

Rosa Maria Sequeira

Centro de Estudos Globais – Universidade Aberta

A leitura na adolescência e na juventude em face da globalização

Comunicação apresentada no II Fórum de Estudos Globais em 11 de abril de 2023

As questões éticas são centrais na Literatura Juvenil com a integração progressiva dos adolescentes e jovens na comunidade. Enquanto categorias biológicas e simultaneamente sociais, a adolescência e a juventude são fenómenos próprios do desenvolvimento humano e também etiquetas atribuídas pela sociedade que as associa à contracultura ou cultura pop. No mercado editorial dos livros, a Literatura Juvenil marca presença visível com prémios literários e uma produção que pretende dar resposta às inquietações desse público leitor, em que objetivos de índole educativa e moral subjazem à conceção dos trajetos iniciáticos de heróis e heroínas, de temas e motivos que ora incidem no quotidiano dos jovens ora tratam de fantasias que, por vezes, expõem o carácter sério de verdades. Esta comunicação tem em conta obras literárias que devem fazer parte da educação do jovem, considerando a leitura sob uma perspetiva ética em face de acontecimentos globais marcantes. A adoção desta perspetiva faz incidir a nossa atenção não apenas nos aspetos mais alargados do ambiente social global mas também em formas adotadas pela literatura clássica como sejam a parábola e a alegoria que, em si, proporcionam uma comunicação literária livre. Defendemos que é fundamental a consciencialização do jovem leitor perante fenómenos globais atuais como também é extremamente importante proporcionar uma interpretação individual em que o controlo é nulo e é desenvolvida a faculdade de julgamento na leitura literária.

Palavras-chave: literatura juvenil – culturas juvenis - leitura - cânone

1. Adolescência, juventude e cultura juvenil

A adolescência e a juventude são noções que correspondem a uma determinada fase da vida, isto é, remetem para um grupo etário. Desde o começo da adolescência aos doze anos, alterações significativas, tanto cognitivas como físicas, acarretam problemáticas específicas a que o mercado editorial tenta dar resposta, encontrando-se assim associada a este grupo uma literatura particular que normalmente coloca o leitor no centro da ação por lhe possibilitar a identificação com os protagonistas que têm a sua idade aproximada.

Se adotarmos apenas um ponto de vista etário, a cultura juvenil é vista de forma homogênea, considerando-se aspetos relacionados com os indivíduos nesta fase da vida como sejam o despertar da sexualidade ou a integração progressiva na sociedade. Por outro lado, a

juventude não deixa de ser um conjunto diversificado com diferentes níveis de educação, autorrepresentações e identidades sociais, que se revelam em diferentes interesses e culturas que entre si podem não ter nada em comum. Nesta perspectiva, a juventude é uma abstração, uma construção social ou, como alerta Bourdieu, um abuso de linguagem (1983: 2). Diz este sociólogo que “as relações entre a idade social e a idade biológica são muito complexas”, incluindo os chamados “paradoxos da juventude” na formulação de Machado Pais (2003: 29).

A literatura dedicada a este público representa uma parte assinalável do mercado livreiro e, segundo a Agência Lusa, foi até a mais vendida no ano de 2022, situando-se o género infanto-juvenil nos 33,9% em relação à totalidade do mercado editorial.

Podemos identificar o início deste desenvolvimento já a partir do século XVII com a proliferação de mercadorias culturais em que o incremento das transações comerciais era considerado uma virtude civilizadora. Desde então que as iniciativas editoriais se desenvolveram para o público feminino e mais tarde para o público jovem no âmbito da produção para o mercado popular (Portela, 2003: 63). Mas é com a literatura de massas e com os *media* que a cultura juvenil se desenvolve nos anos 1950 e 1960 e, com isso, a própria noção de juventude enquanto categoria sociológica. Foi então que, diz Finkelkraut, “os jovens puderam edificar um mundo para eles, espelho invertido dos valores circundantes” (1988: 136). Uma contracultura ou inversão que se estende ao conjunto da sociedade que agora tem um estilo de vida adolescente, diz ainda Finkelkraut lembrando Fellini, que também identifica esta viragem social como a grande revolução cultural da época pós-moderna:

Os Jovens: este povo apareceu recentemente. [...] podemos dizer que o longo percurso de conversão ao hedonismo do consumo iniciado pelas sociedades ocidentais, culmina hoje na idolatria dos valores juvenis [...] e é por isso que a indústria cultural encontra nele(s) a forma de humanidade mais rigorosamente conforme à sua própria essência.

(Finkelkraut, 1988: 139)

Efetivamente, os top de vendas do mercado editorial no domínio da ficção para adultos estão em consonância com os da Literatura Juvenil, o que leva a pensar que há uma educação para a cultura de massas que começa na adolescência.

Um professor ou mediador de leitura deve estar atento a estas questões, para poder agir de forma mais consciente, já que uma das suas funções é orientar o jovem nas suas escolhas. Se se pode defender que o gosto da leitura deve ser promovido desde cedo independentemente da qualidade do que se lê, esperando desenvolver o que alguns autores chamam de competência transitória, por outro lado, há que considerar o perigo do adolescente cristalizar o seu gosto e

nunca evoluir. Os livros não são objetos inocentes e não se deve renunciar nunca à qualidade literária. Há que atender a que a escola é, em muitos casos, a única oportunidade para os jovens tomarem contacto com as grandes obras, pois muitos deles não continuam as práticas de leitura para além do tempo de escolaridade. O facto de a sua educação literária ficar encerrada com a escola, acrescenta a responsabilidade desta. Nesta conjuntura, há dois padrões de ação possíveis: cultivar a leitura a partir dos próprios interesses dos jovens e do que é apresentado pelo mercado editorial ou, pelo contrário, minar a cultura comercializada. Resta saber se estes padrões ou objetivos pedagógicos podem ser conciliados.

Em Portugal e de um modo geral, os romances mais vendidos são aventuras de cariz detectivesco ou romances policiais de feição aventureira na tradição das *dime novels* ou *pulp fiction* que formaram a literatura de massas do mercado americano na viragem do século XIX para o século XX e que narravam aventuras marítimas, de guerra, sentimentais, de terror e ficção científica. Mais recentemente foram desenvolvidos géneros especialmente pensados para uma parte do mercado editorial de massas como o género *Chick Lit* dirigido à jovem mulher urbana ¹. Muitas vezes em séries marcadas pelo mesmo protagonista, repetem-se as fórmulas:

A forma bastarda da cultura de massa é a repetição vergonhosa: repetem-se os conteúdos, os esquemas ideológicos, o apagamento das contradições, mas variam-se as formas superficiais: há sempre livros, emissões, filmes novos, factos diversos, mas é sempre o mesmo sentido.

(Barthes, 2001: 84)

Ora este mecanismo da repetição, da cumplicidade e do reconhecimento cerceia qualquer hipótese de leitura livre ou nova. Por outras palavras, o leitor é guiado para um sentido já previamente estabelecido, o que contraria a própria natureza da comunicação literária baseada na multiplicidade de interpretações e na desfamiliarização que aponta para uma representação que se desvia dos modos convencionais:

Trocas, piscar de olhos: no universo da série, estamos entre amigos, e o prazer passa pela imensa convivência que existe entre o destinador e os seus inumeráveis destinatários. Amável autor, que toma pela mão os seus leitores, guardando-se de avançar o que quer que seja que não caiba num quadro implicitamente reconhecido!

(Decréau, 1994: 51)

¹ Para este assunto, ver Rocha (2015).

Trata-se da prática confortável ou prazer da leitura que Roland Barthes (2001) opõe à leitura que pode abalar, ser desconfortável, fazer vacilar e entrar em crise. Não só o caráter da leitura é redutor, como também as narrativas são gizadas em função da autosatisfação dos leitores que não podem ter as suas expectativas defraudadas nem “suportam ser imolados” (Morin, 2002: 93), sendo os *happy-endings* obrigatórios e os “heróis cada vez menos oficiais de um mistério sagrado para se tornarem os alter egos do espectador” (ibidem). Daí Finkelkraut e Edgar Morin falarem da juvenilidade da sociedade.

De acordo com Morin, a “evolução verdadeiramente radical e significativa [em que] as intrigas se registam dentro de quadros plausíveis” (2002: 91) deu-se no cinema americano por volta de 1930/1940: “O ator se torna cada vez mais ‘natural’ até aparecer não mais como um monstro sagrado executando um rito, mas como um sócio exaltado do espectador ao qual este está ligado por semelhanças e, simultaneamente, por uma simpatia profunda” (Morin, 2002: 91-92).

Um bom exemplo disto é a adaptação do clássico *Drácula*, de Bram Stoker, para a saga juvenil *Crepúsculo* (*Twilight*). O que era no romance original uma quebra ousada com os valores vitorianos por sugerir um prazer feminino e dar às mulheres uma participação ativa no ato sexual, torna-se na saga um estereótipo romântico pernicioso.

[Os vampiros] deixam de ser monstros aterradores e se transformam nos novos príncipes encantados do milênio. Eles garantem proteção às mulheres amadas, poder e juventude. E, é claro, são produtos midiáticos destinados mais ao público feminino. As belas, portanto, domesticaram as feras.

(Ribeiro, 2009: 13-14)

Crepúsculo é a história dos amores de uma humana e um vampiro vegetariano que resiste a provar o sangue humano. Um longo percurso mediático conduziu à integração dos vampiros na sociedade, transformando os arquétipos em *clichés*. No cinema, reconhecemo-lo desde a ausência de compaixão da personagem do filme expressionista alemão *Nosferatu*, passando pelo filme de Coppola com o ator Gary Oldman a representar um conde atormentado e escrupuloso em relação à mulher, o que antecipa quer o mundo romântico de *Crepúsculo* quer os movimentos juvenis da estética *dark* e gótica, até à série televisiva da Marvel com o ator Wesley Snipes a salvar a raça humana. A humanização do herói que é, como aponta Morin, um modelo e um mediador (Morin, 2002: 91-92) permite uma maior identificação ao jovem comum, possibilitando que ele vivencie aventuras audazes, seja livre e experimente o poder sobre a vida e a morte, isto é, viva o triunfo através do herói.

A saga *Crepúsculo* foi traduzida para mais de 37 idiomas e vendeu mais de 160 milhões de cópias em todo o mundo. Um fenómeno global, portanto.

Contudo, na história da literatura juvenil global, podemos achar, não apenas obras da cultura comercializada, mas igualmente obras de referência que suscitam uma leitura daquele segundo tipo de que fala Roland Barthes, uma leitura que abala, e que constituem paradigmas de diferente natureza consoante o momento histórico de produção das obras.

2. A globalização na literatura juvenil: dois paradigmas

Um acontecimento global importante que correspondeu a uma cisão na história da literatura juvenil ocorreu com o Holocausto, podendo falar-se, como faz Geoffrey Hartman (1997) a propósito de toda a literatura, de um antes e dum depois.

Se atentarmos nas obras paradigmáticas do período anterior ao Holocausto deparamo-nos com dois romances oitocentistas na linha das novelas marítimas de Fenimore Cooper, um género que ele criou: *A ilha de coral* (1857) de Ballentyne, onde três adolescentes sobrevivem a um naufrágio, vão parar a uma ilha deserta e enfrentam um bando de piratas antes de conseguirem regressar a casa; e *A ilha do tesouro* (1883) de Robert Louis Stevenson que, ainda hoje, tem um lugar não depreciável no mercado editorial, pertencendo até ao Plano Nacional de Leitura em Portugal. O refrão da canção de piratas que é o *leit-motiv* da obra, “*Fifteen men on the dead man`s chest...*”, citado por Álvaro de Campos na *Ode Marítima* e em muitas outras obras do século XX, tornou-se, ele próprio, o paradigma das canções que passaram a ser associadas aos piratas das Caraíbas.

Ora o que pode interessar aos jovens internautas de hoje histórias de piratas e tesouros escondidos? Não serão estes temas demasiado afastados da sua realidade? Vejamos: o tema da ilha deserta representa o sonho juvenil da independência face ao mundo adulto, o enfrentar de situações perigosas que são o pano de fundo para a construção da consciência do jovem. *A Ilha do Tesouro* é um *Bildungsroman*, um romance de aprendizagem, onde está presente a possibilidade da tragédia, o apelo da riqueza que divide os homens, a necessidade de fazer opções, a insegurança perante pessoas que não mostram aquilo que são ou que se revelam tardiamente e a astúcia necessária para estabelecer compromissos ². O herói depara-se com o mal mas não se deixa contaminar por ele, cometendo um assassinato apenas quando a sua própria vida depende disso.

² Uma das personagens principais, Long John Silver, é o cozinheiro alto e forte que inspira confiança mas que se revela um conspirador que planeia apoderar-se do tesouro e tomar o navio de assalto. Esta dualidade numa mesma personagem será explorada num outro romance de Stevenson, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Na parte final, o jovem protagonista tem de estabelecer uma aliança com o pirata.

Após o Holocausto, durante toda a década de 1950, o desencanto presente n' *O Deus das Moscas*, de William Golding (Reino Unido), a demarcação do jovem em face da sociedade que se revela numa linguagem agressiva em *The Catcher in the Rye*, de D. J. Salinger (EUA), e o tratamento de sentimentos corrosivos como a inveja e a consciência da inferioridade moral em *A Separate Peace* de John Knowles (1959) iniciam um novo paradigma menos heroico na literatura juvenil. Já *Il Barone Rampante (O Barão Trepador ou o Barão nas Árvores)* de Italo Calvino (Itália), publicado em 1957, é uma lição feliz de resistência ao mundo.

O Deus das Moscas é uma alegoria que diretamente se reporta à II Guerra Mundial e ao comportamento violento de grupo suscitado por uma liderança intimidatória e instigadora do medo. O romance mostra um problema central que remete para a crueldade inerente ao ser humano que precede a civilização seja ela qual for. A experiência da II Guerra Mundial, na qual William Golding participou, veio provar que ninguém está definitivamente civilizado, pois qualquer burguês pacífico se pode tornar num SS sob determinadas circunstâncias e a guerra das nações civilizadas é tão implacável como a das sociedades primitivas (Morin, 2002: 116). Uma das questões que hoje suscita grande interesse na relação entre os jovens é o *bullying* e essa é uma linha narrativa importante no romance. Um dos rapazes, Piggy, nunca consegue integrar-se e vai perdendo a autoconfiança apesar da sua inteligência. Sem dúvida que, no contexto inglês, estes assuntos constituíam uma exceção perante as coleções juvenis dos Cinco e dos Sete de Enid Blyton, com grande divulgação na época e que eram um perfeito exemplo das obras do paradigma anterior na linha de Stevenson, embora mais brandas, pois ninguém, dos grupos de miúdos alguma vez assassinou alguém nos livros da série. *O Deus das Moscas* pertence hoje ao Plano Nacional de Leitura mas faz parte do conjunto dos oito livros mais frequentemente proibidos nos EUA com os argumentos de que possui violência excessiva e má linguagem ou linguagem ofensiva e conteúdo sexual (cfr. Lombardi, 2020). Os mesmos argumentos também serviram para proibir nas escolas e livrarias o livro de Salinger.

O protagonista de *The Catcher in the Rye*, Holden, é um rapaz de 17 anos, filho de boas famílias, que está zangado com tudo e todos e se sente inadaptado em relação ao mundo e aos vários colégios de onde é sucessivamente expulso. A narrativa na primeira pessoa coincide com o momento em que foge do último colégio e, com dinheiro no bolso, deambula por Nova York em total liberdade. No meio dos excessos que pratica, ressalta a evidência de que Holden é sensível e genuíno: “Like a sociologist, Holden scrutinizes the society and he is aware of the impending danger of losing a genuine idea and intellect that results in losing individuality and authenticity” (Dashti e Bahar, 2015:457). O título é o refrão de uma canção que funciona como uma metáfora relativa à entrada no mundo dos adultos e aponta para o desejo de proteger as

crianças de caírem no abismo, ou seja, proteger a inocência. Holden está inconformado com as falsidades e hipocrisias mundanas. É um anti-herói confuso e zangado, uma voz pessimista que quer entrar na sociedade mas ao mesmo tempo a rejeita. No final, dá entrada num sanatório, o que representa o seu isolamento simbólico.

O conteúdo sexual e linguagem vulgar ou calão que serviram de argumentos para proibir o livro constituem, porém, dois traços característicos da literatura juvenil do mercado editorial de hoje. Aliás, a conjugação de um estilo coloquial vernáculo (*skaz*) com um narrador jovem já tinha sido inaugurada em *Huckleberry Finn* (1888) de Mark Twain de que Holden é descendente literário e que era uma forma de demarcação em relação às tradições europeias para os autores norte-americanos. E, como refere David Lodge, quando comenta este livro, a linguagem de Holden dá a entender mais do que aquilo que diz (Lodge, 2002: 42). Decerto isto se aplica a relatos de acontecimentos crus e realistas do que pode suceder em colégios de rapazes:

There was this one boy at Elkton Hills, named James Castle, that wouldn't take back something he said about this very conceited boy, Phil Stabile. James Castle called him a very conceited guy, and one of Stabile's lousy friends went and squealed on him to Stabile. So Stabile, with about six other dirty bastards, went down to James Castle's room and went in and locked the goddam door and tried to make him take back what he said, but he wouldn't do it. So they started in on him. I won't even tell you what they did to him--it's too repulsive--but he still wouldn't take it back, old James Castle. And you should've seen him. He was a skinny little weak-looking guy, with wrists about as big as pencils. Finally, what he did, instead of taking back what he said, he jumped out the window.

(Salinger, 1951: 22)

O romance de Salinger assume uma perspetiva iconoclasta e, a par do romance de Calvino representa bem a rebelião adolescente. À semelhança do que sucedeu com o romance de William Golding, que viu a sua obra ser rejeitada para publicação por mais de vinte vezes, também as editoras, num momento inicial, foram rejeitando sucessivamente a publicação de *The Catcher in the Rye*.

Já o romance de Calvino é mais otimista na medida em que abre a possibilidade de construção de um mundo alternativo. O início da narrativa, situada no século das Luzes, quando Cosimo tem apenas doze anos, parte da mesma provocação inconformista perante as regras sociais. Recusando-se a comer o prato de caracóis que a família lhe queria impor, o pequeno herói sobe para as árvores, aí passando o resto da sua vida sem nunca mais colocar os pés em terra. A separação é um valor, tal como no final do romance de Salinger. Aliás, estes dois romances têm temas comuns: o interesse pelo autoexame pessoal em que o jovem elabora as

suas próprias opiniões, recusando as pressões dos outros; a alienação ou, por contraste, a preocupação com a realização individual, em que as personagens buscam satisfazer as suas expectativas perante a vida e assumem uma tomada de posição em relação ao mundo; as inquietações físicas e afetivas, as relações familiares e amorosas.

Em cima das árvores, Cosimo cria um mundo próprio autónomo mas, ao mesmo tempo, não deixa de participar na sociedade, por exemplo, namorando e correspondendo-se com personalidades do tempo, como Voltaire. Na perspetiva do autor real, “todo aquele que quiser olhar a Terra convenientemente deve manter-se à distância necessária para o poder fazer” (Calvino, 2010: 214). Aliás, o “pathos da distância” (Cases, 1987) na poética de Calvino é uma forma de conhecimento: “Alle volte bisogna saper restare soli; è l’único modo per capire che le cose che contano non sono quelle” [É preciso por vezes ficar sozinho; é o único modo de compreender que as coisas que contam não são aquelas] (Bonura, 1972: 41).

Esta situação em que se coloca o protagonista parece repercutir o mapa Cassini que, no século XVIII (que exerce um particular fascínio na obra do autor), tira proveito dos meios técnicos mais avançados para mostrar a terra “como se vista por um olho extraterrestre” (Calvino, 2010: 31). Calvino faz-lhe referência em *Coleções de areia* e, segundo as suas palavras, a partir dele se tem a “vertiginosa impressão de ter sob os olhos todas as árvores e todos os campanários e todos os telhados do reino da França”, o que desperta “o desejo de as viver por dentro até encontrar o próprio caminho (ibidem). Biaggio, o irmão mais novo de Cosimo que é o narrador da história, parece perceber isto só mais tarde: “A nossa guerra de crianças contra os adultos era idêntica à de todas as outras crianças e não compreendi, naquela altura, que a obstinação de que Cosimo dera provas ocultava algo de mais profundo” (Calvino 2011: 11). Há uma ideia de resistência que implica a luta e uma disciplina moral rigorosa e por vezes árdua:

Nesse cosmos não há permanência sem luta. Subjaz a todo este livro uma ideia de guerra (ou jogo ou dialética ou resistência) que opõe Cosimo a quase todos os outros nomes, marcados pela memória de um conflito: (...) a oposição entre adultos e crianças, ricos e pobres, pessoas que subjugam e outras que são subjugadas. Mas o narrador amiúde nega ao leitor a certeza de que sejam essas as guerras que importam.

(Malato, s/d: 76)

Temos um herói juvenil que cresce sem o apoio familiar mas que não abdica da solidariedade para com os demais e que cumpre o destino que traçou para si. Contrasta com o protagonista a personagem também solitária, mas oprimida, do tio que era o “exemplo daquilo em que pode transformar-se o homem que separa o seu destino do dos outros e conseguia, na verdade, nunca se assemelhar a tal homem” (Calvino, 2011: 123).

Em vez das narrativas vertiginosas, saturadas de acontecimentos em cadeia, da fase anterior, deparamo-nos agora com relatos mais intimistas. Nestes romances, o que faz mover a trama é a vida psíquica do adolescente ou jovem que implica uma tomada de posição em relação ao Outro, seja ele o amigo próximo, o familiar, o grupo social restrito ou mesmo o mundo. Neste segundo paradigma esbate-se mais a distinção entre a literatura especificamente para jovens e a literatura em geral.

2. Os desafios globais da atualidade

Ultrapassado o momento histórico do pós-guerra, a atualidade traz os seguintes desafios: o desafio nuclear, o desafio ecológico e o desafio tecnológico: “cada um destes problemas – guerra nuclear, colapso ecológico e disrupção tecnológica – é suficiente para pôr em causa o futuro da civilização humana” (Harari, 2018: 150). Irei focar-me neste último problema para apresentar uma outra obra que entendo dever fazer parte do cânone da Literatura Juvenil.

Muitos autores se têm pronunciado sobre a perda de autodeterminação, por exemplo, utilizando conceitos como a “metaviolência” que remete para a coerção aprovada pelo estado que tem o direito de estabelecer uma linha divisória arbitrária entre a exceção e a normalidade, entre a fronteira entre o legítimo e o ilegítimo (Bauman, 2002) ³. O pensamento de Harari, por seu turno, tem enfatizado o perigo da criação de uma nova sociedade de escravos submissos:

(...) à medida que as pinturas rupestres se transformaram em emissões de televisão, tornou-se mais fácil iludir as pessoas. No futuro próximo, os algoritmos poderão finalizar este processo, tornando particamente impossível as pessoas observar a realidade sobre si mesmas. Serão os algoritmos a decidir por nós quem somos e o que devemos saber acerca de nós mesmos.

(Harari, 2018: 362)

Harari designa como “tecnofeudalismo” a situação em que os regimes não apenas sabem o que queremos mas podem fazer-nos levar a querer o que eles querem. E neste ponto reitera a importância de pedagogias baseadas nos “quatro C”: pensamento crítico, comunicação, colaboração e criatividade (idem: 302). Embora a escola e a literatura não possam resolver os problemas da sociedade, a apreciação e o estudo da Arte (e não da cultura comercializada) podem facilitar esta tarefa, contribuindo tanto para a experiência estética e criatividade como

³ Um exemplo flagrante desta metaviolência de estado foi o congelamento de contas bancárias de particulares e empresas por suspeita de apoio aos comboios da liberdade por parte do governo do Canadá e os ataques ordenados da polícia a manifestantes pacíficos. A senadora da Irlanda Sharon Keogan reprovou esta situação referindo que este tipo de atuação era próprio de governos totalitários como a Rússia mas não de supostas democracias liberais. Também durante a pandemia Covid-19 os governos restringiram liberdades individuais e fecharam negócios sem qualquer compensação a pretexto de um alegado consenso científico ilusório porque baseado na restrição programada da informação.

para o processo de crescimento pessoal dos jovens até na sua capacidade de intervenção social. A associação de professores de Inglês criou um sítio com propostas muito interessantes que ligam a literatura à educação cívica: *Lessonsfromliterature*. É pela via do ensino, portanto, que poderemos esperar uma melhor resposta aos desafios globais. Isto mesmo diz o ator Ethan Hawke no seu romance *A Bright Ray of Darkeness* pela boca do seu protagonista, também ator, quando este reza antes de entrar em cena numa peça da Broadway, pensando nos professores:

I pray for all the teachers everywhere across the earth – the ones in the war zones, the ones in the basements of mosques, or in the parks of Argentina, the ones in the West End and the ones in Tokyo – for in them lies the possibility for some kind of magic, mystic, holy conjuring. Just as thought leads action, imagination leads consciousness.
(Hawke, 2022: 62)

Também W.G. Wells disse um dia que a história humana se está a tornar cada vez mais uma corrida entre a educação e a catástrofe. Será com obras literárias de qualidade que será mais possível evitá-la e trabalhar a consciencialização. Com *O Deus das Moscas* pode ter-se consciência dos efeitos nefastos do medo e da manipulação do outro com vista à sua escravidão. Esta lição é fundamental nos tempos correntes de instigação deliberada do medo. *O Barão Trepador* dá-nos um exemplo heroico e organizado de resistência e, por contraste, o resultado de uma atitude conformista.

Obras que não estariam, à partida, destinadas ao público juvenil mas que inauguraram uma tradição na medida em que são refeitas repetidamente noutras formas de arte e constituem referências na cultura ocidental são escolhas adequadas para um cânone de leituras juvenis, por exemplo, *1984* de George Orwell, um autor sensível aos mecanismos de manipulação do pensamento e aos totalitarismos que receava poderem vir a ser um fenómeno mundial (Orwell, 2021: 61) e que estão ligados à chamada lavagem de cérebro das massas ⁴.

O conto *A máquina pára* de E. M. Forster, escrito no longínquo ano de 1909, coloca o mesmo problema tecnológico que hoje está no centro das preocupações na sociedade atual.

⁴ Neste ponto não posso deixar de referir *Dark Persuasion* (2021) do psiquiatra Joel Dimsdale. Apesar de saber que durante todo o século XX os governos fizeram um grande investimento na investigação para o controlo da mente que ficou conhecida como “the Manhattan Project of the Mind”, o que o impressionou foram os suicídios coletivos e castração voluntária em seitas religiosas que ocorreram no bairro de San Diego na Califórnia. No Prefácio coloca a seguinte pergunta que o conduziu à investigação: como é que as pessoas podem ser induzidas a fazer tais coisas? A conclusão a que chega é que é apenas preciso: 1) isolar a vítima; 2) provocar-lhe medo; 3) intimidá-la; 4) restringir a informação; 4) repetir muito a mesma mensagem; 5) vigiá-la. Conclui ainda o autor, já extrapolando o caso específico dos suicídios coletivos de San Diego, que os meios de comunicação têm uma função de intoxicação social. Podem mesmo constituir uma armadilha perigosa para os adolescentes. Esta é a mesma razão que fez com que se tivesse parado o desenvolvimento do *Instagram Kids*.

O ambiente do conto reproduz muito fielmente a vida quotidiana que se viveu em pandemia nos últimos anos: reclusão social, medo do contacto físico e as ruas vazias das grandes cidades. O enredo remete para uma sociedade distópica onde as máquinas adquiriram uma tal importância que a humanidade lhes entregou a gestão da sua vida. Parece que ninguém precisa de trabalhar e as pessoas moldam a sua vida seguindo um computador central no qual têm crença cega. Este computador tem assim poderes supremos e é encarado como se fosse um deus. É uma máquina não persecutória, programada para a felicidade humana com a sociedade em bloco a seguir um sonho totalitário e igualitário em que as diferenças são apagadas. Quem não seguir as linhas programadas é simplesmente afastado. Por causa da destruição ambiental, as pessoas têm de se proteger do sol e viver em casas subterrâneas. Nelas usam a tecnologia para conversar com amigos e familiares, comprar produtos e também obter formação. A tecnologia em rede permite-lhes multiplicar os contactos e relacionamentos. O conflito é desencadeado pelo jovem Kuno que, parecendo rebelar-se contra esta situação, pede à mãe para se encontrarem porque tem algo importante para lhe dizer. O encontro terá de ser presencial e não através dos meios eletrónicos. Ela hesita por medo do contacto físico, mas acaba por aceitar. Até que a máquina pára, arrastando também os humanos na sua destruição. O encontro entre Kuno e a mãe parece restaurar a humanidade perdida, mas demasiado tarde.

No enredo do conto não há humanos que perseguem, vigiam ou manipulam outros humanos. Ao contrário de *1984* de Jorge Orwell, não há um “eles” e um “nós”. Todos são nós em “unificação sinistra”⁵. O conflito está na questão cultural dos valores. A máquina não é perversa, intenta servir os humanos mas, segundo Teixeira Coelho no Posfácio, acaba por conduzir a um resultado que ele apelida de catástrofe existencial:

Aqueles humanos que passaram a viver abrigados e cuidados abaixo da superfície da Terra, como num casulo, cometeram o erro de construir uma máquina não-amigável (*unfriendly*, como se diz hoje na linguagem da informática) ou o equívoco de permitir que uma máquina construísse seu próprio desenvolvimento não-amigável. Cometeram o erro de não projetar, antes de construir a máquina ou enquanto ela se construía, medidas de controle que impedissem a IA de perseguir fins não convenientes à humanidade — e é exatamente esse o problema central enfrentado hoje pela computação.

(Coelho, 2018: 89)

⁵ Uso uma expressão Kenneth Burke quando escreve sobre *Mein Kampf* e o ideal de harmonia política, unidade completa e unanimidade de todos os seus membros. Na mesma linha, Adorno e Geoffrey Hartman acentuam a conversão forçada, a unidade através da exclusão, a idolatria do poder do estado e o seu estatuto de religião.

Estes e outros problemas globais devem ser perspectivados através de uma ficção humanista e não trivial que provoque a reflexão nos jovens e conduza a discussões fecundas. A literatura importa na medida em que nos importa. Por outro lado, a leitura literária conduz à consciencialização também por ser livre e independente de diretivas políticas e morais. Ao contrário da propaganda e da linguagem publicitária, nela não se verifica a instrumentalização da palavra para determinados fins. O leitor é livre para fazer um julgamento independente da coerção.

Neste sentido, é importante ensinar a ler a forma da parábola e da alegoria que muitos autores consideram a base de toda a literatura.

A parábola tem uma lição por detrás de uma história ao comparar uma realidade comum com uma verdade espiritual. Assim como no uso bíblico as parábolas podem ajudar alguém que busca Deus, na literatura o entendimento da parábola convoca o mesmo pensamento ativo na medida em que requer uma interpretação:

O ouvinte tem uma sensação do estranho numa narrativa conhecida e alguma interpretação é não somente bem-vinda, mas necessária. O ouvinte assim se torna um participante ativo na comunicação e começa a oferecer interpretações. Porque a parábola gera significados pelos quais o ouvinte assume responsabilidade, parece uma forma literária bastante apropriada para a comunicação do Evangelho, uma vez que cada ouvinte precisa assumir responsabilidade pela sua fé. Assim é fácil compreender porque parábolas não são usadas por oradores que queiram controlar os ouvintes, dizendo-lhes exatamente o que devem pensar e fazer, e porque parábolas não são bem-vindas por pessoas que querem ouvir exatamente o que devem pensar, acreditar e fazer. O controlo é nulo e a participação é obtida no uso de parábolas, porque parábolas precisam ser interpretadas.

(Craddock, 1990: 108-109)

No Novo Testamento Jesus fala em parábolas e a sua parábola fundacional do semeador (fundacional porque explica o funcionamento das parábolas) não foi entendida pelos discípulos. Tal como o semeador pode espalhar a semente mas não pode controlar que ela cresça nem que cresça bem, também o escritor pode oferecer a palavra mas não pode controlar que ela seja bem acolhida nem que seja interpretada da melhor maneira. A multiplicidade de interpretações da obra literária advém precisamente de ela não ser do tipo de comunicação dirigida e instrumentalizada. Por exemplo, a parábola “Diante da lei”, de Kafka, continua a suscitar as interpretações mais diversas.

Uma outra sugestão para uma educação estética vem da parte de Brecht que propõe instrumentos pedagógicos e um modelo para a ação que se baseiam na noção de estranhamento

(ou distanciamento) que impede a identificação do leitor ou espectador. O seu objetivo era tanto uma educação estética quanto uma educação política.

O teatro anterior a Brecht e também as narrativas realistas das coleções juvenis pretendem criar a ilusão de um mundo real nas ações e sentimentos que apresentam. Os protagonistas da mesma idade do leitor permitem que este se identifique melhor com eles. Ora na perspectiva de Brecht, para o público ter uma atitude analítica e crítica perante os acontecimentos, é necessário o distanciamento que está na linha oposta à identificação e à emoção irrefletida. Brecht dizia que em momento algum deve o ator transformar-se completamente na sua personagem. O teatro épico de Brecht pressupõe o distanciamento que está na base de uma atitude crítica a partir de várias formas: por exemplo, uso da narração na terceira pessoa, de comentários sobre as cenas e as ações dos atores, tempo no passado ou uso de máscaras. A emoção só é admitida desde que acompanhada de sentido racional.

Em suma, não defendo uma pedagogia da leitura que condena os jovens leitores à identificação e ao seu universo de referência. As redes sociais não fazem mais do que remeter para o universo do mesmo e podem ser uma armadilha:

Muita gente as usa não para unir, não para ampliar seus horizontes, mas ao contrário, para se fechar no que eu chamo de zonas de conforto, onde o único som que escutam é o eco de suas próprias vozes, onde o único que veem são os reflexos de suas próprias caras.

(Bauman, 2016)

Diz Iser que a História ou a memória é o que permite ultrapassar a fronteira do tempo e a alteridade o que permite ultrapassar a fronteira do espaço. Por isso devem ser dadas oportunidades aos jovens de transcender o contexto e o momento em que vivem quer pelo contacto com outras formas de vida distantes no tempo ou no espaço quer com outras formas de pensar. Se a anulação da história é a anulação do sujeito (Meschonnic), a anulação da alteridade também o é porque o eu se define em relação ao Outro. Há que não esquecer as virtudes da perturbação na leitura literária. Como nos ensinam Bauman ou Irene Vallejo: “sentir um certo incómodo faz parte da experiência de ler um livro” (Vallejo, 2021: 213). Eu diria que a inquietação e a excursão ao abismo fazem parte da obra literária complexa que deve ser todo o livro juvenil. *A Máquina pára* é um exemplo desta obra literária complexa de grande pertinência perante os desafios da globalização atual.

Referências bibliográficas:

Obras de ficção:

Ballentyne, M. 1857, *The Coral Island*. In: <https://www.gutenberg.org/files/21721/21721-h/21721-h.htm>

Calvino, I., 2011 [1957] *O Barão Trepador*, trad. De José Manuel Calafate, Oeiras: Levoir.

Forster, M., 2018 [1909], *A Máquina pára e outros contos*, S. Paulo: Editora Iluminuras, Lda.
In: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6257921/mod_resource/content/1/A%20M%C3%A1quina%20parou.pdf

Golding, W., 2017 [1954], *O Deus das Moscas*, trad. De Manuel Marques, Alfragide: Dom Quixote.

Hawke, E., 2022 [2021], *A Bright Ray of Darkness*, Dublin: Penguin Books.

Orwell, G., 2021 [1949], *1984*, trad. de José Miguel Silva, Lisboa: Relógio d'Água.

Knowles, J., 1959, *A Separate Peace*, London: Secker & Warburg.

Salinger, J. D., 1951, *The Catcher in the Rye*. In: <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbXjYXZhcHZpfGd4OjZkZmE5YjM3YzNjYWYWRkYjk>

Stevenson, R. L. 1883, *Treasure Island*. In: <https://www.gutenberg.org/files/120/120-h/120-h.htm>

Twain, M., 2017 [1888], *As Aventuras de Huckleberry Finn*, trad. de Miguel Nogueira, Lisboa: Guerra e Paz.

Estudos:

Barthes, R., 2001 [1973], *O prazer do texto*, traduzido do francês por Maria Margarida Barahona, Lisboa: Edições 70.

Bauman, Z., 2002, *A sociedade sitiada*, tradução de Bárbara Pinto Coelho, Lisboa: Edições Piaget.

Bauman, Z., 2016, “As redes sociais são uma armadilha”, Entrevista dada ao El País a 09/janeiro/2016. In: https://brasil.elpais.com/brasil/2015/12/30/cultura/1451504427_675885.html

Boyer, A., 2008, *Les paralittératures*, Paris, Armand Colin (1ª edição: 1992).

Bonura, G., 1972, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia.

Bourdieu, P., 1983, Entrevista, in: <https://observatoriodoensinomedio.ufpr.br/wp-content/uploads/2014/04/a-juventude-e- apenas-uma-palavra-bourdieu.pdf>

Calvino, Í., 2010, *Coleções de areia*, S. Paulo: Companhia das Letras.

Cases, C., 1987, “Calvino e il ‘pathos della distanza’”, in *Patrie lettere*: Torino: Einaudi.

Coelho, T., 2018, “Paisagem com risco existencial” Posfácio a *A Máquina para e outros contos* de E.M. Forster, S. Paulo: Editora Iluminuras, Lda, pp. 65-101. In: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/6257921/mod_resource/content/1/A%20M%C3%A1quina%20parou.pdf

Craddock, F., 1990, *Comentário de Lucas (Luke)*, Louisville: John Knox Press, in <http://www.hermeneutica.com/ilustracoes/parabolas.html> (5/3/2010)

Dashti, S. & Bahar, I., 2015, “Resistance as Madness in *The Catcher in the Rye*” Theory and Practice in Language Studies, Vol. 5, No. 3, pp. 457-462, March 2015 pp. 457-462 In: https://www.researchgate.net/publication/277573289_Resistance_as_Madness_in_The_Catcher_in_the_Rye [accessed Mar 20 2023].

Décreaut, L., 1994, *Ces héros qui font lire*, Paris, Hachette.

Dimsdale, J., 2021, *Dark Persuasion. A History of Brainwashing from Pavlov to Social Media*, New Haven & London: Yale University Press.

Finkelkraut, A., 1988 [1987], *A derrota do pensamento*, tradução de Ana Gama e Teresa Fonseca, Lisboa: Dom Quixote.

Harari, Y., 2018, *21 Lições para o século XXI*, trad. de Rita Mendes, Amadora: Elsinore.

Hartman, G. , 1997, *The fateful question of Culture*, New York: Columbia University Press.

Lodge, D., 2002, *El arte de la ficción*, trad. para espanhol de Laura Freixas, Barcelona: Ediciones Península.

Lombardi, E. (2020). Why Is 'Lord of the Flies' Challenged and Banned? In: <https://www.thoughtco.com/lord-of-the-flies-banned-challenged-740596>

Lusa – Agência de Notícias de Portugal, Mercado livreiro. In: <https://www.lusa.pt/culture/article/2023-01-13/40129109/mercado-livreiro-portugu%C3%AAs-atingiu-175-me-no-ano-passado-mais-16-2-face-a-2021>

Malato, M.L., s/d, “Uma casa nas árvores. O barão trepador de Ítalo Calvino” In: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/148186/2/599798.pdf>

Morin, E., 2002 [1962], *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução: Maura Ribeiro Sardinha. 9ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. In: <https://abdet.com.br/site/wp-content/uploads/2015/04/Cultura-de-Massas-no-s%C3%A9culo-XX-Neurose.pdf>

Orwell, G., 2021, *Porque escrevo e outros ensaios*, Lisboa: Antígona.

Pais, M., 2003, *Culturas juvenis*, Lisboa: INCM.

Portela, M., 2003, *O comércio da literatura*, Lisboa: Antígona.

Ribeiro, M. A., 2009, “Do vermelho-sangue ao rosa-choque: o mito do vampiro e suas transformações no imaginário midiático do século XXI”, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009. In:
<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1707-1.pdf>

Rocha, A., 2015, *A Literatura Não Legitimada e a Variante Portuguesa Da Chick Lit*, Tese apresentada à Universidade da Beira Interior. In:
<https://ubibliorum.ubi.pt/handle/10400.6/4189>

Vallejo, I., 2021, *O infinito num junco. A invenção do livro na Antiguidade e o nascer da sede de leitura*, tradução de Rita Custódio e Alex Tarradellas, Lisboa: Bertrand.