

# Calvina... ou Calvino? Menina ou Menino?

Leandro Gaspar Scalabrina

Mestrando do PPGL –  
Mestrado em Letras, da  
Universidade de Passo  
Fundo – UPF, bolsista  
CAPES. e-mail:  
leandrosscalabrini@via-rs.net

**Resumo:** O presente artigo analisa o impacto da leitura de *Calvina* (literatura infanto-juvenil), de Carlo Frabetti, a partir de alguns postulados da estética da recepção. Partindo da distinção das obras literárias entre as que influenciam concretamente o leitor e as que se propõem apenas a divertir, analisa-se as possibilidades de influenciar e divertir, do impacto individual e coletivo da leitura, da progressão e da regressão do leitor a partir de sua identificação com os personagens da obra.

**Palavras-chave:** Literatura infanto-juvenil, Carlo Frabetti, estética da recepção, impacto da leitura, identificação.

**Abstract:** The present article analyzes the impact of the reading of *Calvina* from Carlo Frabetti (children's literature), using as a starting point some aspects of the reception and reader-response theories. We start with the distinction between literary works concretely that influence readers and the ones that emphasize fun as the reader's main response in order to discuss the possibilities of influencing and amusing readers and also the individual and the collective impact of reading, the progression and regression of readers from their identification with the characters of the work.

**Keywords:** Children's literature, Carlo Frabetti, reception theory, reader-response theory reading impact, identification.

Suspense e mistério rondam a invasão de um antigo casarão por Lucrécio, ou Luc, o Rato, despertando nosso interesse por *Calvina*, de Carlo Frabetti. Logo, porém, vem a indicação de que ele é um mero ladrão, arrombando uma casa, e que se vê, ao pular a janela, cara a cara com um menino completamente careca e que lhe desafia: "Não tenho medo".

O divertimento inicial propiciado pela trama de suspense cede lugar ao estranhamento. A reação, a fala e a calvície da criança não correspondem à nossa expectativa para um menino de uns dez ou onze anos. Identificar-se-ão os infantes com este personagem que não sabemos ao certo se é uma menina ou um menino?

A tessitura da obra permite-nos analisar *Calvina* e debater sobre a identificação do leitor com os personagens de ficção, entendida

esta como uma técnica utilizada na literatura, cinema, *marketing* e política para “agir” sobre o leitor, o espectador e o eleitor. A questão também permite refletir sobre dois outros aspectos que serão nosso objeto: o impacto da leitura na criança é sempre positivo? É possível identificar nas obras o papel (ativo/passivo) atribuído ao leitor?



### o mundo flutuante de Carlo Frabetti

Carlo Frabetti é italiano (Bolonha, 1945), mas vive em Madri e escreve suas obras em espanhol. Em 2009 veio ao Brasil participar da 13ª Jornada Nacional de Literatura, na qual ministrou conferência sobre “A indústria cultural e a formação de leitores”.

Além de escritor, Frabetti é matemático, diretor de televisão, membro fundador da Aliança de Intelectuais Antiimperialistas e sócio da Associação de Escritores e Artistas da Urbe. Também é colaborador das publicações “Gara”, “InSurGente” e de outros meios alternativos como “Rebelión” e “La Haine”. Ainda que seja mais conhecido por suas obras infantis e juvenis, também é um prolífico autor de obras para adultos, tais como *La reflexión y el mito*, *Contra el Imperio*.

Frabetti publicou mais de quarenta livros. No Brasil, foram publicados os livros de literatura infanto-juvenil *A magia mais poderosa*, *O mundo flutuante*, *O vampiro vegetariano*, *Alice no país dos números* e *Calvina*. O questionamento de realidades tidas como naturais e o processo de constituição das identidades, especialmente as de gênero e de idade, aparecem nestas obras. Em *A magia mais poderosa* e *O vampiro vegetariano*, assim como, em *Calvina*, encontramos personagens que forjam suas identidades pessoais na contracorrente das imposições dominantes, enfrentando situações difíceis por fugirem ao padrão considerado normal pela maioria. *O mundo flutuante* é o lugar no qual pessoas vivem isoladas por terem aparência e costumes diferentes das demais. Nas obras citadas, também encontramos personagens que se referem e se relacionam com personagens de outras obras literárias, tais como: *Drácula*, em *O vampiro vegetariano*; *Alice no país das maravilhas*, em *Alice no país dos números*; *A divina comédia*, em *O mundo flutuante*; *Branca de Neve* e *A bela adormecida*, em *A magia mais poderosa*. Outra característica comum a essas publicações do autor é o recurso a mundos paralelos como forma de se distanciar para melhor compreender a realidade.

Em 1998, Frabetti conquistou o **Premio Jaén de Narrativa Infantil y Juvenil** pelo livro *El gran juego*, e em 2007, o **Premio de Literatura Infantil Barco de Vapor** por *Calvina*.



## Por que a gente é assim?

**A**s identidades individuais são conformadas socialmente e subjetivamente. À criança, desde seu nascimento, é imposto um padrão cultural de comportamento a ser seguido e imitado. É esse padrão, tido por “natural”, que *Calvina* questiona. Por que a gente tem que ser assim? Não podemos ser diferentes?

**C**alvino é um menino de uns dez ou onze anos de idade, muito pequeno e cabeçudo, com grandes e penetrantes olhos azuis, mas completamente careca. Quando Lucrécio, um adulto cuja atividade é a de roubar os outros, depara-se com o personagem pela primeira vez, ele está vestido como menino. “Não tenha medo, pequeno” é o que lhe diz. “Não tenho medo [...] E não sou pequeno” – responde o garoto. Na sequência, como resultado de um plano bem articulado pela criança (o que só ficamos sabendo no final), outra inversão: ao invés dela imitar a aparência física do adulto para parecer ser seu filho, é ele quem tem de se moldar à aparência do infante, raspando completamente a cabeça, para “parecer ser” seu pai. Outra coisa que o adulto tem que fazer para “parecer ser” o pai da criança, é levar seu cão para passear...

**T**ornado pai do menino por imposição deste, Lucrécio vivencia uma série de situações fantásticas: conhece um lobo-cão; entra num armário que esconde um quarto secreto; é posto em situação de dúvida sobre o sexo de Calvino (ou Calvina?); visita um manicômio biblioteca, no qual os leitores identificam-se com personagens de obras literárias e conhece Emelina (a bibliotecária), o barão visconde, o alfaiate encadernador, o encanador pirata, a livraria farmácia (na qual os livros são prescritos como medicamentos), e o cinema dormitório, no qual as pessoas projetam imagens na tela a partir de sua imaginação. Ademais, *Lucrécio* encontra um cadáver de mulher que ora está morto, ora está vivo; um anão gigante; uma flauta que pode ser um porrete; um parafuso que pode ser chave...

**J**á no terceiro episódio “mágico”, ao entrar num armário, Lucrécio encontra um cadáver, que desaparece misteriosamente. A polícia surge para investigar a casa e a mãe de Calvino (o cadáver) aparece viva. Depois, novamente, o cadáver da mãe é encontrado. A intriga mantém o suspense sobre a morte até o final da história, no qual todo o ocorrido (ou quase) possui uma explicação racional.

**O** caminho percorrido pelo leitor parte do mundo real e é tido como normal, conduzindo-o a um mundo imaginário e mágico para depois, no retorno à realidade, ocorrer a explicação racional para os episódios fantásticos. *Calvina* é uma intrigante história de suspense do início ao fim, com forte mistério que mantém presa a curiosidade do leitor.



## **A leitura nunca é uma atividade neutra**

**A** leitura nunca é uma atividade neutra, adverte Jouve. Embora a leitura seja classificada em dois tipos, as “que exercem uma influência concreta (confirmando ou modificando as atitudes e práticas imediatas do leitor) e as que se contentam em recrear e divertir” (JOUVE, 2002, p. 123 e 125), é preciso considerar que, mesmo nos numerosos textos que aparentemente se ocupam apenas em emocionar e divertir o leitor, estão escondidos verdadeiros desafios performativos de informar e convencer. Assim, se a leitura é uma experiência, argumenta, é porque o texto age sobre o leitor de uma ou de outra maneira.

**E**stas duas dimensões da leitura podem ser identificadas em *Calvina*. Sem dúvida, a intenção de prazer existe. Frabetti, incontestavelmente, procurou seduzir, atendendo às tradicionais expectativas do público das histórias de suspense e de universos paralelos: fatos estranhos, personagens míticos interagindo com humanos, portas secretas, mundos paralelos coexistindo com o mundo real, uma casa que parece assombrada (protegida por um lobo), etc. O próprio tema da narrativa (a formação da identidade) corresponde ao centro de interesses dos leitores de literatura infanto-juvenil na faixa etária dos 12-13 anos (especificada na contracapa do livro). No plano dos motivos, a história é percorrida por uma série deles, vindas de uma tradição reconhecida como tal pelo público, entre os quais podemos citar o motivo do armário cujo fundo conduz a um mundo alternativo (*Crônicas de Nárnia*), o motivo da criança que enfrenta os desafios do mundo adulto e do mundo da fantasia (*Alice no país das Maravilhas*); o motivo da investigação policial sobre o desaparecimento da mãe de Calvino, cujo cadáver seria encontrado e desconhecido por Lucrécio num suspense que se mantém até o final da história.

**C**arlo Frabetti, portanto, procurou divertir, explorando muitos recursos do gênero. Mas, por trás da preocupação em agradar, desenha-se o desejo de agir no público, como veremos a seguir, pois *Calvina* rompe com nosso horizonte de expectativa quanto ao que seria um rol de identidade de gênero, geracional (adulto ou criança) e familiar (pai e mãe), apresentando diferentes formas de ser que não são normativas (obrigatórias) na constituição da identidade.



## **A leitura entre nós e a leitura do eu**

**E**xistem duas maneiras de apreender os efeitos concretos de uma obra literária: pode-se estudar as consequências globais da leitura, na sociedade, ou seu efeito particular, no indivíduo. No primeiro caso, a obra é analisada em relação a um público; no segundo, em relação a um sujeito (JOUVE, 2002, p. 125).

**P**artimos da ideia de que no estudo do impacto global (ou cultural) devolvemos ao texto sua dimensão cultural, reconhecendo que o leitor não é um indivíduo isolado no espaço social e estático no tempo.

**O** impacto cultural da leitura, segundo Jauss, pode assumir três formas distintas: a de transmissão da norma (valores dominantes de uma sociedade, como na literatura oficial ou estereotipada), a de criação da norma (legitimando novos valores, como na literatura didática e militante), ou a de ruptura da norma – rompendo com os valores tradicionais e renovando o horizonte de expectativas do público (*apud* JOUVE, 2002, p. 125). Assim, para Jouve, as obras literárias podem ter grande importância na evolução das mentalidades pré-formando os comportamentos, motivando novas atitudes ou transformando expectativas tradicionais (2002, p. 126).

**N**a análise do impacto cultural da leitura, podemos considerar que *Calvina* rompe com a norma (os valores tradicionais), renovando o horizonte de expectativas do público, sendo que tal ruptura manifesta-se primeiramente no campo estético. A perspectiva tradicional em nossa cultura é a de que a constituição da identidade é atividade essencialmente subjetiva e conduzida pelo indivíduo que se opõe idealizada e heroicamente ao meio social em que vive. *Calvina* rompe com esta perspectiva, sem ser didática ou militante: os personagens principais da obra, Calvino e Lucrécio, não agem de forma idealizada, mas por interesses concretos e materiais; também não agem heroicamente, pois suas ações decorrem de seus interesses e objetivos, sendo a maioria delas bem prosaica; e, principalmente, por mostrar, de forma narrativa a relativa autonomia dos personagens que têm suas identidades constituídas pelo meio social e que se transformam na medida em que ocorrem mudanças nesse meio!

**J**á no primeiro capítulo de *Calvina*, o leitor se depara com uma situação que rompe com o horizonte de expectativa tradicional para o gênero de suspense e com nosso horizonte de expectativa cultural: o adulto Lucrécio, que é um ladrão, não consegue roubar a casa de Calvino, que é uma criança. O adulto é “vencido” pelo infante e é subjugado pela inteligência, não pela força ou pela violência. Na ficção, ocorre a inversão dos papéis desempenhados por adulto e criança na realidade: o adulto-ladrão acaba vítima, e a criança-vítima age como um adulto.

**N**o segundo capítulo, ocorre uma nova – e dupla – inversão: primeiro, conhecemos o lobo-cão de Calvino, quando o normal seria um cão-lobo (considerando que todos os cães já foram lobos um dia); um lobo canadense com melanismo, ou seja, um lobo negro, quando sua cor normal seria cinza; por fim, é o adulto que deve moldar sua aparência a da criança, raspando todo o cabelo para ficar calvo.

**N**o terceiro capítulo, tem-se um armário que pode ser um quarto, no qual Lucrécio entra e encontra um cadáver, assustando-se e

Para Carlo Frabetti a construção da própria identidade tem especial destaque na infância, principalmente na “fase de impregnação” (até os seis anos), quando a criança vai adquirindo uma série de hábitos, habilidades, regras e pautas de conduta impostas pela sociedade, que a tornam “identificável” como indivíduo. Nesta etapa, a construção da identidade é um processo inconsciente e induzido desde fora pelo meio social, família, escola, etc. Uma das imposições que mais marcam a criança nesta fase é a obrigatoriedade de assumir um rol de gênero, tido como “supostamente próprio” de determinado sexo, quando na realidade os comportamentos atribuídos a cada gênero são convenções culturais (FRABETTI, 2009).

escondendo-se embaixo da cama como uma criança. O desfecho da obra também rompe com a estrutura tradicional de histórias de mundos alternativos. Nestas, a trama invariavelmente envolve uma situação inicial, em que o protagonista está no mundo real e recebe um chamado que o conduz a inúmeras aventuras num mundo alternativo, onde enfrenta antagonistas na disputa de um "elixir" mágico (uma espada, etc.) que o permite sobrepujar o mal e retornar ao mundo real, estrutura, pois, que representa uma dualidade entre o mundo da fantasia e o mundo real. Não é o que ocorre em *Calvina*, no qual mundo real e imaginário, geográfico e histórico, coexiste na mesma realidade; sua trama não envolve nenhum chamado ou a busca por algum instrumento mágico, mas a história da morte da mãe do menino e os problemas de relacionamento comuns de uma família; seu desfecho é surpreendente e rompe com as características das histórias cujo tema é mundos fantásticos, pois apresenta uma explicação racional que demonstra inexistirem mundos alternativos, o que permite entender que eles são fruto de nossa imaginação e que ela é indispensável para nossa existência e para a constituição de nossa identidade. Além disso, mostra como todos os episódios da intriga que nos pareceram até então "frutos do mistério", resultam de ações concretas e reais, boas ou ruins, pensadas ou não, realizadas por pessoas e que, portanto, poderiam ser refeitas ou desfeitas por essas mesmas pessoas.

**E**m outro plano, a leitura do eu, no estudo do impacto da obra no sujeito que a lê, analisa a ação do texto sobre o leitor particular, sendo necessário, para fazê-lo, operar com a distinção estabelecida por Jauss entre o efeito, momento condicionado pelo texto e por isso comum a todos os leitores, e a recepção, momento condicionado pelo destinatário e, assim, infinitamente variável (JAUSS, 1979, p. 50). É essa distinção, segundo Jouve, que "permite entender porque a relação do leitor com o texto é sempre receptiva e ativa ao mesmo tempo", pois é subjetiva e condicionada (2002, p. 127).

**A** leitura leva o (eu) leitor a integrar a visão do texto à sua própria visão, não necessariamente de forma passiva e não necessariamente de forma positiva. O leitor extrai de sua relação com o texto, um sentido (determinado pela obra) e uma significação (determinada por ele). Segundo Jouve, esses dois níveis de compreensão são definidos da seguinte forma por Paul Ricoeur: "o sentido remete ao deciframento operado durante a leitura, enquanto a significação é o que vai mudar, graças a esse sentido, na existência do sujeito". Viver um texto consiste "em transpor para sua vida (do leitor) fórmulas emprestadas da obra lida", de forma que o impacto da leitura na existência do sujeito é "mais real do que se imagina", podendo assumir formas menores ou extremas (*apud* JOUVE, 2002, p. 128-129).

**A** maioria dos leitores não busca uma experiência de leitura de-estabilizante, mas, ao contrário, uma confirmação daquilo em que acreditam, sabem e esperam, ou seja, uma confirmação de si (servindo como mecanismo de tranquilização e de defesa do eu). O formato estabilizante é o esquema básico de muitos *best-sellers*, através da utilização de heróis idealizados (cujo sucesso decorre de “seu caráter tranquilizador”) e de personagens inassimiláveis. Nestes, o herói idealizado confirma a legalidade e a eficácia (“pro- vada” pelo desfecho feliz do romance) das normas que já são as do leitor antes dele abrir o livro, enquanto que os personagens inassimiláveis provocam sua rejeição absoluta e a recusa de iden- tificação com os mesmos (JOUVE, 2002, p. 129-130).

**N**o polo oposto estão as obras que levam à redescoberta de si, cujos textos vão ao encontro das disposições do leitor, pois é ao ser confrontado com a diferença (e não com a semelhança) que o sujeito tem a possibilidade de se redescobrir (ou se confirmar). A leitura dessas obras possibilita a descoberta de sua própria alteri- dade, pois o outro do texto, narrador ou personagem, “sempre nos manda de volta, por refração, uma imagem de nós mesmos” (JOUVE, 2002, p. 131).

**N**este último caso situa-se *Calvina*. Lucrécio não é nem um ladrão nem um adulto típicos, que provoque rejeição ou identi- ficação total do leitor. Pelo contrário, é um personagem ambíguo, mau por ser ladrão e bom por se submeter e auxiliar a criança, assumindo a tarefa de “parecer ser” seu pai (descobrimos no final que ele é seu tio). Calvino, por sua vez, surge na história como um menino e um menino calvo. Depois, aparece como uma menina, com as roupas e o cabelo (peruca) de Alice (personagem de Lewis Carroll). Lucrécio surpreende-se ao encontrar Calvino vestido de menina, mas é a criança quem questiona a caracterização que o adulto lhe impõe. O adulto o questiona: “você está vestido de menina”. “Como sabe?” é a sua resposta. Porque “está usando saia” é a réplica. A tréplica questiona e rompe com o critério clas- sificatório do adulto: “se usasse calça, estaria vestido de menino?”. Com sua autoridade destituída pela argúcia de Calvino, o adulto tenta a interpelação definitiva: “Como ficamos? Você é menino ou menina?”. A criança opõe-se à necessidade de definição nor- mativa, respondendo que “não temos que decidir”. Depois deste episódio, até mesmo o narrador duvida de como deve se referir a Calvino, “o menino (ou seria menina?)” (FRABETTI, 2008, p. 26-29).

**F**rabetti expõe a pergunta que todas as crianças se fazem em algum momento – quem sou eu? – e a responde ambiguamente, resposta bastante distinta daquela dada à criança pela socie- dade e por grande parte da literatura infanto-juvenil. Em nossa cultura ocidental, de um modo geral, a um menino de doze anos, por exemplo, a resposta que o leitor esperava era de que já é um homenzinho, que não pode fazer brincadeiras demasiada- mente infantis ou femininas, que não pode chorar (muito menos

vestir-se de menina e usar peruca), e a uma menina da mesma idade, a de que tem que ser bonita e atrativa, que não pode fazer brincadeiras masculinas, nem ser ríspida em seus modos, que tem de gostar de meninos, não deixando outra opção que não a dissimulação ou a auto-repressão aqueles que não se identificam plenamente com estes modelos (FRABETTI, 2009). Nesse sentido, Calvino também é um personagem ambíguo, que confronta o leitor com a diferença, e não com a semelhança, permitindo a descoberta de sua alteridade e sua personalidade, que, ademais, e muito especialmente, no tocante ao rol de gênero, são construções tanto sociais quanto individuais (FRABETTI, 2009a).



### perigo da leitura

**A**na Júlia, minha afilhada (então, com quatro anos), pergunta para minha filha (de seis), quando esta acabava de colocar um filme no DVD:

- *Eduaida*, quem vai *sel* quem?
- Agora ninguém vai ser ninguém – Eduarda respondeu.
- *Eduaida*, por que no filme da *seleia* alguém *ela* alguém?
- Ana, naquele filme, eram duas meninas, e nesse não!

**M**inha filha e sua prima, quando assistem ou ouvem determinadas obras (aquelas que se dirigem às suas emoções, provocando admiração, piedade, riso ou empatia) geralmente sentem-se cativadas pelas cenas imaginárias que reconhecem e se identificam com as mesmas ou com os personagens que as vivem, sentindo prazer estético da identificação e seu efeito catártico.

**P**ara Jauss, três são as categorias fundamentais da fruição estética: a *Poiesis* (o prazer ante a obra que realizamos), a *Aisthesis* (o prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo sobre a obra) e a *Katharsis* (prazer dos afetos provocados pela obra, capaz de conduzir o leitor tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique) (JAUSS, 1979, p. 80).

**O** prazer estético da identificação, que se liga a *katharsis*, possibilita que participemos de experiências alheias e realizemos (imaginariamente – no ato de leitura) o que não nos julgamos capazes, que vivenciemos situações que não ocorrem em nossa realidade cotidiana. Freud descreve como antropológica a necessidade do herói e explica o prazer estético da identificação pelo interesse profundo na atividade da fantasia e pela função de alívio e proteção da distância estética. O leitor pode

gozar-se como uma figura importante e se entregar de peito aberto a emoções normalmente recalcadas, pois o seu prazer tem por pressuposto a ilusão estética, ou seja, o alívio da dor pela segurança de que, em primeiro lugar,



trata-se de um outro que age e sofre, na cena, e, em segundo lugar, de que se trata apenas de um jogo, que não pode causar dano algum à nossa segurança pessoal. (apud JAUSS, 1979, p. 78)

**A**ristóteles destacava, segundo Jauss, que a experiência estética não se esgota em um ver cognoscitivo (*aisthesis*) ou em um reconhecimento perceptivo (*anamnesis*), indo além: “o espectador pode ser afetado pelo que se representa, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura (*katharsis*)”. A teoria de Freud sobre o autoprazer estético inclui a doutrina tradicional do prazer catártico e incorpora uma nova função, a de um prazer primário, decorrente do reencontro com as expectativas investidas nos jogos infantis e dos desejos ali experimentados: a chocante experiência estética do retorno do recalcado (JAUSS, 1979, p. 65 e 79).

**C**onforme já visto antes, o impacto da leitura na existência do sujeito é mais real do que se imagina, podendo assumir formas menores ou extremas. Nestas últimas, a interiorização do outro através da identificação, propiciada pela leitura, não é necessariamente positiva. A identificação do leitor, ao retomar por sua conta a voz ou as vozes do texto, pode levá-lo a uma “desposseção” de si próprio, que pode chegar às raias da alienação (JOUVE, 2002, p. 132).

**N**este caso, o risco mais evidente, segundo Jouve, “é o da influência ideológica do texto”. O leitor, levado pelo pacto de leitura a reconhecer a autoridade da voz narrativa, é induzido “a aceitar o conjunto da ‘mensagem’ transmitida pelo texto”; o narrador é assimilado não apenas como fonte da história, mas também como último intérprete do seu sentido (JOUVE, 2002, p. 132-133).

**O** principal perigo, contudo, pode estar ligado ao investimento psicológico no texto pelo leitor. Freud já assinalava a vulnerabilidade afetiva do leitor. O texto que se dirige apenas à sua afetividade anestesia a sua faculdade crítica e o faz abandonar qualquer tipo de recuo, cativando-o pelas cenas imaginárias que reconhece (muitas delas recalçadas) e com as quais se identifica febrilmente, assumindo uma atitude passiva que o leva à regressão, reproduzindo mental e negativamente uma situação que já viveu (JOUVE, 2002, p. 133 e 134).

**O**s formalistas russos na década de 1920 identificaram a emoção como a melhor forma de se prender a atenção do leitor – lembrando que as peças destinadas a operar diretamente sobre o grande público eram catalogadas como comédias ou tragédias, segundo suas características emocionais em relação ao público. Quanto maior o talento do autor, tanto mais difícil se opor a suas diretivas emocionais e tanto mais convincente a obra (TOMACHEVSKI, 1976, p. 201 e 224). As emoções estão na base do

princípio de identificação e provocam em nós sentimentos como admiração, piedade, riso ou simpatia pelos personagens romanescos, despertando nosso interesse na obra. As emoções, para Jouve, são o motor essencial da leitura de ficção (JOUVE, 2002, p. 19-20).

**A**ssim, como a criança identifica-se com modelos na constituição de seu imaginário ao longo de sua vida, também o leitor identifica-se com personagens e situações vividas durante a leitura; é o “jogo das identificações”, no qual o que está em jogo são nossas emoções, nossas experiências de vida e a criança que fomos; “por meio da identificação com as personagens, é de fato a verdade de sua própria vida” (a do leitor), que está em jogo, tanto para seu desenvolvimento quanto para sua regressão (JOUVE, 2002, p. 136).

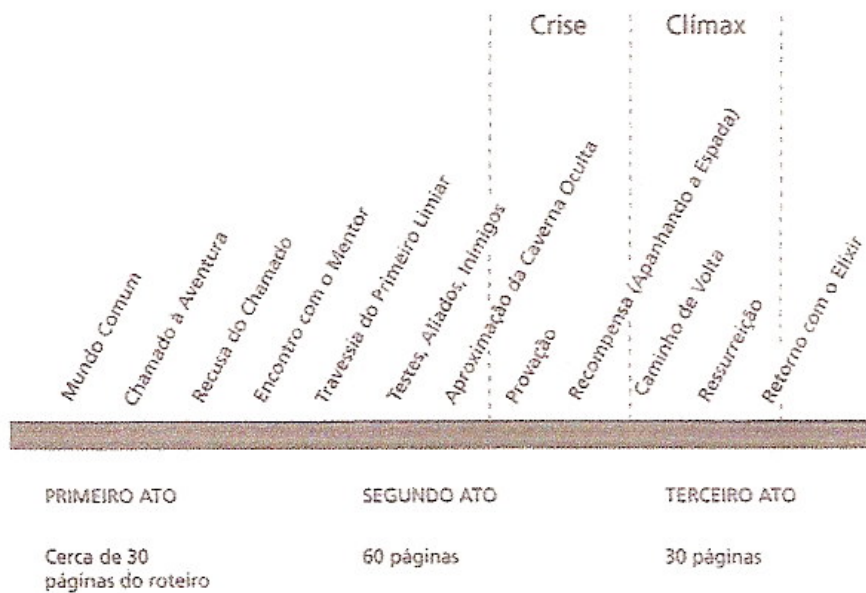
**U**talizando-se os mecanismos adequados, a tecniqueria apropriada, a obra literária, assim como o texto político, um filme ou uma propaganda comercial, podem agir sobre o leitor, o expectador e o eleitor, dirigindo-se diretamente às suas emoções e experiências infantis recalcadas.

**C**hristopher Vogler, que avaliou mais de dez mil roteiros de filmes para grandes estúdios, incluindo Walt Disney, Warner Bros, 20th Century Fox, United Artists e Orion Pictures, e consultor dos bem sucedidos “O Rei Leão” e “A Bela e a Fera”, ensina como **usar** estruturas míticas para criar narrativas poderosas que “mexem com todos nós”. Vogler se apropria dos estudos do psicólogo suíço Carl G. Jung, sobre os *arquétipos*, que seriam

personagens ou energias que se repetem constantemente e que ocorrem nos sonhos de todas as pessoas e nos mitos de todas as culturas. Jung sugeriu que esses arquétipos refletem aspectos diferentes da mente humana – que nossas personalidades se dividem nesses personagens, para desempenhar o drama de nossas vidas. Ele observou que existia uma notável correspondência entre figuras que apareciam nos sonhos de seus pacientes e os arquétipos comuns da mitologia. Assim, levantou a hipótese de que ambos provêm de uma fonte comum mais profunda, o *inconsciente coletivo* da humanidade. (VOGLER, 2006, p. 49)

**C**om base nos estudos de Jung e nos estudos míticos de Joseph Campbell e de Propp, Christopher Vogler publicou o que é chamado por muitos de a “bíblia dos roteiristas”, na qual propõe uma base mítica universal para quem quiser escrever roteiros de filmes ou livros de ficção bem sucedidos, a qual chamou de “a jornada do herói”, povoada por um substrato universal de tipos (o herói, o mentor, o guardião de limiar, o arauto, o camaleão, o sombra, o pícaro, etc.).

## O modelo da Jornada do Herói



(VOGLER, 2006, p. 53)

O mercado publicitário, os programas de TV, a indústria cinematográfica, o mercado editorial e até mesmo os *partidos políticos* têm utilizado o potencial de “ação” sobre os destinatários da ficção. Nos Estados Unidos a narrativa política denomina-se *storytelling* e possui relação com a retórica (no sentido de arte de saber falar e escrever). O recurso consiste em recorrer a histórias, a relatos de vida, para persuadir e convencer; impor uma nova ordem narrativa menos conceitual e mais concreta, com graves consequências manipulatórias no âmbito da compreensão dos narratários (SALMON, 2006, p. 18).

Porém, o “perigo” da leitura pode ser evitado se o texto levar o leitor a equilibrar seus investimentos emotivos e psicológicos por um trabalho de distanciamento. Nesse caso, a leitura, longe de conduzir à regressão, pode ser uma experiência de desenvolvimento pessoal da qual “ele sai mais consciente”, fazendo-o atingir uma percepção mais clara de sua condição, entendendo-se melhor. O recuo crítico pode ser estabelecido pelo leitor crítico, ou pelo texto, quando obriga o leitor “a passar de um ponto de vista para outro”, levando-o “a tomar certa distância em relação à história contada”. Se a estrutura textual

manter alerta a consciência crítica do leitor, a volta do reprimido na leitura levará a progressão e não à regressão. Em vez de reviver servilmente uma cena ‘idêntica’, o leitor poderá se reinvestir diferentemente em uma “mesma” cena. O traumatismo está ligado ao modo como o sujeito reagiu a um acontecimento de seu passado. Somente uma nova reação a esse

mesmo acontecimento pode fazê-lo desaparecer. Assim a ab-reação explicaria a função catártica da arte. Ao 'reviver' pela leitura as cenas originais onde tudo se amarrou, o sujeito pode encontrar um novo equilíbrio modificando sua relação com o passado. Posso assim, como leitor, me 'libertar' do traumatismo edipiano [...] 'revivendo-o' (na leitura de ficção). (JOUVE, 2002, p. 135-136)

O texto de *Calvina* possibilita ao leitor esse equilíbrio de investimentos emotivos e psicológicos, utilizando-se de mecanismos de distanciamento que mantém alerta a sua consciência crítica durante a leitura. A estrutura narrativa é ambígua, pois situa o leitor no mundo real ao mesmo tempo em que parece estar num mundo imaginário. Esse procedimento impede a "desposseção" do leitor, porque não ocorre a sua plena identificação com a situação. **L**ucrécio e Calvino, este vestido de Alice (personagem de Lewis Carroll), fazem uma visita especial a uma biblioteca, mas que ao mesmo tempo é descrita como manicômio especializado em "malucos encantadores que se identificam com personagens literários", com um autor ou até com obras inteiras. Nessa biblioteca, encontram-se pessoas vestidas de Chapeleiro Louco, John Silver e o Alfaiate Valente, todos personagens de obras literárias. Dentro dela encontram uma farmácia, que também é livraria, onde os livros são prescritos como se fossem medicamentos, em posologias específicas. A posologia correta permite que os pacientes com problemas muito graves "ao identificar-se com certos personagens literários melhoram notavelmente" (FRABETTI, 2008, p. 31-32, 53).

Os personagens de *Calvina* que se identificam com personagens de outros livros, não se alienam de suas identidades. O personagem Mário, que se apresenta como John Silver (o famoso pirata de *A ilha do tesouro*, de Robert Louis Stevenson), que é visto como um "louco" por Lucrécio, é encanador, sabe que é encanador, sabe que se chama Mário, e afirma que pode ser o personagem John Silver (consciente de que não o é) e "todo o restante abarcado por minha mente". Mário é um louco da biblioteca, ou louco livresco, alguém não totalmente "normal" que joga com sua imaginação um pouco mais que os outros. Nessa passagem, o autor questiona se a normalidade não seria a verdadeira loucura: não é mais louco aquele que se resigna a viver num mundo injusto do que aquele que luta para mudá-lo? (FRABETTI, 2008, p. 48).

**A** livreira Emelinda acredita que os livros nos ajudam a tomar distância em relação à realidade, afastando-nos dela por um breve período, para retornarmos à realidade depois de "colocar em ordem nossa própria cabeça". Tal estrutura narrativa faz o leitor refletir, realizando o recuo crítico indicado por Jouve e, ao mesmo tempo, apresenta a ficção em sua relação dialética com a

realidade e, nela, o leitor possui papel ativo, cabendo-lhe projetar mentalmente, na tela, “o filme que foi montado em sua cabeça a partir do livro que está lendo” (FRABETTI, 2008, p. 59).

**P**ara Frabetti, a literatura permite que voltemos à realidade com mais força e mais sabedoria quando nos facilita a visão das coisas desde diferentes perspectivas (FRABETTI, 2009a), pois os bons livros brindam inumeráveis alternativas aos tópicos e pré-juízos dominantes, fornecendo a muitas crianças ideias que as ajudem a construir a sua identidade sem submeter-se passivamente às imposições do seu entorno (FRABETTI, 2009).

**A** identificação pode ser considerada um dos temas de *Calvina*. Calvino leva Lucrécio para “uma biblioteca especial” porque é um “manicômio”. O adulto, ao chegar nela, descobre que Calvino está vestido de Alice, conhece Emelina (a bibliotecária) e, mais uma vez, não aceita a dualidade, agora, do local, querendo saber se está num manicômio ou numa biblioteca, pois “diante de duas coisas quaisquer, só se pode ser uma coisa”, ao que é contestado por Emelina e Alice: “se pode ser uma coisa e outra ao mesmo tempo”, porque “as coisas nem sempre são isto ou aquilo: às vezes são isto e aquilo.” (FRABETTI, 2008, p. 31-40).

**O** narrador tem papel central nesse tópico, podendo levar a “desposseção” do leitor ou possibilitar seu recuo crítico em relação ao texto. Em *Calvina*, o narrador não atribui sentido unívoco à história (que, no final, é explicada racionalmente e, nos outros momentos, é apresentada com elementos fantásticos) e não responde à dúvida de Lucrécio e de todos os leitores sobre Calvino: ele é um menino, ou uma menina?

**C**alvino, para o leitor, pode ser tanto menina como menino, de forma que os leitores de ambos os sexos podem identificar-se com ele(a) e questionarem-se sobre o seu ser-menino ou ser-menina. Além disso, existe a identificação dos leitores-personagens de *Calvina* com os personagens-obras-autores de livros que leram. *Calvina* propõe que a identificação permitida ao leitor pela leitura de determinadas obras de ficção como possibilidade de libertá-lo da alienação do dia-a-dia, fazendo-o repensar o “isto e aquilo”, o “pode-ser e não-pode-ser”, instigando-o a crescer como indivíduo autônomo e obrigando-o a questionar o mundo e as aparências.



## **A** literatura em perigo

**T**zvetan Todorov já se debruçou sobre a literatura abordando apenas a “materialidade do texto”, sua forma linguística, e o interesse voltado exclusivamente para a matéria verbal dos mesmos e para os métodos de análise literária. Em 2007, ao se perguntar por que ama a literatura, a resposta que encontra é: “porque ela me ajuda a viver”; fazendo-lhe descobrir mundos que se colocam

em continuidade com suas experiências vividas e permitindo-lhe melhor compreendê-las (TODOROV, 2009, p. 21-23).

**E**stará a literatura em perigo? Estará ela presa num espartilho asfíxiante feito de jogos formais, queixas niilistas e “umbiguismo” solipsista, quando utilizada nas escolas, jornais e escaninhos apenas para ilustrar os conceitos recém-introduzidos por este ou aquele linguista, ou teórico da literatura, apresentando os textos como mera aplicação da língua e do discurso? Para Todorov, que já cerrou fileiras no estruturalismo, sim, a literatura está em perigo: estamos assassinando a literatura, não só quando estudamos na escola textos “não-literários”, como criticam muitos, mas também quando fazemos das obras simples ilustrações de uma visão formalista (para a qual o universo representado no livro é auto-suficiente, sem relação com o mundo exterior), ou niilista (para a qual os homens são tolos e perversos, as destruições e as formas de violência dizem a verdade da condição humana, e a vida é o advento de um desastre), ou solipsista – para a qual o si mesmo é o único ser existente (TODOROV, 2009, p. 42, 90-92).

**T**odorov propõe que os críticos passem das palavras à ação, para voltar a relacionar o estudo de Letras com o estudo do homem, voltando a conceber a “condição humana” (cujo debate a seu respeito é infinito) como objeto da literatura, devolvendo os estudos literários ao coração das humanidades e para que aquele que lê e compreende a literatura não se torne um especialista em análise literária, mas um conhecedor do ser humano ao tomar Shakespeare e Sófocles, Dostoiévski e Proust como professores<sup>2</sup>.

É preciso encarar as abordagens dos textos (sejam internas ou externas) não como exclusivistas e excludentes, mas como complementares (estrutura e sociedade, homem e obra). Mais que isso: é preciso admitir que as obras mantêm ligação significativa com o mundo, ou seja, produzem sentido, e que o escritor pensa; “o papel do crítico é o de converter esse sentido e esse pensamento na linguagem comum do seu tempo” (TODOROV, 2009, p. 91-93).

**O** texto literário possui um sentido atribuído pelo autor e ao mesmo tempo remete a uma pluralidade de significações atribuídas pelos leitores, desde que estes se permitam o investimento imaginário e os jogos de identificação requeridos pela leitura. A literatura age sobre o leitor, “modelizando-o” por uma experiência de realidade fictícia, possibilitando a aquisição dos benefícios de uma experiência que não teve que sentir concretamente. Nesse sentido, a hipótese de Ricoeur é de que a atividade de contar uma história e o caráter temporal da existência humana são correlacionados, de tal forma que a narratividade está ligada a temporalidade humana constituindo-se em necessidade transcultural do ser. A experiência existencial de cada ser humano no tempo – como na narrativa – estrutura-se em ações numa intriga coesa traduzindo uma espécie de dialética entre sucessividade de eventos pontuais e a possibilidade de globalização que permite o resumo

<sup>2</sup> O discurso dramático é muito mais propício para o aprendizado do que o discurso epistemológico, pois “a consciência humana possui uma estrutura absolutamente épica ou narrativa, assim está conformada e tem sido sempre desde a aparição do primeiro mito ou relato de caça” de modo que “o cérebro parece ser receptivo aos contos, e não tanto a informação digital ou enciclopédica” (GAARDNER apud NÚÑEZ, 2007).

dessas ações (ações que estão vinculadas pela tradição cultural numa concepção antropomórfica de personagem no espaço). A literatura possui uma capacidade modelizante (construída pela linguagem verbal, de modelos de mundo) secundária: atua pela persuasão de seus elementos temporais, psicológicos e históricos (*apud* REIS, 1995, p. 351-352).

Nessa experiência, tanto Jouve como Todorov, consideram mais enriquecedores os textos que confrontam o leitor com a diferença, permitindo-lhes descobrir o outro e a sua alteridade.

O papel do mediador de leitura e do crítico, além de procurar traduzir na linguagem de seu tempo o sentido atribuído pelo autor ao texto e relacioná-lo com o mundo, não seria também o de distinguir as obras que meramente manipulam emoções daquelas que possibilitem múltiplas significações pelos leitores e ao mesmo tempo os confrontem com a diferença e lhes atribuam papel ativo nesta experiência? Assim, ajudaremos a literatura e o leitor a enfrentar os perigos do caminho?

Pretendemos ter seguido essa seara nesta análise sobre *Calvina*, obra que, além de nos divertir durante a leitura, parece viabilizar ao leitor outro tipo de significação ao rol de gêneros impostos pela nossa cultura, além da reflexão sobre sua identidade, seja com a confirmação de si – de sua autoimagem – seja com a revolta contra ela, resultando em sua reelaboração.



## Referências Bibliográficas:

FRABETTI, Carlo. *O vampiro vegetariano*. Ilustrações Meritxell Duran. Trad. Heitor Ferraz Mello. São Paulo: Edições SM, 2005.

\_\_\_\_\_. *O mundo flutuante*. Ilustrações Daniel Araujo. Trad. Heitor Ferraz Mello. São Paulo: Edições SM, 2006.

\_\_\_\_\_. *Calvina*. Trad. Reynaldo Damazio. São Paulo: Edições SM, 2008.

\_\_\_\_\_. *A magia mais poderosa*. Ilustrações Patricia Lima. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. *Alice no país dos números*. Ilustrações Cris & Jean. Trad. Maria Dolores Prades. São Paulo: Ática, 2008.

\_\_\_\_\_. *La industria cultural y el fomento de la lectura*. Conferência proferida na 13ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo, 2009.

JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. In: JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang; STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. In: JAUSS, Hans Robert; ISER, Wolfgang;

STIERLE, Karlheinz; GUMBRECHT, Hans Ulrich. *A literatura e o leitor – textos de estética da recepção*. Coord. e trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1979.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

NÚÑEZ, Eloy Martos. Mitologia, literatura e novas tecnologias. In: REITTENMAIER, Miguel; RÖSING, Tânia (Org.). *Leitura, Literatura e consciência intercultural*. Passo Fundo: UPF Ed., 2007.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura – introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 1995.

SALMON, Christian. *La máquina de fabricar historias. El storytelling que todo lo invade*. Le Monde diplomatique. Noviembre 2006, Montevideo, p. 18.

SCALABRIN, Leandro. Entrevista com Carlo Frabetti. *FILOSOFAZER*, Passo Fundo, n. 35, p. 161-164, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TODOROV, Tzvetan. *Teoria de la literatura de los formalistas Rusos*. Buenos Aires: Siglo Veinteuno, 1976.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Trad. Ana Maria Machado. 2. Ed., Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Artigo recebido em: 10/01/2011

Artigo aprovado em: 23/02/2011

Referência eletrônica: SCALABRIN, Leandro Gaspar. *Calvina... ou Calvino? Menina ou menino?* *Revista Criação & Crítica*, n. 6, p. 58-73, 2011. Disponível em: <[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC\\_N6\\_LGScalabrin.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N6_LGScalabrin.pdf)>