substituir a autoridade institucional que aquele representa(va). Caso contrário, continuaremos lutando contra moinhos de vento, enquanto os comuns mortais seguem lendo o que lhes vem parar às mãos ou, o que será ainda pior, deixam de todo de ler.

Acrescente-se a alteração de ordem epistemológica que a ciência atual testemunha: o mundo estável e homogéneo, à espera de ser conhecido e dominado pelo intelecto humano, foi substituído pela consciência de uma complexidade e diversidade crescentes, que abrangem a nossa própria capacidade de apreensão e compreensão, entendidas agora como uma sucessão de representações e figurações precárias e em constante mutação. Entramos, como afirma Arturo Casas (Casas, 2004: 39), no território da acidentalidade, do aleatório e do difuso. E esta consideração aplica-se ao conhecimento do próprio eu que se constrói no reflexo do outro. Assim, a pluralidade de vozes e de contributos surge como um instrumento mais adequado à representação de um caos irreduzível a representações lineares pelo que também a literatura deve acolher o contributo da interdisciplinaridade, que lhe permitirá traduzir com maior fidelidade o pensamento do seu tempo.

2. A ABERTURA DO CÂNONE

Este estado de coisas acarretou a necessidade de uma revisão do espírito e da letra dos estudos literários. Face ao esgotamento do modelo estruturalista, entrou-se numa fase “na que se reconfigurou e pluralizou o obxecto de análise –cada vez máis complexo e interrelacionado, cada vez menos acoutado e na que os propios operativos metodolóxicos deixaran de fornecer atalaias firmes e seguras porque elas mesmas se viron permanentemente en cuestión” (Casas, 2004: 39-40). No esforço de renovação que se seguiu a essa constatação teve grande importância, segundo Arturo Casas, o *humanismo da alteridade* (defendido por Bakhtín, Lévinas ou Blanchot), “para entender a lectura como encontro e descuberta do outro, como escenario dunha *razón dialóxica* (Ponzio, 1998)” (Casas, 2004: 40).

A semiótica da cultura (Iuri Lotman), a teoria dos polissistemas (Even-Zoar), a pragmática da comunicação e a implicação do leitor, agora considerado essencial à afirmação da existência da obra literária (Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser), como cooperante na construção de sentido (Umberto Eco), implicam novas abordagens que ultrapassam os limites de uma consideração ilhada e imutável da literatura.

Esta pluralidade parece tornar forçosa a abertura do cânone e/ou dos estudos literários num sentido que não será forçosamente negativo, se for considerada a prevalência dos valores estéticos que definem a literatura enquanto arte. Assim o conclui Aguiar e Silva em “Genealogias, lógicas e horizontes dos estudos culturais”, onde, apesar de rejeitar qualquer forma de imperialismo daquela área de estudos, reconhece o seu contributo positivo na renovação da investigação e ensino universitários:

Tem de se reconhecer que os estudos culturais contribuíram para renovar e revitalizar a teoria, a crítica, a sociologia e a história literárias, graças às análises neomarxistas das articulações sociais, ideológicas e políticas dos fenómenos culturais e literários; estabeleceram e desenvolveram relações particularmente fecundas com campos disciplinares mais homogêneos e delimitados como a crítica feminista e os estudos pós-coloniais; chamaram a atenção, mesmo se muitas vezes de modo radical, para a importância, na dinâmica do polissistema cultural e literário, das margens, das fronteiras, dos interstícios e dos factores extra-sistémicos; puseram em relevo o papel, nas sociedades contemporâneas, do fenómeno das subculturas e das manifestações da cultura popular; analisaram e desvelaram as estratégias, os instrumentos do poder e os compromissos político-económicos e ideológicos da indústria da cultura, na senda dos horizontes de reflexão abertos por Adorno e Horkheimer (Silva, 2008: 268-269).

Desta forma reconhece Aguiar e Silva o que de positivo trouxeram os estudos culturais e a inevitabilidade da incorporação dialógica desse conhecimento, que não deve, todavia, obliterar a natureza específica do fenómeno literário.

Mas a verdade é que este contexto de ajustamento a novas realidades não se fez acompanhar por uma sólida atualização teórica que permita, por exemplo, o exercício de uma atividade crítica rigorosa:

a finais do século XX a crítica literaria ou ben é un mero asunto académico, como ridiculizaba Steiner, ou –o que resulta ainda peor– forma parte da división publicitaria da industria cultural produtora de libros, co que contribúe indignamente a consagrar como literarios produtos que non o son en ningún modo, puras carcasas de escritura que renunciaba a aquel anceo machadiano de constituir “a palabra esencial no tempo” (Villanueva, 2004: 34).

É ainda Villanueva que cita a resposta dada por Federman a um inquirido do *New Literary History* à pergunta “Qual deve ser a função da teoria e crítica literárias na nossa época e qual a responsabilidade do crítico?”. A isto respondeu Federman: “facer a distinción, marcar a diferencia entre libros e non-libros”. Afrontar, en suma, ‘a responsabilidade política de expor e denunciar a impostura, a fraude do que pretende ser literatura’ e non é mais ca unha estafa mercantil” (Villanueva, 2004: 33).

No fundo, trata-se de conjugar a especificidade artística da literatura, preservá-la como valor fundamental. Para isso, é necessário restabelecer um labor teórico, analítico e crítico que distinga os bons livros, sem deixar de estar atento e recetivo às novas realidades que a literatura vai integrando, porque ela é expressão do homem e da sua circunstância, porque ela é, em última análise, o lugar por excelência da memória humana e da preservação dos valores que o guiam.

3. O CASO DA LITERATURA INFANTIL E JUVENIL

O facto é que, em determinadas áreas da expressão literária, a abertura de fronteiras, por precária que tenha sido e ainda seja, permitiu a dignificação de objetos de estudo até então quase ignorados. É o caso da literatura infantil e juvenil. Esta é uma área de investigação relativamente recente, cujo reconhecimento passa pela questionação dos limites tradicionais/convencionais da literatura institucionalizada.

Assim, a literatura infantil e juvenil afirma a sua especificidade por uma pragmática particular, que implica a intervenção de adultos em todas as suas fases (escrita, edição, comercialização, mediação leitora), mas que se demarca pelo facto de os leitores serem crianças ou jovens. E se a consideração do leitor vem legitimar o lugar específico desta produção literária, acarreta também um distanciamento em relação ao centro, na medida em que estes leitores dificilmente podem intervir no funcionamento do sistema (essa intervenção, na fase da leitura, fica a cargo de críticos que serão adultos); além disso, parte-se do mito (por vezes até justificado, pois também há má literatura para crianças e jovens) de que uma escrita que se dirige conscientemente a leitores menos preparados deve “padecer” de um empobrecimento de meios expressivos. Assim, embora alguns dos clássicos da literatura ocidental que hoje figuram no *corpus* deste subsistema (uso a expressão, sem qualquer intenção de desvalorização, no sentido de um grupo específico de obras dentro do sistema) sejam consideradas obras canónicas, estas constituem a excepção e não a regra.

A literatura infantil é marcada por uma indelével dualidade que decorre da inevitável distância que separa os autores e os restantes mediadores (ligados ao processo de edição, comercialização, recepção crítica, educação e promoção da leitura) dos receptores preferenciais. Naturalmente, o peculiar funcionamento da comunicação literária infantil e juvenil projecta-se na génese dos textos, cuja centralidade não podemos perder de vista. A este respeito, secundo a opinião de Maria Victoria Sotomayor Sáez quando afirma que, apesar de todos os interesses que se adiantam em torno da literatura infantil, não nos podemos esquecer de que estamos a falar de literatura:

Y aunque según algunas recientes teorías literarias de orientación pragmática o sociológica, es literatura aquello que se usa socialmente como tal (lo que viene determinado por multitud de factores externos a la propia obra), no hay duda de que tal uso literario no depende de la subjetividad personal, sino que está condicionado, al menos en gran parte, por ciertas características que se encuentran en la propia obra y en el especial proceso de comunicación en que se inscribe (Sotomayor Sáez, 2000: 26).

Assim, à multiplicidade de leituras característica de todo o texto literário adiciona-se uma multiplicação de níveis de leitura que, sob a mesma forma de expressão, abarcam diversos graus de complexidade a nível da mensagem, propondo um desdobramento de leitores provavelmente sem paralelo na literatura para adultos.

Esta característica, cada vez mais evidente, particularmente na literatura juvenil, procura ultrapassar a já comentada circunscrição a um círculo de leitores cuja intervenção crítica e valorativa é quase inexistente (embora se aponte o aparecimento de *forums* de discussão na *internet* como forma de participação activa dos jovens na valorização das obras). Por outro lado, e essa será talvez uma consequência positiva da intervenção das ciências pedagógicas na apreciação das obras para os leitores mais jovens, a atribuição à leitura literária de um papel determinante na formação pessoal tem motivado a criação de textos que não só jogam com a complexidade dos processos de criação literária como se aproximam da auto-referencialidade, explorando, no seio do universo ficcional, diversas potencialidades do exercício metaliterário ou ainda da referência intertextual. Estes recursos permitem a participação activa dos leitores na construção do sentido, deles exigindo um maior investimento pessoal.

4. A PLURALIDADE DE LEITURAS

A pluralidade de leituras acompanha a literatura infantil e juvenil desde o seu nascimento. Encontramo-la já na literatura tradicional, dada a indefinição do público a que se destinava. Nos contos de Perrault, é muito óbvia a duplicidade de uma mensagem que inclui a ironia e a crítica social; mais tarde, definida já a especificidade da infância, algumas versões são “purgadas” de mensagens consideradas inconvenientes, mas a associação tradicional destes contos a um nível de expressão simbólico continua a permitir leituras mais ou menos complexas. Na actualidade, uma parte significativa dos textos para crianças segue ainda essa linha de criação. Um bom exemplo seria *Os Filhos de Vidreiro* de Maria Gripe, que apresenta uma codificação a nível simbólico, implicando, por exemplo, a tematização do vazio *versus* o desejo ou a desmistificação da utopia, opções que implicam uma competência de leitura muito superior à dos seus destinatários preferenciais. Mas este procedimento pode-se generalizar a uma significativa parte de obras contemporâneas, particularmente àquelas que continuam a estabelecer um jogo de sentido entre a realidade e a imaginação.

Philip Pullman, em *Já Fui um Rato*, apresenta também um interessante diálogo entre diferentes perspectivas e vozes, de que resulta uma acutilante sátira social. A história gira em torno de um rapazinho que afirma ter sido um rato e, de repente, se vê transformado num menino, enredo este que nasce de um inesperado cruzamento com um conto tradicional. Embora o narrador seja onnisciente, o muito frequente recurso à focalização interna e a cedência de voz às personagens permitem expor não só o estranhamento do rapaz em face de um mundo que não o aceita nem compreende a sua inadaptação, mas também as diferentes reacções de personagens tipo, representando as forças de uma sociedade que, situada num tempo indeterminado, poderiam, ainda assim, integrar uma caricatura da sociedade actual.

O relato dos eventos é intercalado pela integração de páginas de um jornal, *O Diário Flagelador*, que vai noticiando e comentando os eventos relacionados com o rapaz-rato. O tom utilizado é o da notícia alarmista, da exortação hipócrita, da invenção que preenche os vazios da informação e da brusca mudança de tom em face das reviravoltas dos acontecimentos. Entre os dois níveis da escrita estabelece-se um diálogo crítico, fundado num distanciamento irónico: enquanto o narrador e as personagens principais evidenciam uma avaliação do narrado à luz da compreensão da diferença, o jornal espelha as restantes vozes tipificadas dos representantes da ordem social. Em suma, esta complexidade de processos permitirá uma leitura exotérica (acessível aos mais novos) e outra esotérica, que dependerá de uma maior competência hermenêutica, o que, mais uma vez, resultará num proveitoso desdobramento de leitores.

A “dupla face” da literatura infanto-juvenil revela-se também nas obras de carácter realista que, centradas na expressão da experiência de vida de protagonistas crianças ou jovens, implicam, em princípio, um desdobramento de perspectivas e vozes que podem revelar ou não a presença de um autor textual adulto. Nas obras que se estruturam em função de caracteres dos géneros autobiográficos, o apagamento da voz do autor textual adquire particular relevo, dado que parte de uma artificial e impossível identificação entre autor e personagem, instaurando, quase sempre, uma matriz ficcional (por exemplo, quando se trata do diário de uma jovem que vive num mundo actual, distinto daquele que caracterizou a infância ou juventude do autor); pelo contrário, quando o mundo evocado se centra quase exclusivamente na perspectiva de um autor adulto, e corresponde ao que poderia ser identificado com a sua infância, passaremos para o domínio das memórias, que se adequam mais à literatura para adultos; o mesmo acontecerá noutras formas da narrativa de primeira pessoa. A dificuldade aqui consiste precisamente em manter uma perspectiva e um discurso coerentes com a personagem, mantendo, todavia, um controle dos meios da escrita que garanta a qualidade literária do texto.

Ao contrário, nas obras onde a responsabilidade da enunciação é atribuída a um narrador heterodiegético, normalmente verifica-se a coexistência de diferentes tipos de focalização e a orquestração de um sistema de polifonia. Dessa forma, é possível distinguir a voz do narrador (traduzindo a experiência adulta do autor textual) e a das personagens crianças ou adolescentes, mesmo quando fundidas no discurso do narrador. E essa fusão no nível do discurso torna possível atribuir a maturidade do manuseamento da linguagem a um autor consciente dos artificios da arte literária. É nesta capacidade de fusão ou empatia que a obra de Alice Vieira se manifesta como um caso ímpar, pelo menos na literatura portuguesa: nas obras de narração autodiegética, o discurso dos protagonistas caracteriza-se pela viabilidade e pela coerência com o modo de ver o mundo e de o expressar característicos dos jovens. Sem abusar da sua autoridade (de autora e de adulta), Alice Vieira aproveita sabiamente a centralidade da visão da personagem para introduzir o humor, a ironia e a crítica, explorando ainda as potencialidades de uma criatividade que se manifesta no uso da linguagem. Na narrativa heterodiegética, a voz e a visão do narrador fundem-se com frequência com as dos protagonistas, através de uma empatia que harmoniza as diferenças e as transforma em matéria poética. Também em Alice Vieira, as alterações introduzidas na ordem temporal (em *Flor de Mel* ou em *Viagem à Roda do Meu Nome*), ou a inserção de narrativas intercaladas (*Caderno de Agosto*) facultam formas alternativas de olhar a mesma realidade ou o confronto entre ordens distintas – mundo dos adultos/mundo das crianças, ausência de sentido/descoberta de sentido, confronto entre realidade e ficção.

O efeito aqui não será o de criar múltiplas mensagens, ou múltiplos níveis de leitura (relacionados com competências): na obra desta autora é forçosamente o valor literário e humano dos textos que abre portas a leitores de todas as idades.

Em suma, como nota Jesús Ballaz Zabalga (s/d: 22), escritor e editor, as obras mais recentes para jovens caracterizam-se pela polissemia e cruzamento de perspectivas, que os leitores conhecem através dos meios audiovisuais, pela fragmentação narrativa, com que os jovens estão familiarizados através do cinema, pela aproximação dos meios expressivos aos que caracterizam a literatura para adultos, o que é lisonjeador para o seu público preferencial, misturando fantasia e realidade, usando humor e ironia como formas de distanciamento crítico e, finalmente, colocam em cena protagonistas crianças e jovens acercando-se dos interesses dos leitores reais.

Todavia, e apesar deste investimento criativo nas obras escritas ou posteriormente direcionadas para o público em formação, há que reconhecer a existência de um outro lado da questão, que se torna bem mais evidente na literatura para jovens. Estes exigem da leitura um prazer mais imediato, mais próximo da sua cultura, também ela imediatista, em constante mutação, cedendo ao apelo do novo, por um lado, mas apreciando recursos que potenciam o reconhecimento, a familiaridade.

Definindo-se como um público facilmente seduzido pela cultura de massas, os jovens constituem uma significativa parcela de mercado que, precisamente, se guia por estratégias variadas de sedução. No que respeita a génese da obra, é frequente encontrarmos a criação de universos ficcionais demasiado próximos dos seus leitores, baseados numa excessiva ilusão referencial, usualmente usada com objetivos expressamente formativos. É também frequente o recurso a fórmulas repetitivas, as das séries, ou ainda a novas fórmulas de ficção aplicadas a obras individuais que repetem um esquema narrativo simplificado e linear, do qual constam, quase sempre, protagonistas crianças ou adolescente que enfrentam o estranhamento do mundo e dificuldades relacionadas com os mais evidentes problemas da sociedade atual (novamente com claros propósitos formativos, e muito significativamente formatados pelo “politicamente correto”).

No que diz respeito a aspetos exteriores à obra, recorre-se, assiduamente, a capas e paratextos atrativos, repetem-se receitas de êxito, tece-se, em torno dos textos, uma indústria cultural que comercializa produtos com ela relacionados, etc.

Apesar de alguma cedência comercial, por parte de alguns escritores e editores, a literatura infantil e juvenil tem produzido obras cujo valor parece exigir uma abertura do sistema que as leia como obras artística de pleno

direito. Aliás, como afirma Gemma Lluch, essas estratégias de sedução³ não têm forçosamente de ser lidas como negativas, sobretudo porque elas abrem caminho ao enriquecimento da literatura, abrindo as suas fronteiras:

Como toda propuesta, la literatura dirigida a los adolescentes se construye desde las características literarias y desde las comerciales, pero posiblemente muchos de estos libros sean los que se sitúan en la vanguardia del actual sistema literario por la apuesta clara que desde todos los ámbitos comunicativos del libro realizan en la búsqueda del lector (Lluch, 2009: 1).

La mejor manera de definir la actual literatura juvenil sería a través del mestizaje o de la fusión entre diferentes modelos narrativos. Ya lo comentábamos al inicio: la capacidad de la actual narrativa juvenil como lugar de reflujo y de fusión de las características canónicas, comerciales o populares, televisivas, cinematográficas o cibernéticas la sitúan en un lugar privilegiado en el actual sistema literario (Lluch, 2009: 8).

De qualquer forma, neste domínio da produção literária, mais do que noutros, é necessário reanimar uma séria atividade crítica, já que falamos de leitores em formação, particularmente no domínio dos textos narrativos, por esta tipologia ser, por excelência, a mais lida e mais permeável a outros meios de expressão. No que concerne os leitores em formação, a redução do estudo de autores e obras clássicos no espaço escolar português permitiu a inclusão de outras leituras, mais adequadas à idade dos alunos, mas cujos critérios de seleção são mais ou menos obscuros. E isto deve-se também à ausência de um esforço coordenado de investigação e crítica que reabilite, sem ignorar os sinais do tempo, a qualidade artística como factor central da criação literária.

Esta preocupação, não tem passado despercebida aos estudiosos da literatura infantil, como é o caso de Gemma Lluch, já citada, que propõe um modelo de avaliação crítica baseada no ecletismo, na miscigenação, na aceitação de que a maioria da literatura para adolescentes aproveita elementos da literatura canonizada, mas também tece laços nítidos com o que tradicionalmente se tem considerado como característico da paraliteratura.

5. LITERATURA INSTITUCIONALIZADA VS LITERATURA PERIFÉRICA

Os limites do sistema literário são confusos e difusos e a sua definição ultrapassa frequentemente o âmbito da valorização artística. Assim, o conceito

³ É sabido que as estratégias de sedução figuravam já como parte importante da poética de Aristóteles. Esse dado já fora referido por Dario Villanueva, em obra de 1991, segundo Arturo Casas que a retoma no artigo citado neste estudo (Casas, 2004: 48) e também por Gemma Lluch (2009: 13-14).

de paraliteratura tem sido associada à expressão de minorias, o que, de forma menos feliz, acarreta a noção de preconceito e entra amiúde em conflito com a consciência de que essas obras envolvem maiorias significativas de leitores. Outros dois paradoxos afectam esta definição: o primeiro é o da exclusão do critério de qualidade, por falta de definição objetiva dos seus parâmetros, quando, na realidade, é a valorização qualitativa que está, em princípio, subjacente à crítica literária; o outro reporta-se à exclusão de certos subgéneros, como o romance policial, os romances em série ou em ciclo, a chamada literatura de género (ficção científica, realismo fantástico, etc.), quando muitas obras facilmente enquadráveis nesses paradigmas passam a ser consideradas como parte do sistema literário canónico, se assinadas por autores que já o integram.

Um dos pontos de discórdia entre a literatura institucionalizada e as formas da chamada literatura periférica é a dilatação da dimensão narrativa, que tem caracterizado esta última, em grande parte por influência dos meios audiovisuais. Associada à criação de mundos alternativos, a palavra assume renovadas funções criadoras, procurando assimilar a capacidade sugestiva da imagem virtual. Mas a dilatação do universo ficcional implica a repetição, muitas vezes acentuada pela necessidade de fragmentação da narrativa. O risco assim assumido pode ou não afectar a qualidade dos textos. O que não se compreende é que a repetição seja critério *tout court* para a falta de reconhecimento, por oposição à originalidade de processos que caracterizaria a “boa literatura”, quando a repetição é a base da memória do sistema literário, sobre a qual se constrói a inovação. Estes são apenas alguns dos dados que ressaltam do estudo comparado dos paradigmas da literatura institucionalizada e das obras que, embora consideradas periféricas, conseguem captar um interesse significativo junto dos leitores. Ora, se as obras que integram a paraliteratura se definem, como se conclui da reflexão que a propósito faz Aguiar e Silva (Silva, 1984: 128-133)⁴, pela falta de novidade e originalidade, pela incapacidade de renovação e questionação dos seus códigos e pela reprodução tardia e simplificada das inovações da literatura, conduzindo a um funcionamento especular que implicaria o esvaziamento de sentido, será difícil continuar a generalizar a toda a literatura juvenil esse enquadramento na periferia do sistema.

Teresa Colomer (2002) e Isabel Tejerina Lobo abordam a complexa relação entre literatura infantil e juvenil e literatura institucionalizada, no esforço de encontrar um paradigma que permita valorizar criticamente as obras, sem

⁴ Aguiar e Silva (1984: 130) aponta também aos textos paraliterários a ausência de uma *metalinguagem literária* condicionando a sua produção e recepção, o que, no caso da literatura juvenil, já não corresponde à realidade.

esquecer a sua especificidade, sem esquecer a sua integração no sistema literário. A primeira destas autoras retoma a dificuldade de definir, no contexto atual, o que é um bom livro. A esse propósito formula a seguinte reflexão, situando-se no âmbito de uma abordagem mais abrangente, ao considerar o aspeto social inerente à literatura:

Sin embargo, durante este tiempo hemos asistido también a la crisis de la función de la literatura en las sociedades postindustriales. Una crisis que ha llevado a la perplejidad ante su enseñanza, por ejemplo. Ello nos ha conducido a ampliar la pregunta anterior –“qué es un buen libro literario”– con un nuevo interrogante. Porque, evidentemente, del valor que otorguemos a la literatura depende el que nos esforcemos por acercarla a los pequeños. Así que estamos muy interesados en ese debate social (Colomer, 2002: 17).

Refletindo sobre a definição de grande literatura ou de literatura canónica, Isabel Tejerina Lobo, em “El canon literario y la literatura infantil y juvenil. Los cien libros del siglo XX” (Tejerina Lobo, 2009: 1-2), levanta as seguintes questões: Quem produz os cânones? Como se aplicam? De que forma se gera a sua sobrevivência ou caducidade? Que critérios usar para a elaboração de um cânone que efetivamente inclua os melhores autores/as melhores obras? Respondendo sobretudo à última questão, a autora defende que o principal critério a usar deverá ser o da excelência estética da obra. Embora seja fácil concordar com esta asserção, o facto é que voltamos a reencontrar as mesmas questões: quem define os padrões de excelência? Como se aplicam a obras singulares e originais, sem se transformarem em regras “oficiais”, espartilhos que não podem dar conta da imensa versatilidade do objeto de estudo? Como adaptá-los à constante mutação dos tempos – ou serão esses critérios universais, como defende Bloom?

As duas autoras propõem a elaboração de um paradigma de análise que oriente a valorização de obras para crianças e jovens. Em primeiro lugar, salientam a qualidade estético-literária dos textos, o que me parece um dado indiscutível, dado que se trata de arte literária. A avaliação desta qualidade, como lembra Teresa Colomer (2002: 17), tem de ter em conta a diversidade e a diversificação de recursos a que estas obras têm lançado mão (ilustração, contributos de outras formas de expressão e de conhecimento, novos temas, complexidade da realidade, herança popular e pós-modernismo...), pelo que considera que a crítica nesta área deve ser multifacetada e diferente. Isto atendendo ainda a que os receptores pertencem a faixas etárias distintas daquela a que pertence o autor. Mas, na realidade, com exceção do último factor apontado, toda a crítica literária deve contar com estas novas realidades que

modificaram a nossa concepção de literatura. À vertente estética acrescentam as duas autoras a consideração dos interesses e gostos dos leitores e a vertente formativa, quer em termos de valores quer em termos de formação leitora, aspetos que mereceriam uma reflexão demasiado alongada neste contexto.

Porém, convém lembrar que a desatenção da literatura aos interesses dos leitores (crianças ou adultos) dita um afastamento inultrapassável e pouco justificado, dado o papel essencial da recepção na comunicação literária. Se é certo que a literatura deve constituir uma espécie de antídoto contra a desvalorização da palavra, enquanto instrumento do pensamento crítico e inovador, na sociedade de informação, ela não pode, de igual forma, ignorar que é essa sociedade que condiciona a circunstância do homem actual. E, na verdade, o respeito pelos interesses dos leitores não implica necessariamente abdicar das exigências de qualidade ou de originalidade criadora.

Assim sendo, estas obras podem e devem ser lidas e apreciadas pelos intervenientes no sistema como qualquer obra escrita para adultos. Lembramos ainda que elas são de facto escritas para o sistema, isto é, para serem lidas e apreciadas pelos adultos, mediadores, críticos e estudiosos. Assim, como em qualquer obra, independentemente de o público ser ou não adulto, há que considerar os diferentes níveis de leitura em pirâmide⁵: a leitura mais intuitiva e impressionista do leitor menos preparado, resposta pessoal do indivíduo ao diálogo proposto pela obra e que depende da sua enciclopédia, dos seus gostos e interesses e da sua formação leitora; num segundo nível, temos a leitura feita com base em instrumentos teóricos e no conhecimento do sistema, uma leitura mais analítica mas à qual não deve faltar uma parte de apreciação subjetiva; finalmente, no topo da pirâmide, estará a síntese do juízo de valor, característica do trabalho académico, suportada por relações mais abrangentes com outras obras do mesmo autor, com a tradição literária em que se integra e no seio da qual se afirma pela sua originalidade. É neste nível que se define o cânone, ou, pelo menos a posição da obra no sistema. Obviamente que se espera que os leitores mais jovens, tal como a maioria dos adultos, não ultrapassem o primeiro nível de leitura e que os profissionais da crítica e dos estudos literários sejam capazes de levar a cabo o papel de distinguir os ‘livros’ dos “não-livros”.

Em suma, apesar de se perceber a necessidade de abertura a novas concepções artísticas, o trilha principal a seguir terá de ser o da salvaguarda do trabalho da palavra, princípio de todo o sentido. Evitando usar uma “medida

⁵ Veja-se a referência e comentário feitos por Darío Villanueva às propostas de Alfonso Reyes (1941) e Guy Michaud (1957): na base, a impressão ou a intuição; num segundo nível, a exegese ou a análise científica e, finalmente, no topo da pirâmide, o juízo ou síntese final do juízo estético (Villanueva, 2004: 18-19 e 25-28).

estética” previamente estabelecida, ou ceder a uma submissão a outros domínios da cultura, a crítica, não abdicando dos valores literários configurados pela tradição literária, deve estar atenta a novas formas de expressão que testemunham o próprio devir da humanidade e os valores fundamentais da liberdade e da pluralidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ballaz Zabalgá, J. (s/d): “La lectura de los adolescentes en el futuro”. *Colaboraciones. CLIJ* 112: 17-22.
- Bloom, H. (2011[1994]): *O Cânone Ocidental*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Casas, A. (2004): “Lectura e acto crítico”. In: Casas, A. (coord.), *Elementos de Crítica Literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 39-77.
- Colomer, T. (2002): “Una nueva crítica para el nuevo siglo”. *CLIJ* 145: 7-17.
- Lluch, G. (2009): “Literatura infantil y juvenil y otras narrativas periféricas”. *Biblioteca Virtual Cervantes*.
<<http://www.cervantesvirtual.com/SirveObras/12705075625626051987435/>> pp. 1-13 [consultado em 3-2-2009].
- Silva, V. A. (1984 [1967]): *Teoria da Literatura*. Almedina: Coimbra.
- Silva, V. A. (2008): “Genealogias, lógicas e horizontes dos estudos culturais”. In: *O Trabalho da Teoria. Colóquio em Homenagem a Vitor Aguiar e Silva*. Ponta Delgada: Universidade dos Açores.
- Sotomayor Sáez, M. V. (2000): “Lenguaje literario, géneros y literatura infantil”. In: Cerrillo y García Padrino. *Presente y Futuro de la Literatura Infantil*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 27-65.
- Tejerina Lobo, I. (2003): “El canon literario y la literatura infantil e juvenil. Los cien libros del siglo XX”. *Biblioteca Virtual Miguel Cervantes*.
<<http://www.cervantesvirtual.com>> pp. 1-7 [consultado em 03-02-2009].
- Villanueva, D. (2004): “O estatuto actual da crítica literaria”. In: Casas, A. (coord.), *Elementos de Crítica Literaria*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 17-38.