



APONTAMENTOS SOBRE A SÉRIE
COMO E POR QUE LER

WELLINGTON FREIRE MACHADO

Doutorando em História da Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande (FURG). Investiga teorias da história da literatura. Atualmente é professor de Literatura espanhola e hispanoamericana na FURG.

Contato: machadowf@gmail.com

APONTAMENTOS SOBRE A SÉRIE *COMO E POR QUE LER*

Wellington Freire Machado

RESUMO: Este ensaio propõe uma leitura da série *Como e por que ler*, publicada pela editora Objetiva em 2004. Estas obras merecem atenção no âmbito da academia por possuir um novo discurso historiográfico adequado a uma retórica voltada para formação de leitores. Neste trabalho, busca-se compreender a série no cerne de uma revolução paradigmática no âmbito da História da Literatura. Assim, sustentam este trabalho reflexões relativas ao aspecto construtivo, no sentido de buscar compreender os elementos que subsidiam este incipiente *modus operandi*.

Palavras-chave: História da Literatura; formação de leitores; literatura brasileira.

NOTES ON *COMO E PORQUE LER* SERIES

ABSTRACT: This essay presents a reading of the series entitled *Como e por que ler*, published by editora Objetiva in 2004. These works deserve attention within the academic scope due to its new historiographical discourse appropriated to a rhetoric focused on educating new readers. In this work, we intend to understand the series in the core of a paradigmatic revolution in the History of Literature. Therefore, this work is grounded on reflections related to the constructive aspect, as it seeks to understand the elements which support this incipient *modus operandi*.

Keywords: History of Literature; reader development; Brazilian literature.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A série *Como e por que ler* da editora Objetiva surgiu no ano de 2002 com a publicação de *Como e por que ler os Clássicos Universais desde cedo*, de Ana Maria Machado. De 2002 a 2005 foram publicados neste projeto quatro títulos, todos eles assinados por reconhecidos nomes da

teoria e da crítica literária: *Como e Por Que Ler a Poesia Brasileira do Séc. XX* (2002), de Ítalo Moriconi, *Como e Por que Ler o Romance Brasileiro* (2004), de Marisa Lajolo, e *Como e Por Que Ler a Literatura Infantil Brasileira* (2005), de Regina Zilberman. Dos quatro, o que mais se assemelha a *Como e por que ler o romance brasileiro* é o livro de Ana Maria Machado, iniciador da série. Nele, além da tradicional linguagem acessível comum a todos os títulos da série, há um narrador disposto a reviver suas memórias de leitura através de um exercício de escrita confessional.

1. A SÉRIE COMO E POR QUE LER

É indispensável ler criticamente, ou seja, ler sem adotar atitude reverente, mas sem discordar de tudo. Também é conveniente ler de maneira contextualizada, isto é, "vivendo" a época, não pretendendo encontrar atitudes contemporâneas em acontecimentos passados. Ler bem é ficar mais tolerante e mais humilde, aceitar a diversidade, dispor-se a tolerar a divergência.

Ana Maria Machado

Com uma linguagem desprovida de floreios linguísticos, Machado discorre sobre seu trajeto de leitura, mostrando-se como uma leitora voraz, sempre disposta a aventurar-se por novos horizontes através de personagens e narrativas instigantes. No primeiro capítulo, a autora define alguns pontos que orientam o leitor a respeito de seu posicionamento sobre os termos "leitor", "clássico", "ler". O primeiro deles diz respeito à leitura: na acepção da autora, ler não é um dever, mas sim um direito. Logo, descarta qualquer possibilidade de prazer em uma leitura que se efetiva a partir da obrigação como motivação-primeira. Como consequência desse ato, os resultados podem ser catastróficos para o leitor, gerando repulsa imediata por qualquer tipo de livro. Em relação aos clássicos, salienta o caráter atemporal deste: um clássico nunca sai de moda e o acesso a uma obra clássica pode se dar a partir de outras materialidades, como as adaptações cinematográficas, teatrais ou outras formas que tornem o clássico mais "degustável" ao neoleitor.

Em cada capítulo, Machado seleciona as obras a partir dos critérios mais variados: As narrativas de viagem; Os contos de Fada; As histórias que eternamente são reescritas e que constantemente conquistam o interesse dos jovens; Histórias Marítimas; Romances de mistério e "capa-e-espada". Ao elencar e discorrer sobre as obras de acordo com esses critérios, Machado apresenta bagagem cultural e memória de leitura imponente. Nela, os clássicos universais desde os textos mais canônicos: As histórias bíblicas de David e Golias, a Arca de Noé, a Torre de Babel, Moisés e outros. Também são mencionados autores do porte de Ésquilo, Homero, Eurípides, Sófocles, e outros. Nesse sentido, as histórias que mais foram reescritas desde seus

respectivos surgimentos: *Tristão e Isolda*, *Lancelot*, *Rei Artur*, *O cantar de Mio Cid*, *Robin Hood*, e tantas outras que persistem no tempo e são constantemente recontadas, reescritas e até mesmo atualizadas, mas que se mantêm em essência no original.

O livro de Machado inaugura a série com destreza narrativa e habilidade nas escolhas que o estruturam. Esse estilo de caráter estritamente iniciático se veria fiel nas publicações subsequentes de Marisa Lajolo e Regina Zilberman. Além disso, a visita de Machado por obras clássicas da literatura não somente ocidental, mas também oriental, reafirmam este título como item "obrigatório" — no sentido de importante, recomendado — para qualquer indivíduo que busque orientações a respeito da iniciação aos estudos de literatura que extrapolem as fronteiras regionais. Figuram ainda pelas páginas de *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* autores como Alexandre Dumas (*Os três Mosqueteiros*), Artur Conan Doyle (*Sherlock Holmes*), Robert Louis Stevenson (*A ilha do tesouro*), Jack London (*O Lobo do Mar*), H. Rider Haggard (*As minas do Rei Salomão*), Fenimore Cooper (*O último dos Moicanos*), Edgar Rice Burroughs (*Tarzan*), Melville (*Moby Dick*), Edgar Allan Poe ("William Wilson"), Rudyard Kipling (*O Livro da Selva*), Defoe (*A Família Robinson*), Tolkien (*O Senhor dos Anéis*), William Shakespeare (*Romeu e Julieta*), Michel Zevaco (*Os Pardallans*) e outros.

Relativo ao "como" ler o romance instigado pelo título, Machado registra a sua orientação desde o viés da intelectualidade: Ler os clássicos universais deve ocorrer desde uma perspectiva crítica. O leitor não deve concordar nem reprochar tudo, mas sim ler criticamente a obra sem jamais lançar um olhar contemporâneo sobre um texto escrito e publicado em outro tempo, aceitando e compreendendo o texto como produto de um tempo ao qual a visão contemporânea de mundo não constituiu. Ana Maria Machado semeia, sobretudo, leitores críticos e flexíveis no processo de leitura, o que faz de seu livro uma contribuição indispensável para a formação de novos leitores.

O segundo título publicado pela série é *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, de Ítalo Moriconi (2002, p. 17): uma obra que se apresenta com caráter instrutivo, ou, como afirma o autor, "uma introdução, um manual que trata dos comos e porquês da leitura da poesia. O livro é estruturado sob os moldes característicos da série: linguagem não-acadêmica, texto breve – em torno de 140 / 160 páginas – e marcante teor didático. Em decorrência da ambição do projeto – reunir em pouco mais de cento e cinquenta páginas a poesia brasileira do século XX –, o autor precisou valer-se de uma seleção criteriosa e excludente *per se*.

No empenho de contemplar os objetivos que norteiam a escrita de sua obra, Moriconi apresenta desde a introdução conceitos-chave que delimitam a sua seleção de autores. O primeiro conceito problematizado é a concepção de Poesia. O autor não oferece ao leitor uma definição pronta que oriente a leitura: conduz o mesmo à sua própria definição de poesia. Em suas palavras, descreve a poesia relacionando-a sempre ao prazer sensorial: é na musicalidade

dos versos e na fluidez do ritmo em que se encontra o "gostoso de ler poesia" (MORICONI, 2002, p. 08), estimulando sempre a imaginação e a sabedoria, em que "todos os cinco sentidos traduzidos, por meio da palavra, em coisa mental. Coisa mental que se pode comunicar pela fala, guardar na página ou na memória, que nem talismã" (MORICONI, 2002, p. 08).

Para o autor, a poesia brinca com a linguagem, explorando as coincidências sonoras entre as palavras, fabricando "identidades por analogia: mulher é flor, rapaz é rocha, amor é tocha" (MORICONI, 2002, p. 09), abrangendo sentidos que vão além da linguagem verbal, oral ou escrita. Além disso, não restringe a existência da poesia unicamente ao âmbito da palavra escrita: afirma ainda que a poesia pode estar em um filme, em um gesto comum ou excepcional, buscando revelar uma articulação entre a poesia enquanto arte específica das palavras com "a poesia além-livro, a poesia da vida" (MORICONI, 2002, p. 09).

Ao registrar o conceito de poesia no âmbito do idiossincrático, Moriconi (2002, p. 10) evoca Manuel Bandeira, poeta que considera "a estrela maior na constelação dos poetas brasileiros", a quem a poesia essencial seria aquela ligada a um momento fugaz da vida mais corriqueira, à qual o poema, na sua simplicidade coloquial, conferiria valor simbólico. Este ideal de "poesia desentranhada" se enquadra perfeitamente ao ideal poético dos Modernistas. Isto é, para eles a poesia estava mais no momento que no poema em si, "mais na vida que na elaboração codificada de uma arte cansada" (MORICONI, 2002, p.11), ideia completamente compatível à proposta de elaboração poética que ia ao encontro do *modus operandi* dos parnasianos.

Nos anos iniciais do século XXI — em uma perspectiva afinada aos ideais pós-semana-de-22 — Moriconi lança um olhar abrangente sobre o século XX e afirma que a poesia se faz presente nas letras de música popular, no cordel nordestino, no rock dos anos 80 e até no hip hop dos anos 90. Neste aspecto, reflete sobre as relações entre a poesia e a música, constatando um fenômeno singularmente brasileiro: o status intelectual atingido pela música popular, capaz de elevar cantores como Caetano Veloso e Chico Buarque à categoria de poetas. Além disso, ao pensar cantores como Noel Rosa, Lupicínio Rodrigues, Cartola, Vinícius de Moraes, Arnaldo Antunes, Renato Russo e Cazuza no âmbito do panteão poético brasileiro, Moriconi envereda em uma questão polêmica: a validade da letra de música enquanto poesia.

No meu modo de ver, quando o poema-poema vira canção, ele ganha, porque ganha uma nova dimensão. Já a letra, quando vira poema literário, perde. A letra, sozinha, é menos da metade do valor estético de uma canção, pois a canção é justamente aquele "a mais" que se agrega como valor adicional à mera soma letra + melodia. Ao virar poema-na-página, não apenas perde-se a melodia da letra, mas adquirem novos valores alguns elementos cruciais, um tipo de mudança que pode vir em desfavor da poesia. Um exemplo é o refrão. A existência de refrões e repetições pode ser boa de ouvir, mas às vezes é chata de ler. Fica pobre. (MORICONI, 2002, p.15)

Assim, sem estabelecer uma relação hierárquica entre poesia e letra de música, Moriconi — por razões justificadas — restringe sua seleção ao âmbito do poema escrito. O livro de Moriconi, apesar de buscar se manter enquadrado nos parâmetros que perfilam a série, não parece cativar o leitor pela linguagem. O narrador é hábil na descrição simples do que se propõe e, de fato, mantém uma coerência léxica do início ao fim. Contudo, bem diferente do narrador apresentado por Machado e Lajolo, Moriconi se esforça em não cativar o leitor. Por isso entenda-se abrir mão dos recursos retóricos utilizados tanto por Machado como por Lajolo, como a inserção do leitor no texto e a prioridade na construção de uma narração hedônica que conjugue conhecimento, prazer e diálogo com o leitor.

Assim, ao longo de 146 páginas, Moriconi assumiu a desafiadora empreitada de apresentar ao leitor de poesia e ao aspirante (ou neoleitor) uma visita guiada ao longo de um século de produção poética no Brasil. A seleção, como todo e qualquer processo eletivo na construção de histórias literárias, partiu do pressuposto de um juízo de valor mais que canônico: como se pode perceber, o grande herói da obra de Moriconi não foi simplesmente a poesia brasileira do século XX, mas sim a poesia brasileira modernista, a mesma que rompeu com os ideais da República Velha e influenciou diretamente a produção poética concretista e marginal que a sucedeu.

Ao observar a obra desde uma perspectiva ampla, é inegável considerar a forte relação entre história social e literatura. Na viagem propiciada por Ítalo Moriconi, houve espaço para a poesia engajada, articulada sistemicamente com os demais membros do sistema literário. A relação direta entre os movimentos em uma linha evolutiva temporal constitui uma clara tentativa do historiador de estruturar e concatenar os dados históricos que dispunha segundo sua intenção organizadora. É no âmbito da transição temporal que se percebem as ideias subjacentes aos objetivos do sujeito que produz o texto de caráter historiográfico.

Logo, ao reduzir a poesia brasileira de cem anos ao Modernismo e a seu respectivo legado, Moriconi elimina do horizonte de leitura dos possíveis neoleitores poetas do porte de Mário Quintana, Olavo Bilac, Gilka Machado, Carlos Nejar, José Paulo Paes e outros. No caso de Moriconi, só interessa dispor enquanto poesia brasileira do século XX poetas que estivessem de alguma forma empenhados em efetuar alguma mudança na sociedade ou no sistema literário. Esta perspectiva restritiva de seleção, independente de ocorrer por razões puramente ideológicas ou editoriais, não se compatibiliza com a ideia central do título que a nomina. Assim, dos quatro textos da série *Como e por que ler*, o de Moriconi é o que menos se afiniza a expectativa metateóricas contemporâneas e ocorre de forma independente às restrições que o projeto editorial impõe.

No ano de 2005, com a publicação de *Como e Por Que Ler a Literatura Infantil Brasileira* Regina Zilberman, encerra a série iniciada por Ana Maria Machado em 2002. Logo na introdução,

Zilberman recorre à experiência de autores como Manuel Bandeira, João Ubaldo Ribeiro e Moacyr Scliar para salientar a importância da leitura na vida adulta, se este processo for iniciado ainda na infância. A autora dá voz à máxima de Lavoisier, o qual afirma que nada se cria, mas sim se transforma: o ato de escrita surge, nesta perspectiva, como um reflexo das leituras realizadas por um determinado escritor.

A autora dedica dois capítulos para abordar exclusivamente a relevância da obra de Monteiro Lobato. Não coincidentemente, neste trabalho a autora — assim como Lajolo¹ — dedica grande apreço à figura intelectual e à produção de Monteiro Lobato. Para Zilberman, Lobato é a expressão máxima da literatura infantil brasileira. Isso ocorre devido a autonomia que seus personagens ganharam após a publicação de seus livros: o caso específico de Emília, personagem facilmente encontrada em lojas especializadas em bonecos e brinquedos. Esta autonomia do personagem frente à obra e criação como um todo faz com que o autor se consolide como alguém com popularidade inegável: determinado indivíduo não necessariamente precisa ler a obra de Monteiro Lobato para conhecer personagens como Narizinho, Dona Benta, Emília e Visconde de Sabugosa. Este fenômeno também se deve às inúmeras adaptações televisivas, cinematográficas e teatrais disponíveis ao grande público. Além disso, o fato de os personagens mimetizarem determinadas atitudes ou comportamentos infantis se torna motivo de identificação instantânea por parte dos leitores.

Para Zilberman, a literatura infantil no Brasil se divide em dois períodos: período lobatiano e período pós-morte de Monteiro Lobato. A autora se atém a apresentação de micro-resenhas ressaltando aspectos típicos da literatura infantil que se sobressaíram na produção de autores que publicaram após Lobato. Além disso, Zilberman também dedica espaço ao trabalho então inédito *Flicts*, de Ziraldo, que causou uma revolução em seu tempo devido a sua louvável capacidade de ilustrar. Ao que tudo indica, ao abordar a literatura infantil como tema principal, o livro de Zilberman encerra com chave de ouro a série *Como e por que ler*, tendo em consideração que o principal mote da série está vinculado a ideia de formar novos leitores.

Ao que tudo indica, a série *Como e por que ler* surgiu como inspiração da tradução e publicação em 2000 de livro homônimo assinado por Harold Bloom. O livro foi publicado também pela editora Objetiva e inaugura um estilo que antecede — desde uma seleção infinitamente mais ampla que todos os títulos da série *Como e por que ler* — grande parte dos parâmetros teóricos imbricados nos cinco títulos publicados. Em seu prefácio, Bloom esclarece de modo exponencial os princípios motivadores do ato de ler:

¹ Regina Zilberman é uma das principais parceiras de Marisa Lajolo nos estudos em formação de leitores.

Não existe apenas um modo de ler bem, mas existe uma razão precípua por que ler. Nos dias de hoje, a informação é facilmente encontrada, mas onde está a sabedoria? Se tivermos sorte, encontraremos um professor que nos oriente, mas, em última análise, vemo-nos sós, seguindo nosso caminho sem mediadores. Ler bem é um dos grandes prazeres da solidão; ao menos segundo a minha experiência, é o mais benéfico dos prazeres. Ler nos conduz à alteridade, seja à nossa própria ou à de nossos amigos, presentes ou futuros. Literatura de ficção é alteridade e, portanto, alivia a solidão. Lemos não apenas porque, na vida real, jamais conheceremos tantas pessoas como através da leitura, mas, também, porque amizades são frágeis, propensas a diminuir em número, a desaparecer, a sucumbir em decorrência da distância, do tempo, das divergências, dos desafetos da vida familiar e amorosa. (BLOOM, 2000, p.15)

Bloom (2000, p. 15) entende a crítica literária como algo experimental e pragmático, e não teórico. Por essa razão, "as obras selecionadas não devem ser vistas como um roteiro exclusivo de leituras, mas como uma amostragem de textos capazes de ilustrar por que ler." (BLOOM, 2000, p. 15). A série publicada anos mais tarde pela editora Objetiva, no âmbito de suas intenções, buscará compatibilidade com essa consciência encontrada inicialmente na inspiradora *Como e por que ler*, de Harold Bloom.

Considerando a série *Como e por que ler* como um todo depreende-se uma série de similaridades e particularidades entre os títulos que a compõem. Apesar da série se caracterizar por um padrão que em tese deveria se repetir em todos os títulos, cada autor possui seu estilo e as escolhas não declaradas de cada um deles são facilmente perceptíveis ao olhar do observador atento. Nesse sentido, o livro teórico de Marisa Lajolo se mantém em condição única se comparado a seus pares: linguagem própria; escolhas claramente assumidas; inserção do leitor no texto; exercício(s) de ego-história e estilo romanesco são os elementos constituintes deste texto de caráter historiográfico que se propõe a orientar o leitor pelos caminhos do romance brasileiro.

2. O PRAZER COMO PILAR CENTRAL

Todas as espécies de prazer ou de dor, por mais espontâneas que sejam, são resultantes duma grande complexidade, nelas estão contidas: toda a nossa experiência e uma quantidade enorme de juízos de valor e de erros.

Friedrich Nietzsche

Suscitar aspectos cognitivos e emotivos no leitor é uma das possibilidades que surgiram como produto de reflexão realizada na esfera da metateoria. Em *Como e por que ler o romance brasileiro* esta alternativa teórica se potencializa como pilar central na constituição da obra,

sustentada por forte apelo retórico que reforça a intenção organizadora dos autores e da série da qual os livros fazem parte. Para se chegar a essa conclusão, não é requerido ao observador uma análise minuciosa dos mecanismos empregados na construção dos livros componentes. Em aspectos gerais, a constituição gráfica da obra de Marisa Lajolo, por exemplo, é o primeiro ponto que indica os caminhos pelos quais o leitor será conduzido. Por fazer parte da série *Como e por que ler* da Editora Objetiva - o livro possui projeto gráfico compatível a seus pares: capa colorida e uma imagem centralizada.

Em primeira instância, este mecanismo além de atrair inicialmente um determinado público “X”, também desvincula a obra do aspecto sisudo das historiografias tradicionais, brindando a esta uma aparência amigável – o que pressupõe também um texto não científico e de acesso fácil. Na capa, há a fotografia de um casal trocando beijos sobrepostos a um fundo dual: do lado esquerdo — do homem — representando o tempo passado a imagem em tom preto e branco de uma pacata construção antiga, no formato fotografia. Já do lado direito — o da mulher —, uma mescla de luzes que dão a ideia de movimento que remetem automaticamente às luzes da cidade e a realidade da vida urbana contemporânea. A imagem, como figura central exposta no plano de expressão, corrobora uma tese que mais tarde seria confirmada textualmente no livro:

A presença da mulher no romance – lendo-o, escrevendo-o ou protagonizando-o – não apenas deu voz à metade da humanidade que permanecia calada ao tempo em que as letras eram território exclusivamente masculino (o que já não é pouco...) mas também deu vida e fôlego longo ao romance, gênero por excelência da modernidade. (LAJOLO, 2004, p.61)

A mulher representa um papel protagônico nesta história do romance brasileiro, fato que os elementos gráficos da capa incitam com maestria. O casal que ocupa a posição central pode ser entendido como uma representação da essência romanesca que sobreviveu à passagem do tempo: da cidade antiga – como a autora revisita nos romances urbanos de Machado de Assis e Mário de Andrade – à cidade contemporânea mimetizada nas histórias de Ferrez ou Luís Ruffato.

Ainda em relação ao plano de expressão perceptível na capa, ao fundo desta há a predominância de um tom vermelho-bonina bastante chamativo contrastando com o título em roxo-plum. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier, o vermelho-escuro representa a feminilidade e o mistério da vida (2010, p. 944)². Uma possível justificativa compatível com essa definição talvez seja encontrável nas páginas do livro dedicadas a figura da mulher no âmbito da literatura, seja como musa inspiradora, receptora ou produtora do próprio texto. Além disso, juntamente com o título de cada capítulo há um desenho que o representa em termos gerais: uma

² Neste aspecto, mais uma indicação da condição protagônica da mulher em uma história do romance.

mulher em trajes do século XIX e com um livro em punho para o capítulo dedicado à mulher; um trabalhador carregando os frutos da colheita na cabeça para os capítulos que falam sobre a cor local; um carro como sinônimo do romance que viaja pelo Brasil; um casal se beijando para o capítulo dedicado à afirmação do romance. Todas as figuras se alternam de acordo com a temática explorada em cada capítulo.

Considerando o livro como um iniciador de leitores, com fortes propósitos de letramento, não soa arbitrário a inserção de imagens – mesmo que em uma escala pouco significativa – nem a pictoricidade presente na capa. Esses recursos, juntamente com as cores empregadas, são elementos pré-textuais que, por exemplo, em uma situação cotidiana de visita a uma livraria poderiam chamar a atenção do leitor em uma estante ou até mesmo em um mostruário. Assim, tal como o título de uma determinada obra que Lajolo afirma ser uma “rede de pescar leitores” (LAJOLO, 2004, p.28), a capa enquanto um importante elemento pré-textual também o é.

Dos elementos pré-textuais aos textuais basta a abertura do livro. A disposição do texto configurado em espaçamento 1,5m é um dos primeiros atrativos que configuram uma leitura suave e de fácil fluidez. A linguagem de Lajolo é um dos pontos de maior contato entre a produtora do texto e o leitor. É a partir da linguagem escolhida que Lajolo estabelece uma ponte que conecta o leitor a um indivíduo virtual que se posiciona claramente em relação às suas preferências literárias.

Ao se assumir, sobretudo, com as características de uma leitora tal como qualquer outra, é que Lajolo desfere seu principal reforço retórico que, em primeira instância, visa fazer o leitor se identificar com o narrador, afinal de contas, soa impensável conceber um leitor — por mais inexperiente que seja — que não tenha vivenciado uma das sensações as quais o narrador afirma viver quando se envolve no processo de leitura:

Leitora apaixonada, fã de carteirinha, me envolvo com os romances de que gosto: **curto, torço, rôo as unhas, leio de novo um pedaço que tenha me agradado de forma particular**. Se não gosto, largo no meio ou até no começo. O autor tem vinte/trinta páginas para me convencer de que seu livro vai fazer a diferença. Pois acredito piamente que a leitura faz a diferença. Se não faz, adeus! O livro volta pra estante e vou cuidar de outra coisa... (LAJOLO, 2004, p.13-24, grifo meu)

Pensado enquanto um texto de caráter hedônico, este recorte soaria como o que Olinto (2008, p. 43) sublinha como um “efeito afetivo provocado pelo encontro com a literatura”, o que transforma inevitavelmente essa experiência em momentos de felicidade. Neste caso específico, a ocorrência é possível porque o texto ativa no leitor sua memória de leitura prazerosa e evoca sensações e reações que decorreram ao longo desse ato de extrema satisfação intelectual. A ativação desse mecanismo memorialístico no leitor é suficiente para mantê-lo atento ao texto,

visto que, ao evocar boas sensações logo no princípio da leitura, automaticamente registra-se a promessa não declarada de que seguir no fluxo deste processo poderá culminar na ocorrência de outras experiências de natureza similar.

Em termos de estilo, a linguagem de *Como e por que ler o romance brasileiro* já pré-molda um desconhecido leitor que se espera enquanto receptor do livro: Não é o leitor profundamente conhecedor da literatura brasileira; tampouco o leitor habituado a normas técnicas ou a termos específicos do meio acadêmico³. Talvez a isso se deva o fato de Lajolo não se apresentar como doutora em Literatura, mas, sobretudo "como leitora de romances". Um claro indício de que o leitor não possui em mãos um texto acadêmico. As escolhas estéticas propositalmente empregadas no livro são especificamente pensadas para um leitor que se perfila às expectativas que o livro suscita. No que tange a esse mecanismo, Paul Ricoeur (2010, p.49) assinala que uma obra é capaz de criar o seu público, pois alarga o círculo da comunicação e inicia novos modos de comunicação: "Por um lado, é a autonomia semântica do texto que abre o âmbito de leitores potenciais e, por assim dizer, cria o auditório do texto. Por outro, é a resposta do auditório que torna o texto importante e, por conseguinte, significativo" (2010, p.48).

Em relação à autonomia semântica, apesar de a obra supostamente ter sido pensada para um determinado público, isso não delimita nem restringe a circulação e o acesso desta a outro público que esteja aquém ou além do perfil de leitor que inicialmente fora imaginado ainda no período de pré-produção da obra. O livro de Lajolo é um bom exemplo de história do romance que pode muito bem figurar na lista de recomendações de um órgão governamental para uma determinada faixa-etária, como também fazer parte de um cronograma de leitura de determinado grupo de estudos em Teoria ou História da literatura. O texto, após sua publicação, passa a fazer parte de uma esfera de recepção pouco provável de se presumir, visto que sua relação com outros elementos do sistema e sua recepção nos mais diversos âmbitos se efetiva a partir de fatores como o momento e as condições em que o texto é publicado. Nesse sentido, diante da possível plurissignificância aberta pelo campo semântico de um determinado texto, leitores passam a ser atribuidores de sentido. Assim, cada observador observa de acordo com suas experiências pessoais, indissociáveis de qualquer nível de interpretação.

Além disso, o estilo despojado da autora é outro fator que ameniza o embate do neoleitor com um livro teórico. Já é marca de Marisa Lajolo o estilo romanesco, com menções constantes ao leitor, algo que remete a nada menos que ao narrador de Machado de Assis perceptível em seus romances e contos:

³ Em inúmeras passagens Lajolo explica noções de epígrafe, nota de rodapé e outros termos específicos.

Onde o bom romance? E onde o resto (aliás, qual resto...?), sobretudo na pós-modernidade periférica, como se diz a brasileira? Que cada leitor responda por si. Por mim, vou encerrando esta conversa sobre minhas leituras romanescas, que se inauguraram muitos anos e muitos livros atrás. Lá nos aguarda o romance brasileiro discutido de forma mais sistemática - porém não exaustiva - do que este breve passeio que mistou assassinatos, fantasmas, historiadores e atrizes com borboletas, uma inocência de papel e tinta e outra inocência de carne e osso. Será que pode? Pode, é claro... pois que é que não pode no romance? (LAJOLO, 2004, p.26)

A função emotiva no processo de comunicação estabelecida pelo texto de Lajolo se alinhava a uma perspectiva hedonista de teorizar a literatura, visto que o texto da autora logra conjugar o conhecimento sobre literatura brasileira com sentimentos (a memória afetiva do narrador e as reações incitadas no leitor) e também com o prazer estético (tom dialógico e romanesco apresentados) suscitados ao longo do percurso estabelecido. Nessa dinâmica, o prazer se constitui como aspecto basilar, solidificando-se como pilar central desta história do romance brasileiro: sem os mecanismos hedônicos adotados, a obra teria que buscar formas estéticas alternativas que conseguissem atrair e manter o interesse do neoleitor a quem inicialmente o texto se destina. Dessa forma, teorizar sobre a literatura de forma aprazível ao leitor pode ser um dos parâmetros teóricos estabelecidos em todos os títulos publicados sobre a égide da série *Como e por que ler*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao elaborar este trabalho, reafirmo a minha crença de que os estudiosos do tema devem voltar seus olhares para uma noção de movimento intrassistêmico, visto que é na complexidade das relações estabelecidas entre o tempo passado e o tempo presente, que se poderá compreender as diretrizes que encetarão as perspectivas futuras. Nesse sentido, ao harmonizar-se com as mais distintas discussões metateóricas, a série *Como e por que ler* afirma-se, na minha visão, ao se consolidar como um importante ponto de referência, quando o assunto é a renovação do discurso historiográfico no âmbito da literatura brasileira. Deste ponto em diante, estudos futuros se incumbirão de ratificar ou negar a afirmação que aqui ensaio, a de que a sobrevivência de Histórias da Literatura depende exclusivamente de quão dispostos estarão os historiadores literários em renovar não somente seus discursos, mas também os seus métodos. Nesse sentido, encerro este trabalho citando a Prof.^a Heidrun Krieger Olinto, quando esta se pergunta o que cabe em uma história da literatura. “Quase tudo!” (OLINTO, 2009, p. 51), responde

a própria pesquisadora. A essa resposta, acrescento uma reflexão pessoal, a de que a partir do advento da série *Como e por que ler*, nas Histórias vindouras da literatura brasileira caberá uma consciência de construção extremamente renovada, em sintonia com as expectativas impostas pelas necessidades do homem contemporâneo, sendo então, neste futuro próximo, as histórias de feitiço tradicional apenas uma distante lembrança de um tempo que não nos pertence mais.

REFERÊNCIAS

BLOOM. Harold. **Como e por que ler**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

LAJOLO. Marisa. **Como e por que ler o romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

MACHADO. Ana Maria. **Como e por que ler os clássicos universais desde cedo**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MORICONI. Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

NIETZSCHE. Friedrich. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

OLINTO. Heidrun Krieger. **Afinal, o que cabe numa história de literatura?** In: Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Porto Alegre, volume 16, número 1, outubro de 2009.

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