



Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

RENATA CAROLINE PENZANI

**LITERATURA TRANSETÁRIA: LEITURAS PARA ALÉM DAS
IDADES EM “*CONTOS DE LUGARES DISTANTES*”, DE SHAUN TAN**

**Recife,
2023**



Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

RENATA CAROLINE PENZANI

LITERATURA TRANSETÁRIA: LEITURAS PARA ALÉM DAS IDADES EM
***“CONTOS DE LUGARES DISTANTES”*, DE SHAUN TAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem - PROGEL-UFRPE.

Linha de Pesquisa: Linha 2 – Análises literárias, culturais e históricas:

Orientadora: Profa. Dra. Ivanda Maria Martins Silva

Recife,
2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- P419I Renata , Penzani
Literatura transetária: leituras para além das idades em "Contos de lugares distantes", de Shaun Tan /
Penzani Renata . - 2023.
195 f. : il.
- Orientador: Profa. Dra. Ivanda Maria Martins Silva.
Inclui referências e apêndice(s).
- Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em
Estudos da Linguagem, Recife, 2023.
1. Literatura Crossover. 2. Crossover Fiction. 3. Literatura Transetária. 4. Shaun Tan. I. Silva, Profa. Dra.
Ivanda Maria Martins, orient. II. Título

CDD 470



Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

RENATA CAROLINE PENZANI

LITERATURA TRANSETÁRIA: LEITURAS PARA ALÉM DAS IDADES EM
***“CONTOS DE LUGARES DISTANTES”*, DE SHAUN TAN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem - PROGEL-UFRPE.

Linha de Pesquisa: Linha 2 – Análises literárias, culturais e históricas:

Orientadora: Profa. Dra. Ivanda Maria Martins Silva

Recife,
2023



Universidade Federal Rural de Pernambuco
Pró-Reitoria de Pós-Graduação
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem

RENATA CAROLINE PENZANI

LITERATURA TRANSETÁRIA: LEITURAS PARA ALÉM DAS IDADES EM
“CONTOS DE LUGARES DISTANTES”, DE SHAUN TAN”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem – PROGEL/UFRPE, defendida e aprovada em 09/11/2023, como exigência parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem – PROGEL/UFRPE.

Orientadora:

Profa. Dra. Ivanda Maria Martins Silva
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem - UFRPE

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Clecio dos Santos Bunzen Júnior
Membro Externo – Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPE) e
PROFLETRAS/UFPE- Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. João Batista Pereira
Membro Interno – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem- PROGEL/UFRPE

Dedico este trabalho às infâncias: aos corpos e aos espaços onde há lugar para elas.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Rural de Pernambuco, aos professores e colegas do Progel.

À Ivanda Martins Silva, pela orientação e liberdade de fabular.

Aos professores desta Banca, por acompanharem os passos desta pesquisa: João Batista Pereira e Clecio dos Santos Bunzen Júnior.

Ao Shaun Tan, pela estranheza acesa. Aos *Lugares distantes*, por estarem lá.

Ao Eduardo Souza, por me dar a ler outros tantos Shaun Tan.

À María Teresa Andruetto, por ser o germe de uma literatura sem adjetivos, e generosamente me instigar a explorar caminhos.

Ao Lourival Holanda, pelos lampejos de poesia e energia.

Ao Odilon Moraes, por ser ponte também neste caminho.

À Marilda Castanha e à Isabel Malzoni, pelas entrevistas valiosas.

Aos artistas da palavra e da imagem, por se disponibilizarem a entrevistas que se transformaram em ideias no futuro. Alexandre Rampazo, Aline Abreu, Raquel Matsushita, Janaina Tokitaka, Kiusam de Oliveira, Renato Moriconi, Roger Mello.

À Nilma Lacerda, por generosamente fazer chegar até mim suas pesquisas sobre livros sem idade que tanto iluminaram este trabalho.

À Dani Gutfreund, tradutora da *Coleção Cadernos Hexágono*, por trazer ao Brasil e a esta dissertação livros que renovam o olhar da pesquisa para o livro ilustrado.

Aos afetos e educadores do Espaço de Leitura, por abrirem o caminho exato que me trouxe até aqui: Felipe, Tati, Taís, Jonas, Marina, Rafael, Renato, Ana, Mayra, Anand, Maiana, Claudiana, Luciana.

À Ângela Castelo Branco e ao Giuliano Tierno, pelas mãos que constroem uma Casa. À Cristiane Rogerio, pelos livros na testa que me contagiaram com sua paixão. Aos amigos d'A Casa Tombada, por abrirem portas e janelas que não pretendo fechar. Fê, Gabi, Anna, Lucia, Dani, Madá, Gis, Debora, Amanda, Stela, Vilma. Ao pão de beijo da Letícia.

A todos os professores que já abriram algum caminho, pela força imensurável.

À Ana, primeira agitadora deste mestrado, amiga além-mar e oráculo de baremas. Sem ela, esta pesquisa seria uma vontade no futuro.

À Mari, por me lembrar que pesquisar é possível. Pelas leituras em um domingo às seis da manhã. Por ter um coração de erva doce.

À Jacq, por me apresentar Shaun Tan, em um passeio despretenso.

A cada um dos amigos, pelo apoio, pela paciência e pelas diversões nas brechas.

Aos meus pais, pela vida inteira, com a qual eu tento criar outras. Aos meus irmãos, pelo amor que mora na diferença.

Ao Ciro. Por atravessar a vida ao meu lado. Pela luz e pelo amor.

A todos os orixás e outras consciências etéreas. Odoyá, Iemanjá!

Às histórias e à arte de narrá-las, sem as quais o mundo seria quase nada.

*"O metal precioso de que são compostos os livros
ilustrados é sempre misto: palavras e imagens; sons e
silêncio; autor e ilustrador; livro e leitor; adulto e
criança."*

(Florença Ortiz)

PENZANI, Renata Caroline. **Literatura transetária: leituras para além das idades em “Contos de lugares distantes”, de Shaun Tan**. 2023. 194 p. Dissertação de Mestrado em Estudos da Linguagem – PROGEL, Universidade Federal Rural de Pernambuco, Recife, 2023.

RESUMO

Dentre os livros indicados "para crianças", há uma bem-vinda parcela de histórias que elastecem delimitações etárias, difundidas pela crítica especializada como *crossover* (Beckett, 2009). Aqui, pensaremos em termos de “literaturas transetárias”. Narrativas que nos dão a ler as infâncias não como períodos cronológicos, mas como experiências, articuladas a elaborações socioculturais. Essas infâncias habitam literaturas que vão além de um público previamente calculado, e oferecem aos leitores uma brecha libertária, a de se encontrar com os livros fora de rotas pré-programadas. Esta pesquisa apresenta como questão norteadora: De que forma a noção de literatura transetária aparece na obra “*Contos de lugares distantes*”, de Shaun Tan? O objetivo geral é analisar como a literatura transetária pode ser percebida com base na leitura crítica da obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a). Os objetivos específicos são: 1) Estudar a obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a), tendo em vista o conceito de “leitor implícito” (Iser, 1996) e outros pressupostos da Estética da Recepção; 2) Mapear produções sobre a literatura *crossover* (Beckett, 2009) e suas derivações em termos de produção acadêmica e de bibliografia teórica, a fim de perceber como vêm sendo utilizadas as diferentes nomeações de literaturas cujas parcelas significativas podem ser potencialmente transetárias; 3) Apresentar as percepções do escritor e ilustrador Shaun Tan, a partir de uma entrevista inédita realizada para esta dissertação. Nessa seção, revisitamos os preceitos da base teórica em diálogo com o livro de não ficção “*Creature*” (Tan, 2022b), a fim de oportunizar uma visão sobre literaturas transetárias a partir da dimensão da autoria. Para alcançar os objetivos elencados, recorreremos aos pressupostos da Estética da Recepção, com os trabalhos de Iser (1996 e 1999), Jauss (1994), e consideramos, também, a leitura crítica de Zilberman (2015). Dialogamos, ainda, com perspectivas contemporâneas a respeito das relações entre livro e leitor, tais como: Turrión (2023), Squilloni (2023) e Bajour (2018). Quanto ao desenho metodológico, na perspectiva de Minayo (2007), realizamos uma pesquisa exploratória de base bibliográfica analítica, com abordagem qualitativa. Na leitura crítica dos contos, mapeamos o modo como cada um, por meio das articulações entre linguagens verbais e visuais, invoca múltiplos leitores, buscando em todo potencial leitor um diálogo possível com o elemento infância. Assim, as leituras do *corpus* literário apontam para uma obra de audiências cruzadas, ao evocar elementos associativos de múltiplos universos etários. Esperamos contribuir com a produção científica deste campo em expansão que é a teoria e crítica literárias voltadas às produções para as infâncias, tendo em vista a relevância de colocar em cena seus múltiplos leitores; um campo que se situa, cada vez mais, como um lugar de fronteiras, transições e subjetividades, como o são os próprios sujeitos que o coabitam.

Palavras-chave: Literatura Crossover. Crossover Fiction. Literatura Transetária. Shaun Tan.

PENZANI, Renata Caroline. “**Trans-age literatura**”: readings beyond the ages in “*Tales from outer suburbia*”, by Shaun Tan. 2023. 194 p. Master's Thesis in Language Studies - PROCEL, Federal Rural University of Pernambuco, Recife, 2023.

ABSTRACT

Among the books recommended "for children", there is a welcome multitude of stories that go beyond age limits. Stories that allow us to read childhoods beyond our ages, but rather understood as ways of being in the world, linked to cultural elaborations. These extended childhoods inhabit literatures that go beyond a previously calculated audience, and offer readers a libertarian “loophole”, that of encountering books outside pre-programmed routes. This research presents as a guiding question: How does the notion of *transtetary* literature appear in “*Tales from outer suburbia*”, by Shaun Tan? The general objective is to analyze how *transtetary* literature” can be perceived based on a critical reading of the book. The specific objectives are: 1) Study the work “*Tales from distant places*” (Tan, 2012a), taking into account the concept of “implicit reader” (Iser, 1996) and other assumptions of Reception Aesthetics; 2) Map productions on crossover literature (Beckett, 2009) and its derivations in terms of academic production and theoretical bibliography, in order to understand how different names of literatures whose significant portions can potentially be cross-age are being used; 3) Present the perceptions of writer and illustrator Shaun Tan, based on an unpublished interview carried out for this dissertation. In this section, we revisit the precepts of the theoretical basis in dialogue with the non-fiction book “*Creature*” (Tan, 2022b), in order to provide a view on “*transtetary* literature” from the dimension of authorship. To achieve the objectives listed, we resorted to the assumptions of Reader-Response Criticism, with the works of Iser (1996 and 1999), Jauss (1994), and also considering the critical reading of Zilberman (2015). We also dialogue with contemporary perspectives regarding the relationship between book and reader, such as: Turrión (2023), Squilloni (2023) and Bajour (2018). Regarding the methodological design, from the perspective of Minayo (2007), we carried out an exploratory research based on analytical bibliography, with a qualitative approach. In the critical reading of the stories, we map the way in which each one, through the articulations between verbal and visual languages, invokes multiple readers, seeking in every potential reader a possible dialogue with the element of childhood. Thus, the readings of the literary corpus point to a work of cross-age audiences, by evoking associative elements from multiple age universes. We hope to contribute to the scientific production of this expanding field of literary theory and criticism aimed at children's productions, bearing in mind the relevance of bringing multiple readers into play; a field that is increasingly situated as a place of borders, transitions and subjectivities, as are the subjects who cohabit it.

Keywords: *Transtetary* Literature. Crossover Literature. Crossover Fiction. Shaun Tan.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Síntese do conceito de “leitor implícito” em Iser (1996)	86
Figura 2. <i>Reader</i> , 2010 (Tan, 2022b, p. 61)	91
Figura 3. Capa e contracapa da edição brasileira da obra “ <i>Contos de lugares distantes</i> ” (Tan, 2012a).....	96
Figura 4. <i>Three dinosaurs</i> , 1977 (Tan, 2022b, p. 6)	105
Figura 5. <i>Mail parrot, Tennis mouse, bee-eater, wombat, carpet shark, house cat, mini human, coil springbook</i> , 2010 (Tan, 2022b, p. 68-69).....	111
Figura 6. <i>Chance encounter</i> , 2010 (Tan, 2022b, p. 46).....	116
Figura 7. Ilustração do conto “Eric” (TAN, 2012a, p. 11).....	131
Figura 8. Ilustrações em página dupla de “Eric” (Tan, 2012a, p. 18 e 19).	138
Figura 9. Ilustrações de “ <i>Os gravetos</i> ” (Tan, 2012a, p. 68 e 69)	147
Figura 10. Ilustração do conto “Ressaca” (Tan, 2012a, p. 36)	153
Figura 11. Ilustração de encerramento do livro “ <i>Contos de lugares distantes</i> ” (Tan, 2012a, p. 94)	163
Figura 12. Ilustração do livro “Eric” (Tan, 2010)	176

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Principais abordagens conceituais adotadas	52
Quadro 2: Resultados da pesquisa exploratória	55
Quadro 3: Mapeamento de produções acadêmicas brasileiras	60
Quadro 4: Síntese esquemática da análise	125
Quadro 5: Nomenclaturas mapeadas pela pesquisa.....	168

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
1.1. UMA ESCRITA DE MIM – PODE CHAMAR DE AUTOAPRESENTAÇÃO	12
1.2. O QUE É ESTA PESQUISA?	17
2 AS MUITAS LITERATURAS TRANSETÁRIAS	28
2.1. A LITERATURA PARA A INFÂNCIA E SUA DIVERSIDADE DE NOMEAÇÕES	28
2.2. POR UMA REDESCOBERTA DA INFÂNCIA	42
2.3 METODOLOGIA E PESQUISA EXPLORATÓRIA: UM PASSEIO PELA PRODUÇÃO TEÓRICA	51
3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LITERATURA TRANSETÁRIA	65
3.1. LINGUAGENS E RECEPÇÕES	65
3.2. OS PARADOXOS DE UMA AUDIÊNCIA CALCULADA	70
3.3. O LEITOR IMPLÍCITO NOS LIVROS TRANSETÁRIOS	84
4 OS UNIVERSOS TRANSETÁRIOS DE SHAUN TAN	93
4.1. TRAVESSIAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS	93
4.2. A DIMENSÃO DA AUTORIA: SHAUN TAN	101
4.3. APALPAR O INTANGÍVEL: UMA APRESENTAÇÃO DA ANÁLISE	121
4.4. HOSPEDAR DESCONHECIDOS: UMA LEITURA DO CONTO “ERIC”	126
4.5. SILENCIOSOS OUTROS: UMA LEITURA DO CONTO “OS GRAVETOS”	142
4.6. MISTERIOSOS ÍNTIMOS: UMA LEITURA DO CONTO “RESSACA”	151
4.7. QUALQUER SENTIDO É APENAS IMAGINADO: UMA SÍNTESE DA ANÁLISE	161
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ACABAMENTOS INACABADOS	164
REFERÊNCIAS	176
APÊNDICE 1: ROTEIRO DE ENTREVISTA COM SHAUN TAN	186
APÊNDICE 2: TERMO DE AUTORIZAÇÃO	193

1 INTRODUÇÃO

1.1. UMA ESCRITA DE MIM – PODE CHAMAR DE AUTOAPRESENTAÇÃO

Quando rastreio minhas memórias mais antigas, encontro – não sem alguma imprecisão – imagens borradas de uma Renata leitora por volta dos sete ou oito anos. Diferente do que costuma acontecer, não foi um adulto quem me apresentou aos livros “infantis”, mas foi um adulto que me lançou aos livros “adultos”. E também um adulto – ainda que vestido de personagem infantil – que me levou à poesia. Chego lá, em um breve esforço de reminiscência.

Quando criança, livros literários eram objetos escassos na minha casa, não só por limitações materiais, mas também pelo modo como a subjetividade da minha família se formava. Dentro do microcosmo em que eu cresci, ser produtivo era ater-se ao mundo tal qual ele era apresentado. Desde então, tenho buscado ser uma dissidente dessa lógica – opressora porque limitante, limitante porque opressora. Não apenas para ultrapassar os idealismos frágeis que poderiam associar a literatura a um escape do pretense “real”; mas, ao contrário, por uma convicção de que sujeitos artisticamente ativos podem ser seres mais emancipados; e, justamente por essa pulsão, podem interferir em transformações sociais necessárias.

Ainda assim, havia livros, que li na infância como quem aperta botões em um brinquedo, sem mediação ou consciência do que aquele objeto fazia. Posso lembrar especialmente do conto *O gigante egoísta* (Oscar Wilde, 1888), que me chegou por meio de uma pequena coleção de livros de bolso para crianças. Como diz Rodari (2022, s.p.): “A criança-que-brinca se defende como pode dessa literatura edificante. Ele sobe na estante do adulto e rouba as obras-primas da imaginação”. Pela porta da educação, tive contato, de forma escolarizada ou muitas vezes indireta – considerando a limitação de acervo de uma instituição pública de ensino fundamental nos anos 90/2000 –, com algumas obras de Ruth Rocha, Ana Maria Machado, Eva Furnari, Ziraldo, mas não foi ainda na infância cronológica que reconheci o valor inestimável que esses e outros artistas têm na trajetória do livro no Brasil.

Já a TV era presença constante em minha casa. Quem foi criança nos anos 2000, talvez lembre que o *Castelo Rá-Tim-Bum*, da TV Cultura, se apresentava como uma das mais instigantes opções culturais do período. As leituras na biblioteca do Gato Pintado – o bibliotecário felino interpretado pelo ator e diretor Fernando Gomes, hoje querido parceiro de encontros artísticos – me deram a chave para o universo das letras que eu nunca tinha acessado. São dessa época, entre os quatro e os sete anos, minhas lembranças mais antigas com a oralidade da poesia “infantil” de Cecília Meireles (“Eco, vem passear comigo! / Mas não sabe se o Eco é amigo / ou inimigo / Pois só lhe ouve dizer: Migo”), Manuel Bandeira (“Café com pão / Café com pão / Café com pão / Virge Maria o que foi isto maquinista?”) e Paulo Leminski (“Aqui nesta pedra alguém sentou olhando o mar / O mar não parou para ser olhado / Foi mar pra tudo quanto é lado”).

Mas a intimidade com a literatura veio mais tarde, já com os livros “adultos”. Foi quando a professora Cida, que lecionava Língua Portuguesa para a oitava série, em uma escola pública de Piracicaba, me apresentou *O apanhador no campo de centeio* (1951), de J. D. Salinger, com uma reiterada advertência de que aquilo poderia ser um caminho sem volta. As palavras exatas que eu ouvi já fugiram, mas a memória de que ela me entregava uma espécie de capa mágica ou ferramenta de transgressão é vívida. Não pude elaborar o efeito, mas a professora estava coberta de razão.

Comecei a ler outros autores, e, quanto mais lia, crescia a vontade de escrever. Hoje, me reconheço – nos deslimes de cada palavra – como escritora, comunicadora e pesquisadora de livros. Estar *entre*, *por* e *para* as palavras é o que tenho feito. Aos 19 anos, quando ingressei na Universidade Estadual Paulista, em Bauru, para cursar Comunicação Social, o jornalismo me ofereceu um caminho extra na relação com os livros, em que posso me colocar diante da literatura não só como leitora (a saber, meu ofício preferido, dentre todos os outros), mas também como observadora crítica, um lugar que inspira a generosidade e o desafio. Agradeço ao meu primeiro orientador nesse caminho de letras e amorosidade, o professor Jean Portela.

Conto essa história longa em palavras curtas para conectá-la a dois pontos biográficos, que hoje se convertem em dados de pesquisa curiosos: 1) a chamada “literatura infantil” chegou a mim não só por mãos adultas, mas por vozes da literatura “adulta”; evidências, respectivamente, do universo ultramediado que as crianças habitam, e também do potencial

naturalmente *transeário* das histórias que também dialogam com a infância; 2) o ponto de virada para o campo de estudo em que estou hoje acontece no momento em que a literatura dita “para adultos” soava para mim como um excesso de discurso, um certo cansaço de explicação.

Recém-chegada em São Paulo, em 2012, passear pela variedade de livrarias da cidade era um entretenimento novo. Foi em uma visita à Livraria Cultura do Conjunto Nacional que minha amiga Jacq, professora de música na educação infantil, me mostrou o livro “*Contos de lugares distantes*”. Eu, que, como tantas meninas, fui criada para aparentar determinadas coisas e esconder outras, reconheci, admirada, em histórias como aquelas que Shaun Tan oferecia, a possibilidade de uma imagem (seja ela representada por uma palavra ou por um desenho) poder ser finalmente não aquilo que ela mostra, mas sim o que ela oculta ou o que poderia ser. Trocando em miúdos, os relatos de Tan não chegaram para mim como meros instantes de fantasia, mas como permanência do inexplicável da condição humana. Cada conto era como uma permissão de ver o indizível, o invisível, o não dito e – por que não? –, o proibido.

Ao reconstruir em cada leitura todo um novo universo de significações, me senti rendida a uma alegria total, a de ser criadora no momento em que era leitora. Falo aqui em termos individuais por este ser um relato memorial, porém, fascinante mesmo é supor os efeitos coletivos dessa percepção de leitura como recriação infinita do mundo. É imaginar toda a emancipação (social e psíquica) trazida por narrativas que não nos explicam, mas, ao contrário, nos confundem em um estado de imaginação convulsiva que é pura potência vital.

Em 2015, pude vivenciar, por um breve período, a experiência de trabalhar entre livros, crianças, árvores, galinhas e pavões. O Espaço de Leitura (carinhosamente apelidado de EL) funcionou durante dez anos dentro do Parque da Água Branca, na zona oeste de São Paulo. O projeto acolhia público espontâneo e grupos escolares em torno de atividades ligadas à promoção do livro e da leitura, como oficinas educativas, apresentações artísticas, clubes de leitura e feiras de trocas. Ligado ao Fundo Social do Estado de São Paulo, à época governado pelo PSDB, o EL foi coordenado pela escritora e gestora cultural Tatiana Fraga, e interrompeu suas atividades em 2020, após o sucessivo corte de verbas que caracterizava, naquele momento, um desmonte cultural. Apesar de uma passagem relâmpago pelo meu percurso de formação, marcada pelo testemunho coletivo de uma ruptura injustificada pelo

Governo, o EL me proporcionou atravessar a rua – em muitos sentidos, concretos e metafóricos.

Do outro lado da fatídica rua Ministro Godói, em São Paulo, nasceu, naquele mesmo ano, A Casa Tombada: lugar de Arte, Cultura, Educação, que hoje experimenta outros formatos e endereços. A Casa foi o espaço definitivo onde aconteceu meu encontro profissional com a “literatura para a infância”. Do meu lado, foi um período de transição de carreira que acompanhou a transição também dos estudos – da comunicação para a literatura.

No ano seguinte, em 2016, a professora e pesquisadora Cristiane Rogerio e o gestor cultural e contador de histórias Giuliano Tierno conceberam a primeira turma da pós-graduação “O livro para a infância: livros, imagens, materialidades”, hoje nomeada como “O livro para a infância: processos contemporâneos de criação, circulação e mediação”; aquele foi o lugar onde pude desenvolver meus caminhos abertos pelo livro e pelas infâncias, a partir da monografia “Polifonias narrativas: um estudo sobre o contraponto no livro ilustrado para a infância”, com orientação do escritor e ilustrador Odilon Moraes.

Durante dois anos de aula n’A Casa, tive acesso a diferentes pensares sobre o livro, e construí meu horizonte de referências coletivas, ao mesmo tempo em que pude internalizar repertórios íntimos, elencando histórias preferidas com o único critério da subjetividade afetiva. Nas mediações amorosas com “livros na testa”, feitas pela Cris, os livros *O urso e o gato montês* (Brinque-Book, 2012), de Kazumi Yumoto e Komako Sakai, e *Inês* (Companhia das Letrinhas, 2015), de Roger Mello, foram alguns dos meus passos iniciais nesse arrebatamento consistente e duradouro o suficiente para me trazer até aqui, a 2023. Obras que, naquele momento, tinham pouco tempo de vida (de um a três anos) no meio editorial brasileiro, mas reluziam um vislumbre de permanência, como os clássicos contemporâneos podem fazer.

A partir de 2020, minha atuação na editora Companhia das Letras, me permitiu estreitar relações com o nascimento de livros. Como coordenadora de conteúdo dos selos infantis do Grupo Companhia (Companhia das Letrinhas, Pequena Zahar, Brinque-Book e Escarlata), pude acompanhar lançamentos, reuniões com escritores e ilustradores, editores, designers, tradutores, profissionais de marketing, comunicação, educação e tecnologia. A aproximação diária com toda essa rede de criação, necessária para que o livro aconteça,

ampliou o meu olhar para a existência coletiva da obra literária como objeto cultural compartilhado, e também como produto. Um livro contém muita gente.

São oito anos nesse mergulho em livros, com a sorte de ter experimentado muitas perspectivas dessa paisagem. Hoje, vejo-me às voltas com uma pergunta insistente. A expressão “literatura infantil” dá conta da produção e dos pensares deste século XXI? Como nos diz Rodari (2022, s.p.), “os livros para crianças de nosso século não podem aparentar que o século não existe e que não transcorre, tumultuado, em nosso entorno”.

Seja como for, levamos sua expressão em nossas práticas – comunicativas, pedagógicas, literárias, gestoras, editoriais; ela nomeia premiações, coletivos literários, selos editoriais, documentos de base, legislações e daí por diante. Talvez, mais como um hábito institucionalizado, do que por adequação a um conceito em transformação.

Nessa quase-década transcorrida entre aquele 2015 e este 2023, os coletivos de pensar o livro, a literatura, as infâncias e o livro ilustrado no Brasil se multiplicaram. Há preocupações que hoje nos guiam e modificam o nosso olhar. A bibliodiversidade, as questões de autorias silenciadas, o reconhecimento de linguagens e literaturas até há pouco desvalorizadas, o revisionismo sociocultural, a valorização de literaturas afro-brasileiras, diaspóricas e indígenas, a dimensão da tradução e uma série de outros aspectos que vêm ganhando voz e fôlego. Considerando os últimos dez anos, há mais espaços formativos, mais pesquisadores concentrados no assunto, mais livrarias especializadas.

Algo do que brotou n’A Casa Tombada naquele ano de 2016 é da ordem do embrionário-revolucionário. Ali, foi criado o primeiro curso brasileiro de pós-graduação construído em torno da ideia de infâncias como territórios plurais. “O livro para a infância” incitou uma linguagem, que hoje se desdobra em outras e outras, como organismo vivo que é. Posso dizer que foi a inauguração afetiva, epistemológica e filosófica destas páginas.

Se os livros são para as infâncias, então a criança é um dentre os muitos leitores possíveis. Se a infância é território plural, não se restringe a um tempo cronológico e nem mesmo à própria criança em si. O que há de infância para além do sujeito? Se os adultos encontram nos livros direcionados à criança um espaço não só de leitura, mas de expressão de

subjetividades, o campo do “leitor implícito” dessa literatura se expande ao infinito. “Adulto é quem escolhe lê-lo”, nos diz Rodari (2022, s.p.). Também a partir daí seguiremos.

1.2. O QUE É ESTA PESQUISA?

Antes de mais nada, um começo.

Literatura infantil. Literatura infantojuvenil. Quando observamos esses nomes, quase idênticos, mas inteiramente diferentes, um elemento de diferenciação salta aos olhos: os adjetivos. O substantivo, no entanto, é o mesmo. Temos aí uma particularidade dessa categoria literária, o fato de que ela se nomeia a partir de seu pretenso destinatário. À parte isso, inúmeros livros criados para crianças e jovens são lidos por leitores de todas as idades. “Os adultos agora leem descaradamente livros infantis em público” (Beckett, 2009, p. 16).

O gesto de ultrapassar audiências é indício de transformações contemporâneas e orgânicas, fruto de um segmento em constante transformação. Literaturas potencialmente transeárias podem pensar a infância em um campo desnormalizado, e, ao mesmo tempo, estranhar conceitos cristalizados, como é o próprio termo *literatura infantil*. Usar a linguagem a favor da cultura é um exercício criativo necessário para produzir novos pensamentos, uma vez que o novo se cria quando deixamos a diferença emergir. O impasse das nomeações é editorial e mercadológico, mas também social, considerando que a *literatura infantil* – ou *infantojuvenil* – é, desde sua origem, um termo que espelha compreensões coletivas e acompanha transformações dos próprios elementos que a habitam; ou seja, não só a literatura, mas a infância, que apenas a partir do século XIX (portanto, quase dois séculos após o surgimento dos primeiros textos ditos “para crianças”), passa a ser compreendida em sua dimensão de sujeito social.

Em *Cidades invisíveis* (Calvino, 1990) aprendemos que o encantamento depende de estarmos sujeitos ao desconhecido. Porém, quando se trata de livros destinados ao público infantil e/ou juvenil, é relevante refletir como fazer isso nesse lugar tantas vezes calculado reservado a livros que já nascem com seus percursos de recepção pré-delimitados. Ao falar da construção de sentidos construída pelos leitores, Lacerda e Mattos recordam também de

Sartre, para quem o objeto literário no qual a obra se configura é “um estranho pião, que só existe em movimento” (movimento: essa palavra que tentaremos manter viva nestas páginas em conversa ativa com um assunto em si movente e orgânico). Vivemos um tempo em que é preciso acolher as diluições entre fronteiras antes rígidas.

Para Andruetto (2012, p. 61), cuja contribuição teórica será utilizada como um dos nossos aportes, “o grande perigo que espreita a literatura infantil e a literatura juvenil no que diz respeito a sua categorização como *literatura* é justamente de se apresentar, *a priori*, como infantil ou como juvenil”. Nesse sentido, cabe pensar se um adulto pode ter com os livros para crianças uma experiência artística catártica, similar ou expressiva em seus próprios modos, àquela que tem com a literatura “sem adjetivos” (Andruetto, 2012).

Sabemos que uma nomenclatura utilizada com a finalidade de determinar o que é ou não apropriado para o consumo de um público com necessidades específicas, decorrentes principalmente de uma fase de aquisição de linguagem e repertório, tem o seu papel fundamental, como veremos ao longo deste texto. “A literatura é um objeto com múltiplos destinatários, e esses diferentes destinatários exigem certas formatações do objeto literatura.” (Lajolo, 2023, s.p.). Porém, teriam os livros para crianças e/ou para jovens leitores um caráter de receptividade *estritamente* infantil ou juvenil?

Debater adjetivações e rotulações etárias que cercam a literatura na sociedade atual passa por questionar por que somente obras direcionadas às crianças e aos jovens necessitam delas. “A percepção do gênero em larga medida orienta e determina o horizonte de expectativa do leitor, e, portanto, da leitura da obra” (Genette, 2010, p. 17). Porém, circunscrever-se em um determinado rótulo editorial não garante que uma obra seja “lida” (no sentido mais amplo do termo) como tal. Frequentemente, o que acontece é o contrário, ou seja, que uma rotulação prévia perturbe o caminho do livro até os leitores. “O trabalho de um escritor não pode ser definido de antemão, porque o pensamento se modifica no próprio processo de escrita” (Andruetto, 2012, p. 57).

Antes de mais nada, salientamos que, ao nos referirmos à “literatura infantil”, nos guiamos pela concepção oferecida por Coelho (2000), que utiliza o rótulo geral “literatura infantil ou infantil/juvenil” para indicar tanto os livros infantis (destinados a crianças de até

9/10 anos de idade); como os infantojuvenis (para leitores entre 10/11 anos até 13/14 anos) e os juvenis (para adolescentes a partir dos 14/15 anos).

Se observamos os adjetivos que compõem os rótulos editoriais “literatura infantil”, ou mesmo “literatura infantojuvenil” e “juvenil”, verificamos uma limitação aos públicos que os definem, o que não se confirma na realidade, nem como tendência de recepção. É recorrente que uma obra considerada *crossover* (Beckett, 2009) – ou seja, que possui audiências cruzadas – atinja e cativa o leitor adulto, o jovem, e também o público infantil propriamente dito. “De tudo o que tem a ver com a escrita, a especificidade de destino é o que mais exige um olhar alerta, pois é justamente ali que mais facilmente se aninham razões morais, políticas e de mercado” (Andruetto, 2012, p. 61).

Revisitaremos rótulos e classificações previamente planejados na literatura direcionada a crianças e jovens, a fim de estabelecer conexões com a pluralidade de leitores em potencial, considerando a literatura enquanto “objeto com múltiplos destinatários”, como descrevem Lajolo (2023) e Andruetto (2012): “Certas denominações que deveriam ser simplesmente informativas convertem-se em categorias estéticas. É o que ocorre com a expressões “literatura infantil” e “literatura juvenil” (Andruetto, 2012, p. 58).

Cabe ressaltar que dizemos “hoje” com a consciência de que esta é uma palavra escorregadia, que se modifica a cada instante, com a intenção de apontar para a contemporaneidade da discussão, e valorizar o fato de que, como afirma Lajolo (2023, s.p.), “estamos em um momento sociohistórico em que se multiplicam as categorias de leitores”. Isso também se deve a uma questão econômica e numérica.

Visto que a literatura é não apenas solicitada, mas também obrigatória nas escolas, sua aquisição passa a ser uma responsabilidade do Estado. Esse aspecto ímpar da literatura infantil faz, então, com que ela seja “a maior fatia de livros comprados do Brasil. Vejam que coisa interessante: há três tipos de livro que dão certo no Brasil; a maior faixa de livros em circulação são os didáticos, a segunda é a Bíblia, e a terceira é a literatura infantil.” (Lajolo, 2023, s.p.). Temos com isso que, econômica, cultural e socialmente, a literatura infantil é uma área predominante e em ascensão no Brasil.

Este trabalho nasce do desejo de esmiuçar as possibilidades de literaturas que acontecem para além de rótulos estanques – o que se define como *crossover fiction*, na perspectiva de Beckett (2009 e 2013). É imprescindível mencionar que a expressão desponta em Falconer (2007, 2009 e 2010). Como recorte do aporte teórico, escolhemos aprofundar o diálogo com Beckett (2009), por encontrar em suas pesquisas aproximações pertinentes para a leitura do *corpus* em questão.

Ainda como preâmbulo, destacamos que o que chamaremos aqui de “literatura transetária” coloca-se como eventualidade de perceber, no âmbito do “leitor implícito” (Iser, 1996) dos livros para crianças e jovens, não só os tais “crianças e jovens” propriamente ditos, enquanto generalização tantas vezes infértil, mas também suas inúmeras audiências possíveis.

Buscando contribuir com a ampliação de um campo de estudos em crescimento, e por isso mesmo feito no momento presente, acolhendo os desafios e as contradições que esse movimento implica, tal concepção será utilizada ao longo destas páginas em diálogo com nomenclaturas já existentes. Visualizamos a “literatura transetária” como aquela que atravessa as idades; e que, ao mesmo tempo, refere-se à passagem entre as etapas leitoras, que pode ser da criança ao adulto, ou do adulto à criança.

O termo “transetariedade” nos remete à indeterminação da infância, que, se parece não caber nos rótulos formulados pelo mercado, pela escola ou pela família e sociedade, passa a ser tudo aquilo que escapa desses âmbitos; algo que reivindica sua própria natureza à medida em que traça sua existência – assim como o fazem os sujeitos que o adjetivo “infantil” intenta nomear: as crianças.

Nosso objeto de estudo é a obra do escritor e ilustrador Shaun Tan (Perth, Austrália, 1974), particularmente o livro “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a), por meio de três contos que o compõem: “*Eric*”, “*Ressaca*” e “*Os gravetos*”. Escolhemos realizar esta pesquisa a partir de Shaun Tan, em função de identificarmos no artista uma potência transetária em variados sentidos: não somente em relação a delimitações etárias, transitando entre múltiplas audiências, mas também aos próprios rótulos literários em si. Seus livros frequentemente são catalogados não apenas como “literatura infantil”, mas também como *graphic novels* ou histórias em quadrinhos. A escolha também se justifica pelo fato de o termo *crossover* ser uma palavra derivada de um universo familiar ao autor em questão, já que as histórias de

ficção científica (Chaves, 2019) foram um dos primeiros meios em que os termos *crossover* e literatura se encontraram, até se acomodarem na concepção de *crossover fiction* conforme compreendida por Beckett (2009).

Apesar de ser possível usar o termo *crossover* de forma genérica, o debate teve início no âmbito da ficção científica, a partir da constatação de uma prática relativamente comum entre escritores do gênero: a utilização de tramas, enredos, personagens e universos de outros escritores. (...) A palavra *crossover* é difícil de traduzir, graças aos seus múltiplos significados em inglês, e mesmo em literatura ela pode ter dois sentidos: *crossover fiction* pode se referir a um tipo de literatura direcionada tanto para crianças como para adultos, como também pode se referir a um recurso no qual um ou mais personagens oriundos de diferentes universos ficcionais e/ou de diferentes autores compartilham outro universo ficcional, ou seja, um mundo ficcional construído com pedaços de outros mundos ficcionais (Chaves, 2019, p. 115-117).

Por fim, avaliar a obra de Shaun Tan é aproximar-se da própria percepção multi-audiências que ele dá ao seu trabalho, como veremos adiante. O autor do *corpus* literário abarca em sua obra não só a intersecção entre públicos leitores, mas também o cruzamento entre categorias de produção artística, como o livro-imagem, o livro ilustrado e o romance gráfico. Portanto, é frequente que, em termos de potencial recepção, a obra de Shaun Tan seja colocada em um impasse da ordem do inclassificável, o que se coloca também como problemática desta pesquisa.

Da mesma forma, a opção por essa obra se refere à sua particularidade na articulação entre palavras e imagens. “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a) é composto de textos verbais e visuais que ora se articulam indissociadamente, como se dá em um livro ilustrado – quando ambas as linguagens, em interação, compõem o resultado da obra – e ora apresentam narrativas em que palavra e imagem se complementam ou mesmo redundam. Souza (2016, p. 226), ao se referir à classificação do livro em análise, explica que “dependendo da função narrativa das imagens, variam de ‘contos ilustrados’ a ‘ilustrações contadas’.

Essas e outras descrições das múltiplas formas de interações possíveis entre as linguagens de um livro ilustrado são encontradas em Nikolajeva e Scott (2011), Linden (2011), Hunt (2010), dentre outros. Para delimitar o que é “texto”, escolhemos abordar a definição das professoras Leonor Lopes Fávero e Ingedore G. Villaça Koch (1983), no sentido de ampliar o sentido estrito de registro verbal para qualquer expressão do pensamento humano: uma escultura, um poema, uma música. “Não só os textos verbais, mas também

pictóricos, arquitetônicos, filmicos ou quaisquer outros podem ser concebidos como ‘texto’, isto é, como manifestações de uma textualidade" (Fávero; Koch, 1983, p. 20).

Além disso, ao estender também a noção de texto "mais além de sistemas de signos puramente linguísticos" (Hanz, 2023, p. 19), situamos este trabalho em um campo de estudos contemporâneo, no qual os registros imagéticos e pictóricos são também textuais. Aqui, valorizamos a ideia de que aquilo que é narrado, com ou sem o apoio de um registro verbal, é um "texto". Portanto, fazemos um exercício de alargar o conceito de texto. A clareza sobre esses aspectos é pertinente ao ler os livros de Shaun Tan, enquanto objetos polissêmicos, já que muitas de suas criações passeiam por definições distintas, como novela gráfica (Hanz, 2023) e livro ilustrado (Nikolajeva e Scott, 2011).

Souza (2016), ao analisar os procedimentos artísticos utilizados por Tan, sugere que as convenções inclinam o livro ilustrado para o público infantil. Neste caso, ele aponta que o próprio Shaun Tan defende que a literatura ilustrada, ao permitir "uma leitura em sentido amplo, explorando as relações entre palavras, imagens e o mundo que experienciamos no cotidiano" (Souza, 2016, p. 115), não fica restrita ao universo da criança, pois também o adulto tem interesse e necessidade de fabulação.

[Shaun Tan] [...] reconhece que a aceitação frente às ambiguidades possui ressonância na atitude das crianças, pois elas veem tudo pela primeira vez, em toda sua estranheza (Tan, 2015). Por isso, ele afirma que não faz livros para crianças ou com qualquer público em mente, mas de fato aprende com elas essa postura de renovação do olhar: ‘nós gostamos de olhar para as coisas de ângulos incomuns, tentamos buscar alguma revelação infantil no ordinário, e trazer nossa imaginação à tarefa de questionar a experiência cotidiana’ (Souza, 2016, p. 115).

Como se vê, há muitas portas de entrada na obra de Shaun Tan. Certamente, muitas também de saída; porém, ao leitor, é provável que essas portas se omitam, como se quisessem desaparecer por completo e assim enredar quem ali adentrou em uma intrincada trama polissêmica. Enquanto esses portais se insinuam, como se tivessem fachadas em *neon*, encontrar a saída é um movimento que será sempre proporcional ao grau de enredamento na tal trama *taniana*. Neste caso, a possibilidade parece ser somente uma: entrar seduz, sair demora. “Cada uma das histórias é uma fusão de elementos entre realidade, fantasia, brincadeira infantil e reflexão adulta” (Souza, 2016, p. 238).

Desse modo, a questão norteadora desta pesquisa: De que modo a literatura transetária pode ser compreendida, tendo em vista a leitura crítica da obra “*Contos de lugares distantes*” de Shaun Tan? O objetivo geral é analisar como a literatura transetária pode ser percebida com base na leitura crítica da obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a), considerando a análise das narrativas “*Eric*”, “*Ressaca*” e “*Os gravetos*”. A partir daí, temos como objetivos específicos: 1) Estudar a obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a), tendo em vista o conceito de “leitor implícito” (Iser, 1996) e outros pressupostos da Estética da Recepção; 2) Mapear as produções sobre a literatura *crossover* e suas derivações em termos de produção acadêmica e de bibliografia teórica, a fim de perceber como vêm sendo utilizadas as diferentes nomeações de literaturas cujas parcelas significativas podem ser potencialmente transetárias; 3) Apresentar as percepções do escritor e ilustrador Shaun Tan, a partir de uma entrevista inédita realizada para esta dissertação.

A motivação aqui colocada é de promover, o quanto for possível, a dissociação das palavras “criança” e “infância”, afinal, se a primeira não existe sem a segunda, o contrário pode acontecer. Como escreve Fenati (2022, s.p.), “A infância não é apenas um estágio temporal, mas a força de um devir que pode sempre acontecer, diferido, em corpos em que há lugar para ela”. Assim, os itinerários de leitura de um livro podem passar de um público leitor a outro sem restrições etárias. É o que defende Pina (2000, p. 129), ao afirmar que cada leitor ou leitura é quem determinam o que ou para quem o livro é: “do mesmo modo que escrever é ler, também ler é escrever. É assim que um livro «para» adultos, lido por uma criança, se torna num livro «para» crianças. E, vice-versa.”

Para Ramos e Navas (2015), “a classificação estanque entre ‘infantil’ e ‘adulta’ contribui para uma certa ‘infantilização da cultura’ ou ‘adultização da infância’”. (Ramos e Navas, 2015). Com isso, entendemos que a literatura transetária revelada na obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a) oportuniza uma experiência inclusiva, amplificada e fluida de leitura, que permite ampliar não apenas o conceito de literatura em si mesma, mas convida a alargar também o que entendemos nos dias de hoje por infância, algo que não se subscreve apenas à aceção de período da vida, mas abarca um modo de experienciar o mundo.

Esta pesquisa está organizada em cinco capítulos. Neste primeiro capítulo, traçamos o desenho inicial da pesquisa, com a apresentação da delimitação temática, justificativa, questão norteadora da pesquisa, objetivos e indicação dos eixos teórico-metodológicos norteadores.

No segundo capítulo, intitulado **As muitas literaturas transetárias**, dialogamos com a bibliografia produzida sobre o conceito *crossover* utilizado por Beckett (2009), evidenciando de que formas diferentes autores se debruçam sobre ele. Utilizamos como base teórica as abordagens das autoras María Teresa Andruetto (2012 e 2017), e Sandra Beckett (2009).

Ainda nesta seção, apresentamos uma pesquisa exploratória que visa mapear a produção recente sobre o tema. Aqui, tratamos de realizar um estado da arte do que já foi produzido em termos de pesquisas de mestrado, doutorado e pós-doutorado, nos últimos dez anos (de 2012 a 2022), no Brasil e no mundo, acerca do assunto, por meio de uma busca nos quatro principais portais de conteúdo acadêmico.

Com isso, buscamos não só diferenciar múltiplas conceituações de *crossover fiction*, mas também de chamar atenção para o fato de que não há, no âmbito da teoria e da crítica literárias acadêmicas no Brasil, a reivindicação de uma nomenclatura à brasileira para a literatura *crossover*. Para além disso, tampouco há disponíveis pesquisas que relacionam essa nomenclatura a compreensões contemporâneas de infâncias.

Ainda nesta segunda parte do trabalho, percorremos o pensamento de autores que teorizaram a evolução do conceito de infância desde o seu surgimento até a modernidade, com o objetivo de oferecer um breve retrato histórico do conceito de “infância” e suas transformações. A partir daí, chegaremos ao questionamento que servirá como pano de fundo para as reflexões seguintes: o que entendemos por infância hoje?

Aqui, cabe uma relevante ressalva de recorte metodológico: apesar de destacarmos a relevância de uma literatura transetária, ou seja, que contemple não somente a criança e/ou o jovem, mas que possa cruzar audiências para além do aspecto etário, não é da alçada disciplinar deste trabalho estudar categorizações de ciclos de vida, do modo como o fizeram, com grande relevância, Vygotsky (1998), no campo da Psicologia, ou mesmo autores contemporâneos que consideram intersecções intergeracionais, como é o caso de Marta Kohl de Oliveira (2004), na Pedagogia.

Sabe-se que quando se trata de indicação de livros no Brasil, uma das alternativas acolhidas por profissionais da educação, da leitura e também do meio editorial é categorizar

livros segundo competências ou perfis leitores; trata-se de uma prática adotada, ensaiada ou ao menos conhecida há algumas décadas no segmento do livro e da infância, como modo de, teoricamente, desviar de faixas etárias redutoras. Nelly Novaes Coelho (2000) propunha classificações dessa modalidade, como pré-leitor e leitor fluente, apoiadas na ideia entre "idade cronológica, nível de amadurecimento biopsíquico-afetivo-intelectual e grau ou nível de conhecimento e domínio do mecanismo da leitura" (Coelho, 2000, p. 32; original: 1981). Porém, essa classificação se originou da Psicologia Experimental, a partir do filósofo francês Marc Soriano (1918-1994). Assim, compreendemos que essa abordagem, ao não considerar a criança em suas dimensões sociohistóricas e culturais, desconsidera suas implicações como grupo cultural heterogêneo formado por diferenças particularizantes, marca imprescindível da observação das infâncias na contemporaneidade.

Dito isso, escolhemos dialogar criticamente com o termo "literatura infantil", sendo especificamente o "infantil" a rotulação principal com a qual o nosso "transeário" busca colocar-se em conversa. Para o professor Jack Zipes, que assina o texto introdutório de Beckett (2009, p. 12), "a literatura e a cultura infantil são compreendidas no sentido mais amplo do termo 'crianças' para abranger o período da infância até a adolescência", dialogando também com a ideia de literatura infantil que emprestamos de Coelho (2000), conforme já exposto aqui.

Debater o que se entende por "infantil" quando o assunto é literatura esbarra na compreensão de que visões de criança estamos difundindo. Assim, passaremos brevemente por pensadores alinhados a um pensamento filosófico sobre a infância – Bachelard (1988), Larrosa (2003) e a Kohl (2022).

O terceiro capítulo, **A Estética da Recepção e os leitores implícitos**, busca dar sustentação teórica para a noção de múltiplos leitores, sob à luz da Estética da Recepção. Partiremos da dimensão do leitor no campo da crítica literária para conectar a literatura transeária a uma série de reflexões sobre a definição das audiências de uma obra literária. Faremos o aporte teórico desta seção recorrendo a Iser (1996 e 1999) e Jauss (1994), mas sobretudo à interpretação crítica de Regina Zilberman (2015) [original publicado em 1989]. Além disso, discutiremos os paradoxos contidos na intenção de planejar previamente o destinatário de um livro, tocando no conceito de assimetria entre autor e leitor, também apontada por Zilberman (2015).

Em seguida, no quarto capítulo, **Os universos transetários de Shaun Tan**, introduziremos o ambiente literário do autor, apresentando o *corpus* da pesquisa, “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a). Aqui, justifica-se a escolha dos contos, a fim de situar os elementos que fazem deles obras transetárias não apenas em sua intenção artística, conforme revelado pelo escritor e ilustrador, mas também nos seus modos de recepção e leitura.

Ainda nesta seção, daremos vazão à dimensão prática da pesquisa, em diálogo com a comunidade para a qual ela busca se destinar. Realizaremos uma entrevista com o autor Shaun Tan, fruindo do fato de que se trata de um artista em plena produção. Tomando as entrevistas como instrumentos/ou recursos dialógicos de coleta de dados e também como uma técnica privilegiada de comunicação (Minayo, 2007), colocaremos em prática a categoria de pesquisa semiestruturada, combinando perguntas fechadas e abertas, com a possibilidade de discorrer sobre o tema. A proposta é oferecer uma visão do *corpus* a partir de sua própria voz de autoria, questionando a relevância de uma literatura transetária que dialogue com múltiplas audiências, ultrapassando o fator unicamente etário. Para dialogar com as respostas do autor, utilizaremos como base o livro “*Creature*” (Tan, 2022b), ainda sem tradução no Brasil, que apresenta uma visão do processo criativo desde seus primeiros trabalhos.

O quarto capítulo compreenderá, ainda, o eixo de análise desta pesquisa. Realizaremos leitura de três contos do corpus literário, identificando as associações entre os textos e conceitos debatidos ao longo da pesquisa, como preceitos da Estética da Recepção, da categoria de *crossover fiction*. A análise será conduzida a partir de três categorias: 1) *Voz narrativa*: quem é e como atua o narrador do texto em relação a outros personagens; 2) *Dualidades metafóricas*: quais são e como operam as oposições duais que o texto sugere; 3) *Verbo-visualidade*: articulação entre palavra e imagem na função narrativa.

Visto o percurso que o trabalho irá traçar, nos debruçaremos a seguir sobre a produção teórica sobre a literatura *crossover* e as questões do destinatário no livro infantil, percorrendo autores dedicados a discutir as finalidades, a relevância e as eventuais contradições aparentes da existência de uma rotulação que expanda as audiências de uma obra literária.

Procuraremos conviver com os aspectos plurais da questão do destinatário na literatura, uma vez que há autores que consideram as rotulações e classificações etárias necessárias em seus papéis pedagógicos e mercadológicos, e há os que defendem uma

literatura sem adjetivos etários. Dialogamos com pensamentos que ora se complementam, ora se desdobram em outras interrogações fundamentais. Andruetto (2012 e 2017), Beckett (2009 e 2013), cada uma à sua maneira e em seu foco de interesse, oferecem visões contemporâneas e instigantes sobre a literatura de infância e suas muitas audiências possíveis.

Ao longo da pesquisa, de modo transversal, dialogaremos, também, com Souza (2016) que se aproxima de um conceito de estranhamento dos formalistas russos. Souza (2016) afirma que o procedimento artístico utilizado por Tan para empregar o fantástico em sua obra – mais especificamente em “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a), permite ao leitor “transviver” a realidade, que seria o mecanismo pelo qual o familiar retorna a passar pela cognição a partir de elementos absurdos, estranhos, insólitos.

Para arrematar estas palavras iniciais, buscamos contornar diversos aspectos da questão do receptor da literatura infantil, com o desejo de diferenciar a literatura transtetária de uma pretensa universalidade acachapante que pode estar implícita em algumas rotulações. Afinal, na interpretação de Andruetto (2012, p. 66), a literatura será sempre “o reino do particular”.

2 AS MUITAS LITERATURAS TRANSETÁRIAS

2.1. A LITERATURA PARA A INFÂNCIA E SUA DIVERSIDADE DE NOMEAÇÕES

Para María Teresa Andruetto, em *Por uma literatura sem adjetivos* (2012), a literatura enquanto linguagem, como vimos, precede suas muitas nomeações ou atributos. A obra de um autor, então, não seria avaliada por suas intenções, mas sim pelos resultados e efeitos que ela produz em quem se encontra com ela. Citando o ensaísta argentino Juan José Saer, Andruetto defende uma “literatura sem atributos”. “A literatura é uma arte na qual a linguagem resiste e manifesta sua vontade de desvio da norma” (Andruetto, 2012, p. 60)

O que pode haver de ‘para crianças’ ou ‘para jovens’ numa obra deve ser secundário e vir como acréscimo, porque a dificuldade de um texto capaz de agradar a leitores crianças ou jovens não provém tanto de sua adaptabilidade a um destinatário, mas, sobretudo, de sua qualidade, e porque quando falamos de escrita de qualquer tema ou gênero o substantivo é sempre mais importante que o adjetivo (Andruetto, 2012, p. 61).

Enquanto o mercado editorial e a escola, frequentemente movidos por ideais de consumo e motivações pedagogizantes, respectivamente, se preocupam em produzir uma literatura que planeja seu público-alvo, escritores e ilustradores têm criado livros *crossover* – também comumente chamados na língua inglesa de *all-age* (Beckett, 2009). Quando se trata de como chamar essa categoria, nomeações não faltam. Passaremos por algumas, com o cuidado de ressaltar que, a princípio, elas não necessariamente significam a mesma coisa, podendo ser analisadas uma a uma em seus contextos singulares, o que não é o objetivo aqui.

Conforme explica Beckett (2009), precisar a origem da literatura *crossover* oscila entre a nomeação em si, e a maneira como ela se desdobra no meio editorial, ou seja, entre conceituação e experiência prática. A expressão *All age literature* (em tradução livre, “literatura para todas as idades”) é anterior a *crossover*, e surgiu na Suécia, mas, devido ao sucesso de autores britânicos como J. K. Rowling, Philip Pullman e Mark Haddon, que acabaram por suscitar um interesse nacional, na Inglaterra, por livros atraentes para todas as idades, os ingleses reivindicam a invenção da literatura *crossover*. “O termo *all-readers-literature* foi cunhado na Noruega e na Suécia muito antes de o termo *crossover fiction* se tornar um dos favoritos da mídia na Grã-Bretanha” (Beckett, 2009, p. 22, tradução nossa).

Há, ainda, variações desses termos em outros idiomas, cada qual com diferenças particulares. Apesar da maior popularidade do termo em inglês, um bom número de países adota termos que incorporam a ideia de livros para todas as idades, por vezes utilizando uma variação do anglicismo *crossover*. Fundamentados em Beckett (2009), sintetizamos aqui alguns deles: Espanha: “*libros para todas las edades*” (“livros para todas as idades”); Alemanha: *All-Age-Buch*, e *All-Age-Titel* (“livros para todas as idades”); ou ainda o alemão *Brückenliteratur* (“literatura-ponte”); na Dinamarca e na Holanda, o termo holandês *literatuur zonder leeftijd* (“literatura sem idade”) começou a ser amplamente utilizado a partir de 1993.

Quanto aos registros em Língua Portuguesa, há ainda outras variações. Em Portugal, Ramos (2014, s.p.) utiliza a classificação “literatura transversal”, referindo-se, principalmente, à natureza temática que habita as histórias para crianças, que passa a não ser de um interesse exclusivamente adulto – por exemplo, a morte, a solidão, o medo, a melancolia. “Há uma tendência de os textos realistas para as crianças e adolescentes voltarem. Na contemporaneidade tem se diluído cada vez mais as fronteiras entre livros escritos para adultos e para estes públicos” (Ramos, 2014, s.p.). Há, ainda, a variação “livros de potencial recepção infantil”, utilizada por diversos pesquisadores, sobretudo em Portugal, como Mergulhão (2008), e Martins e Silva (2020).

No Brasil, no que se refere ao meio editorial, o título *crossover* parece ser, por observação empírica, o mais popular em termos de uso e recorrência, para nomear livros aptos a impactar leitores de todas as idades. No entanto, ele parece ser incorporado mais como estratégia de comunicação e menos como classificação em si, considerando que o mercado editorial responde a regras específicas dos sistemas de catalogação de livros – Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)¹, por meio da ficha catalográfica, que corresponde aos dados físicos e bibliográficos da obra antes de sua publicação/distribuição – e também a critérios de classificação etária.

Para além da documentação obrigatória, agentes do livro podem se basear em registros públicos que norteiam a educação no Brasil, como a BNCC (Base Nacional Comum

1 A catalogação é um documento que permite que livros e demais publicações impressas sejam organizadas em acervos. (Fonte: CBL (Câmara Brasileira do Livro) – <https://www.cblservicos.org.br/catalogacao>. A ficha catalográfica deve sumariar na folha de rosto os dados essenciais da obra, tais como: responsabilidade da obra, título original, título da tradução, editora(s), ano de publicação, ISBN/ISSN, além do(s) gênero(s) literário(s) em que o livro se insere. É comum que livros considerados *crossover* em sua recepção sejam catalogados como “literatura infantil” e/ou “infantojuvenil”.

Curricular), que estipula um conjunto de competências e habilidades classificadas por faixas etárias e níveis de escolaridade. Sem uma regulamentação prevista em lei para delimitar a faixa etária recomendada de um livro, os critérios de divisão de publicações por idade no Brasil podem ser subjetivos e atravessados por questões mercadológicas, a depender do contexto em que o livro está inserido – escolas, bibliotecas, equipamentos culturais públicos e privados, editoras, livrarias, entre outras.

Segundo o portal da Câmara dos Deputados (Brasil, 2012), chegou a tramitar, em 2011, nas comissões de Educação e Cultura, e de Constituição e Justiça e de Cidadania, um Projeto de Lei (PL) que visava tornar obrigatória uma classificação indicativa de todo livro publicado no país. O PL foi arquivado em 2013.

Jefferson Campos: é preciso cuidar para que a leitura que chega dos jovens seja adequada. Em análise na Câmara, o Projeto de Lei 1936/11, do deputado Jefferson Campos (PSB-SP), obriga as editoras a imprimir a classificação etária na capa dos livros. A classificação será realizada pelo órgão competente da administração pública federal, e a obra deverá ser analisada integralmente, determina o texto (Brasil, 2012, s.p.).

No campo de estudos teóricos brasileiro e latino-americano, por outro lado, há denominações que podem ser vistas como termos irmãos (ainda que particulares em suas conceituações e áreas de estudo), como "literatura de potencial destinação infantil", que aparece em Margareth Silva de Mattos (2017), do Rio de Janeiro, além do já explicitado "literatura sem adjetivos", de Andruetto (2012).

O fenômeno da dupla destinação se fixa como principal motor de inovação na literatura de potencial destinação infantil, uma vez que, ao direcionar-se também a adultos, enseja que os autores adquiram liberdade para manipular modelos existentes e criar outros novos (Mattos; Ribeiro; Vianna, 2016, p. 354).

No Brasil, surgiu recentemente um projeto criado com a intenção de abarcar livros que não se destinam unicamente a um ou outro público. É o selo *o.Tal*, da paulistana Editora Caixote, que gira em torno dos "livros ilustrados sem idade" (sem autor, 2021). Criado em 2020, em São Paulo capital, o selo *o.Tal* publicou, até a conclusão desta pesquisa, quatro títulos: 1) "*Milágrimas*" (Ruiz, 2020); 2) "*Amor, o coelho*" (Carelli, 2021), que recebeu, no ano de sua publicação, o selo Altamente Recomendável; 3) "*Coisas para deslembrar*" (Rampazo, 2021); 4) "*O que incomoda o touro não é a cor, mas o movimento*" (Moriconi, 2023).

Em 2022, o livro “*Coisas para deslembrar*”, de autoria de Alexandre Rampazo, recebeu a distinção Altamente Recomendável da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) e integrou a Seleção Cátedra Unesco de Leitura. A obra marca ainda a inauguração da Coleção PB, com edição de Odilon Moraes, que explica a proposta como “obras que pretendem proporcionar o encontro de gerações em torno de suas narrativas”. Ainda segundo Moraes, a Coleção “conterá livros ilustrados em preto e branco que privilegiam poucas palavras e boas Histórias” (2021).

Embora haja uma diferenciação nas singularidades de cada título do referido selo, todos se encontram em uma definição comum: “livros sem idade”. “Chamo sem idade porque imaginei que chamar de literatura ilustrada para adultos pudesse remeter a algo proibido para crianças, o que não é o caso” (Malzoni, 2023, s.p.). É o que explica Isabel Malzoni², *publisher* da Editora Caixote.

Eu acredito que essa liberdade criativa, que é dissociada da literatura infantil, vem sendo requisitada pelos artistas. E também fortalece a literatura infantil. Porque daí podemos publicar dentro deste guarda-chuva a literatura que de fato se destina a esta fase da vida, com suas preocupações e potenciais. Em outras palavras, *o.Tal* nos dá a liberdade de publicar obras de literatura ilustrada que consideramos muito potentes, mas que não necessariamente conversam com os universos da infância. E nos faz refletir mais e mais sobre o que é relevante quando vamos publicar livros para a infância (Malzoni, 2023, s.p.).

A denominação “sem idade” aparece no trabalho das professoras Margareth Mattos e Nilma Lacerda, da UFF (Universidade Federal Fluminense), onde foi realizado, em 2012, o Colóquio “*Esses livros sem idade*”, resultando em um livro homônimo (Mattos; Lacerda, 2018), com a proposta de “indagação das produções consideradas sem idade, passíveis de serem lidas e fruídas em variadas etapas da vida”. Na perspectiva dessa obra em específico, a escolarização da leitura, a simplificação das questões do livro e as banalizações do mercado podem fazer estragos consideráveis na literatura.

Cada vez mais há essa elisão das fronteiras, com aquilo a que chamamos uma literatura *crossover*. Eu utilizo a expressão em inglês porque realmente não existe uma tradução. Talvez seja uma literatura transversal que, ao mesmo tempo, se dirige a públicos muito heterogêneos (Ramos, 2017, s.p.).

2 A fim de colher informações sobre o selo *o.Tal*, enquanto iniciativa editorial brasileira e contemporânea de diferenciação de “livros sem idade” no mercado literário, realizamos, no dia 25 de abril de 2023, uma breve entrevista por e-mail com a *publisher* da Editora Caixote, Isabel Malzoni.

Como vimos, há muitos nomes possíveis para denominar esse fenômeno “tão antigo quanto a própria literatura”, “global” em seu alcance e “tendência” e em suas formas de projeção e circulação (Beckett, 2009). Segundo Correia (2020, p. 152), referindo-se a Ana Margarida Ramos: “a professora portuguesa sugere o adjetivo ‘transversal’, mas ainda não se encontram publicações com este nome, que o apresentem como um novo conceito ou uma extensão do conceito de Beckett (2009).

Embora alguns estudiosos tenham criticado esse uso limitado do termo, a mídia raramente reconheceu que a literatura *crossover* não é um fenômeno unilateral ou uma travessia de fronteira de mão única. Um artigo no jornal do Reino Unido o Observer em 2004 aponta esse descuido: O que não se reconhece, porém, é que o tráfego flui na direção oposta – a ficção *crossover* é também ficção adulta que agrada às crianças (Beckett, 2009, p. 20, tradução nossa).

Buscamos dialogar com a possibilidade de transição entre idades que proporcione acompanhar o leitor em seus percursos de crescimento não lineares, como aponta Bruel (2022); a ideia do fluxo entre leitores de situações formativas distantes encontra reforço também em outros pesquisadores contemporâneos, como Turrión (2023) e Montes (2001).

Talvez, levando realmente em conta as inquietudes vitais, se tecermos as histórias para o destinatário modelo* (*o termo “destinatário modelo” é uma adaptação que fiz seguindo a definição de leitor-modelo de Umberto Eco, 2002) – o qual atuaria como ponto de apoio para a proposta literária –, poderíamos obter o que Graciela Montes (2001: 27) acertadamente propõe: que o discurso acompanhe o leitor, e não apenas flua em direção a ele (Turrión, 2023, p. 10).

A ideia de crescimento não linear aparece também em Rodari (2022, s.p.), quando ele reflete sobre a criança e suas dimensões plurais como “muitas flechas que simultaneamente vão para muitas direções”, “um centro de atividades e de relações”.

O crescimento é uma investigação que tem necessidade de uma grande variedade de materiais e, portanto, de livros diversos que constituem algo semelhante a uma “biblioteca de trabalho”, um campo de brincar, um grande espaço aberto (...) Livros ao serviço das crianças, não crianças a serviço dos livros. Livros para crianças produtoras de cultura e de valores, não para crianças consumidoras passivas de valores e de cultura produzidos e ditados por outro (Rodari, 2022, s.p.).

Dentro e fora do contexto literário nacional, há literaturas que ora visam atravessar, ora rejeitar as idades; e também que buscam ressignificar o adjetivo “infantil”. Como aqui escolhemos voltar o olhar para livros além das delimitações etárias, não temos como foco comentar literaturas que se concentram em uma etapa leitora; porém, cabe afirmar a valorização de iniciativas nesse sentido, uma vez que há uma série de necessidades específicas da criança, sobretudo em seus anos iniciais de aquisição da linguagem e formação

de repertório, que se revelam potentes na criação de livros. Como exemplo, podemos citar o recente campo de estudos da literatura para bebês ou “literatura de colo”, “livros que incluem o bebê como leitor e provocam a mãe ou adulto de referência a uma experiência leitora que faça também sentido para eles, ou seja, uma literatura que permita a existência de diversos leitores” (Padilha, 2022, s.p.). Voltadas para a primeiríssima infância (período que compreende do zero aos três anos), narrativas como essa estão apoiadas em conhecimentos sobre a corporeidade da leitura e no entendimento do bebê leitor como protagonista da experiência com o livro. Para Lajolo e Zilberman (2017, p. 67), “parece bastante intensa a demanda editorial por obras destinadas a certas faixas etárias, focalizando determinadas temáticas ou ainda transcorrendo em ambientes ou espaços por alguma razão tornados relevantes”.

Movimentar o debate em torno dos múltiplos destinatários da literatura para crianças e contribuir para ampliar a produção teórica de um campo de estudos em ascensão nas últimas décadas no Brasil passa também por considerar nomenclaturas que não negam ou excluem a contribuição das idades para o percurso formativo do leitor, mas visualiza formas de desnormalizá-la. Em diálogo com Beckett (2009), consideramos que, se por um lado a literatura transetária contribui para a construção de repertórios ao apresentar referências que não são, por definição, “infantis”, por outro, pode propiciar que o leitor acompanhe seus autores favoritos desde a infância à vida adulta.

Quando os autores publicam trabalhos para adultos e crianças, seus fãs mais leais podem ler todos os seus livros, independentemente do público-alvo. Muitos leitores procuram outros livros de escritores de que gostaram, esperando obter um prazer semelhante de todas as suas obras. Os leitores podem passar dos livros infantis de um autor para seus livros adultos ou vice-versa. **O tráfego passa em ambos os sentidos (...).** Esse tipo de *crossover* parece ser mais comum em países menores e áreas linguísticas onde há um elevado sentimento de orgulho e lealdade para com os autores que consideram ser tesouros nacionais (Beckett, 2009, p. 21, tradução e grifo nossos).

Beckett (2009) aponta para a raridade de uma obra verdadeiramente *crossover*, desde sua criação pelos autores envolvidos até sua edição, divulgação e circulação, passando pelos materiais de *marketing*, distribuição em livrarias, catalogação e, por fim, pela própria recepção dos leitores – famílias, escolas, livrarias, bibliotecas.

Em sua forma mais pura, talvez se possa argumentar que um título verdadeiramente *crossover* é um livro raro, como *Across the nightingale floor*, de Lian Hearn, e suas sequências, que são escritas, publicadas e comercializadas para leitores de todas as idades, mas isso não é o caso da grande maioria dos *crossovers*. Eles podem ter sido inicialmente publicados para um determinado público e posteriormente apropriados por outro, em um processo que poderia ser chamado de “leitura cruzada”. Transgressão de leitores tem sido comumente praticado por crianças há séculos; agora adultos e crianças estão desafiando construtos de leitura que tentam erguer barreiras entre eles. Assim, os livros cruzados podem encontrar um público de crianças e adultos com ou sem intenção autoral e/ou editorial. ‘Escrita cruzada’ e ‘leitura cruzada’ são duas facetas importantes da ficção *crossover* (Beckett, 2009, p. 22, tradução nossa).

Para além disso, parece pertinente manter um olhar crítico para a literatura chamada “infantil”, que a enxergue como um guarda-chuva capaz de abarcar a possibilidade de diversas subcategorias. Daí a complexidade de tocar nas questões das nomenclaturas e dos rótulos, visto que cada um deles demanda análises detidas e particulares. É o que ressalta Correia (2020), referindo-se ao autor inglês Peter Hunt, um dos pioneiros da crítica voltada à literatura para a infância:

Peter Hunt (2010), referência no assunto, também fala sobre a possibilidade de abarcar gêneros dentro de uma literatura denominada infantil: Tal como a teoria e a crítica agora se preocupam com todos os aspectos do texto, da reação pessoal e do pano de fundo político à linguagem e à estrutura social, a literatura infantil também é um campo que abarca quase todos os gêneros literários (Correia, 2020, p. 29).

Para Hunt (2010), “a literatura infantil possui em si gêneros específicos”, como os exemplificados por ele, “a narrativa para a escola”, “o conto popular e o conto de fadas”, e, por fim, a diferenciação que interessa diretamente a este trabalho, o “livro ilustrado” em oposição ao “livro com ilustração”. Em “*Contos de lugares distantes*”, os mecanismos de interação entre palavra e imagem que a obra opera não ocorrem da mesma maneira em todos os contos. Moraes (2019) também nos ajuda a definir o que é o livro ilustrado.

Livros ilustrados, mais do que objetivos, constituem uma forma de narrar a partir de duas tensões elementares. A primeira contida no próprio livro físico que se utiliza do encadeamento de espaços (páginas) para simular o tempo. A segunda é provocada pela relação estabelecida entre duas maneiras diferentes de contar: a da palavra, linear, e a da imagem, espacial (Moraes, 2019, p. 7).

Nikolajeva e Scott (2011) definem livro ilustrado como o tipo de produção que suporta as linguagens verbal e não verbal, de maneira igual, sendo ambas essenciais para a interpretação completa da obra. As autoras descrevem três relações possíveis entre palavras e imagem: 1. Redundância (quando a ilustração repete, ou seja, redundante a mensagem contida no

código escrito. 2. Reforço (quando a imagem reafirma o que é narrado pela linguagem verbal); 3. Contraponto (quando imagem e texto escrito contam histórias distintas).

A questão de nomenclatura e classificação nos livros ilustrados é problemática, pois está muito entrelaçada com a literatura infantil, cujos campos de estudo são muito diversos. (...) Por isso, sua classificação objetiva delimitá-lo ao **estabelecer suas diferenças “dos outros tipos de livro para criança que contenham imagens**, tanto do ponto de vista do objeto livro como de sua organização interna” (Linden, 2011, p.24) (Souza, 2016, p. 100, grifo nosso).

Já nos termos de Linden (2011), ou seja, de enxergar o livro ilustrado como um modo particular de expressão, em que não somente o texto verbal, mas também as imagens requerem do leitor atenção, leitura e produção de sentidos singulares, podemos visualizá-lo como um tipo de narrativa capaz de associar linguagem verbal e pictórica para destinatários plurais. No caso de *Contos de lugares distantes* (2012a), as narrativas oscilam entre predominância de texto e imagem, mas ambas possuem o seu papel na construção do sentido. Como vimos, nos termos de Souza (2016, p. 226), uma mescla de “contos ilustrados” e “ilustrações contadas”.

Em uma perspectiva contemporânea, podemos dizer que a compreensão sobre o que pode ser uma ou outra forma de linguagem no espaço de um livro ilustrado se encontra em um movimento de organicidade recíproca entre pensamento e criação, em que artistas e pesquisadores desse meio refletem enquanto fazem, e vice-versa.

Tem sido uma época muito efervescente nesse sentido. O livro ilustrado não é mais uma novidade, mas ainda estamos vivendo os desdobramentos desse entendimento que passa não só pelo modo de compreender a escrita e a leitura de um livro, mas pelo modo de compreender a edição também. Antes, um escrevia e outro desenhava. Agora, você passa a ter um tipo de escrita que depende da interação entre ambos. (Moraes, 2022, s.p.)

Como a própria etimologia do sufixo latino “trans” indica (“além de”, “através”), livros transeiros seriam, então, aqueles que ultrapassam rótulos editoriais e definições relativas à idade leitora. Ou seja, histórias que incluem a criança e o jovem, mas não se destinam somente a eles. “Uma história infantil que só pode ser apreciada por crianças não é uma boa história infantil”, já provocava o autor C.S. Lewis neste conhecido aforismo.

Como bem diz Andruetto em outra obra, “A leitura, outra revolução” (2017, p. 15), “para escrever uma e outra vez o que nos falta, a escrita nos conduz através da linguagem, como se a linguagem fosse – e é – um caminho que nos levará a nós mesmos”.

O universal e o local, o latino-americano e o europeu, o central e o periférico, o clássico e o contemporâneo, o destinado para crianças e o publicado para adultos; tudo nisso nos agita e nos incita numa rede de tensões na qual as maiores riquezas são o desacato, o incômodo e o questionamento, todos eles propícios à criação. Daí a necessidade de livrarmos de amarras a literatura infantil, daí a importância de centrá-la no trabalho com a linguagem (Andruetto, 2017, p. 15).

Como vimos, quando se pensa em literatura do ponto de vista de Andruetto, o substantivo é mais importante que o adjetivo *infantil*. Passemos a um exemplo de ordem prática: um adulto, ao adentrar uma livraria, sabe bem por onde correr os olhos se quiser encontrar os lançamentos e os livros mais vendidos. Ficam todos expostos em torre, disputando a atenção de seus futuros leitores. Da mesma forma, se uma criança entra em uma livraria, também vai encontrar sem dificuldade os lançamentos ditos *infantis*, na seção destinada somente a elas. Percebemos, aqui, os adjetivos limitando a experiência a uma trajetória programada.

Porém, se um leitor – seja qual for a sua idade – entra em uma livraria procurando encontrar algo mais que livros destinados de antemão a ele, terá de se embrenhar com mais afinho na busca. Como se entrássemos em uma cidade planejada onde sabemos onde e o que vamos encontrar, somos privados – adultos e crianças – de esbarrar no surpreendente.

O entendimento sobre uma literatura transtetária não só se anuncia como uma oportunidade para que a arte expanda seus limites, ao não limitar para quem se destina uma obra, mas também de contemplar a multiplicidade de leitores possíveis. Essa perspectiva dialoga com o conceito de “leitor implícito” (Iser, 1996), e também com a ideia de “pseudodestinatários” (Beckett, 2009), conforme veremos adiante. Assim, vale pensar se as reflexões sobre livros transtetários nos ajudam a ampliar não só o conceito de literatura, mas também o que entendemos por infância.

Compreendemos que discutir uma literatura transtetária, no Brasil, nos ajuda a contextualizar as reflexões sobre livros destinados a determinadas faixas etárias conforme nossas próprias condições socioculturais. Em um país ainda pouco leitor para suas proporções continentais – 52% dos brasileiros têm o hábito de ler, de acordo com a última edição do estudo Retratos da Leitura no Brasil (2022), realizado pelo Instituto Pró Livro – estruturalmente desigual e carente de políticas públicas de acesso à leitura, estabelecer limites

para a aproximação de um leitor com um livro pode configurar mais um fator de exclusão que de democratização da leitura.

É também o que leva a pensar Andruetto (2012), ao ponderar que “a pressão para obter rendimentos imediatos tem um efeito perverso que atua contra os interesses do próprio círculo editorial, já que não contribui para criar novos e bons leitores”. Para ela, é preciso articular as pontas do processo de criação, circulação e consumo de livros. “(...) Para que a indústria prospere, sabemos que faltam compradores de livros. E para que haja compradores de livros – sejam eles particulares, instituições ou o Estado – falta construir leitores.” (Andruetto, 2012, p. 52-65).

Nesse sentido, uma literatura transtetária seria também formativa, uma vez que pode ser de todos os leitores; que atravessa as idades e que, e ao mesmo tempo, refere-se à transitoriedade entre diversas possibilidades leitoras. Uma ficção que é intergeracional por natureza, mas não só, uma vez que flui para fora de classificações estanques, e transpõe quem lê para outros horizontes para além do etário. São histórias que, pelo trato de seus temas delicados e banais, profundos e simples, não absolutos e tantas vezes confusos e contraditórios (assim como a vida) proporcionam ao leitor experimentar a infância na vida adulta, a vida adulta na infância ou ainda as duas coisas juntas. Assim, é possível destrinchar múltiplas problematizações que circundam a questão da classificação etária, a começar pelo conceito de infância – com frequência de viés moralizante e protetivo. Isso porque é mais comum que tomemos como mais importante poupar a criança de lidar com aquilo que ela não entende do que fazer do contato com a linguagem a porta de entrada para o mistério da existência, do mundo e de si.

O caráter do “feito sob medida” que parece nortear a escolha de adjetivos como “literatura infantil” ou “juvenil” avalia se tais rotulações servem mais a uma necessidade do mercado consumidor (o meio editorial, a escola, a sociedade) do que à própria experiência de leitura. Ao catalogar as histórias em rótulos, esquecemos que literatura também é encontro? Pretende-se, ao longo do desenvolvimento deste estudo, não apenas dialogar com esses questionamentos, mas também desdobrá-los em novas perguntas.

Antes de dar sequência à discussão, façamos uma síntese teórica para situar o debate a respeito dos termos postos em diálogo nesta pesquisa. Partimos do pressuposto de que

pesquisar a chamada *crossover fiction* é considerá-la enquanto uma “tendência global”, um fenômeno “tão antigo quanto a própria literatura” (Beckett, 2009, p. 22). Esses aspectos, na perspectiva das autoras e dos autores revisitados para esta pesquisa, contemplam uma série de compreensões importantes, como a definição de leitor, a noção de infância embutida nos livros destinados ao público infantil e as transformações pelas quais passou o processo de produção, circulação e recepção de livros. Não por acaso, segundo Beckett (2009), esta é uma discussão interdisciplinar, que interessa a variados setores.

Estudiosos em estudos literários, mídia e estudos culturais, artes visuais, educação, psicologia e sociologia examinam as fronteiras cada vez mais tênues entre adultos e jovens na sociedade contemporânea, principalmente no que diz respeito ao consumo de cultura popular. (Beckett, 2009, s.p., sinopse, tradução nossa).

Neste breve espaço, nos coube dar enfoque ao campo representação do leitor via Estética da Recepção, como veremos no próximo capítulo. Ademais, pensar a particularidade do leitor de livros potencialmente transeletores, que não se restringem a um público apenas.

Concebendo a literatura enquanto **um sistema por meio do qual obras, autores e públicos interagem a partir de condições sociais que diferentes momentos históricos proporcionam**, o novo contexto cultural do país afeta a literatura infantil e juvenil (apenas ela?) desde seu modo de produção até sua forma de circulação, multiplicando as (outras) linguagens com as quais precisa dialogar (Lajolo; Zilberman, 2017, p. 14, grifo nosso).

Voltemos a uma compreensão sobre as origens do termo *crossover fiction*, associado ao ultrapassar de barreiras entre destinatários. Publicado em 2009 no Reino Unido – portanto, ancorado no contexto britânico – o livro *Crossover fiction: global and historical perspectives*, de Sandra Beckett, fornece as bases para entendermos em que condições ressurgiu esse debate tão antigo quanto o fazer literário, da Inglaterra para o restante do mundo. A autora aponta como disparador uma divulgação do primeiro livro de Harry Potter no jornal *The Time*, acompanhada de uma legenda informando que aquele não era um livro “só” para crianças, sugerindo a relevância cultural e artística de um tipo de livro capaz de transversalizar seus possíveis leitores. “O assunto no *The Time* parecia anunciar a *crossover fiction* como o gênero proeminente do novo milênio” (Beckett, 2009, p. 16).

Seguindo a cronologia da autora, e o alcance global de J.K. Rowling, podemos intuir que, há pelo 20 anos, parece cada vez mais atrativo para quem escreve, ilustra, edita e comercializa livros pensar em um produto habilitado a não se restringir a uma única

audiência. Para Beckett, *crossover* é um adjetivo disputado no meio editorial contemporâneo que se propõe a estar atento às diluições de rótulos e categorias fixas.

Autores de sucesso para adultos estão adotando com entusiasmo a literatura infantil, na esperança de ganhar o cobiçado identificador *crossover*. Os livros infantis aparecem, mesmo dominam, listas gerais de best-sellers. Eles são encontrados regularmente na seção de adultos das grandes livrarias, assim como os livros para adultos podem ser encontrados na seção infantil (Beckett, 2009, p. 16, tradução nossa).

No entanto, apesar de geralmente ser vista como uma nova tendência, ou até mesmo como uma invenção do século XXI, a *crossover fiction* não é um fenômeno tão recente quanto essas duas décadas de projeção de um marco da categoria. “Harry Potter é considerado o grande título *crossover*, uma espécie de protótipo do gênero” (Beckett, 2009, p. 17). Para Ramos (2014), especialmente após o fenômeno Harry Potter, “há uma tendência de os textos realistas para as crianças e adolescentes voltarem. Na contemporaneidade tem se diluído cada vez mais as fronteiras entre livros escritos para adultos e para estes públicos. (...) Cada vez mais adultos, jovens e crianças compartilham os mesmos livros” (Ramos, 2014, s.p.).

Além disso, há divergências quanto às primeiras utilizações do termo, da forma como ele é comumente utilizado hoje por teóricos, artistas e mercado editorial. A escritora rememora um artigo inglês de 2004 – “*Reading into crossover trends*” – que menciona o “fenômeno recente de mais adultos alcançando livros infantis” (Beckett, 2009, p. 17), e assim pretensamente anuncia o nascimento da *crossover fiction*. É também neste artigo que essa categoria é definida como “livros infantis que agradam os adultos”. Assim, para a autora, embora o início da década de 2000 represente uma retomada, não se trata de um período originário, e sim de ganho de um novo *status*.

Os relativamente poucos críticos e jornalistas que apontam para uma tradição da literatura *crossover* tendem a datar o gênero há apenas algumas décadas, com a *Watership Down* (1972), de Richard Adams, que o autor infantil britânico S. F. Said chama de ‘o padrinho de Harry Potter’. O autor do artigo de 1997, ‘*Breaking the Age Barrier*’, um dos primeiros artigos britânicos que se refere ao ‘fenômeno *crossover*’ nesses termos, afirma que ‘livros que obscurecem as linhas entre crianças e categorias adultas têm chamado a atenção de leitores sofisticados por décadas’. (Beckett, 2009, p. 18, tradução nossa).

Para Beckett (2009), parece importar menos precisar sua origem quanto entender do que se trata afinal este tal “fenômeno *crossover*”, e assim associá-lo aos modos como ele é percebido e recebido. No entanto, voltar aos textos fundantes – considerando o surgimento

europeu – do que hoje entendemos por uma literatura voltada a crianças e jovens, nos apoia no entendimento da arte como “desvio da norma”, como vimos em Andruetto (2012).

Na verdade, a literatura *crossover* é muito mais antiga (...). Quando a ficção foi publicada pela primeira vez, não havia literatura infantil especializada. Os livros encontraram seu próprio público. Após a publicação de Jonathan Swift em *Gulliver's Travels* em 1726, o amigo do autor, John Gay, comentou: “É lido universalmente, desde o Conselho de Ministros até o Berçário.” O primeiro volume das Fábulas de Jean de La Fontaine, publicado em 1668, foi dedicado aos sete filhos de Luís XIV, mas o best-seller era popular entre os adultos e crianças. Embora os dois últimos volumes não tenham sido escritos para crianças, todas as suas fábulas, apesar de sua sofisticação e pessimismo, eram – e ainda são – lidos por crianças, ensinados nas escolas e continuamente reeditados, muitas vezes com ilustrações de artistas e ilustradores renomados (...). Ao longo dos séculos, essas obras apareceram em inúmeras edições, tanto para crianças quanto para adultos. Gêneros como contos de fadas, contos orientais e fábulas têm amplo precedente histórico como textos *crossover* (Beckett, 2009, p. 16, tradução nossa).

Há um outro aspecto dessa discussão que pode interessar, sobretudo para pensarmos como os artistas e editores do livro se organizam em termos de determinação – ou mesmo a indeterminação – do público-alvo. Afinal, se nem para quem cria parece ser atrativo limitar sua obra a uma audiência estrita, também para quem comercializa livros a determinação rígida de para quem eles se destinam pode não ser estratégica. Isso faz, muitas vezes, com que se opte por uma espécie de caminho do meio, que, para Beckett, pode ser nomeado como “a questão dos pseudodestinatários”. “A literatura infantil era ‘uma forma licenciada de dissidência’ para autores como J.M. Barrie, levando-os a escrever ‘alta literatura’ para crianças” (Beckett, 2009, p. 18).

Zohar Shavit, em seu estudo de 1987, *‘The poetics of children's literature’*, afirma que muitos livros infantis com um ‘status ambivalente’ abordam dois leitores implícitos: ‘um pseudodestinatário [a criança] e um real [o adulto]’. Segundo Shavit, ‘a criança, leitora oficial do texto, não se destina a percebê-lo plenamente, e é muito mais uma desculpa para o texto do que seu genuíno destinatário’ (Beckett, 2009, p. 18, tradução nossa).

No entanto, não nos parece possível afirmar categoricamente que esse seja um caminho adotado por autores ou editores, nem ao menos uma escolha consciente para os envolvidos no processo; isso considerando não só que muitos dos livros hoje tidos como *crossover* – como alguns dos exemplos oferecidos pela pesquisadora, “*Alice no país das maravilhas*” (1865), de Lewis Carroll, “*O mágico de Oz*” (1900), de Frank L. Baum – foram publicados há mais de um século. No entanto, é preciso levar em conta as múltiplas formas de compreender e manejar as rotulações editoriais, além, é claro, da quantidade de pessoas envolvidas para que uma obra literária exista e circule. Assim, de acordo com Beckett (2009,

p. 18), “embora isso possa ser verdade em alguns casos, a grande quantidade de obras *crossover* que se observa no cânone infantil impede uma aplicação geral da teoria do leitor infantil como mero pretexto”.

Como se vê, *crossover* parece ser, há tempos (e mais visivelmente nos últimos trinta anos), uma palavra quebra-cabeça, que ganhou desdobramentos e versões diversas pelos países e contextos culturais afora. Apoiamo-nos, mais uma vez, em Beckett (2009) ao visualizar como seria possível enxergar a possibilidade de um termo de nomeação que considere a maior diversidade possível de leitores.

Desde a década de 1990, uma série de novos termos foram adotados para se referir a este fenômeno tão antigo quanto a própria literatura. Estudiosos e escritores são responsáveis por alguns desses termos, mas muitos foram cunhados dentro da indústria do livro para fins comerciais. Os críticos têm se referido a tais obras como tendo um “público duplo” ou um “público cruzado”, o último termo tendo a vantagem de implicar um público diversificado, em vez de apenas dois leitores, de adultos e crianças (Beckett, 2009, p. 22).

Dito isso – e já insinuando um desdobramento possível do recorte temático deste estudo – uma das perguntas centrais acerca da classificação etária para o livro parece ser não somente se ela precisa existir ou não, uma vez que sua existência pode orientar professores, mediadores de leitura, livreiros, famílias; mas sim em que contexto ela se insere e quais papéis desempenha dentro de um sistema complexo de criação e circulação de livros. Portanto, uma reflexão sobre o tema demanda reflexões sobre o conceito de infância, que passou por sensíveis alterações ao longo da História. É o que faremos a seguir.

2.2. POR UMA REDESCOBERTA DA INFÂNCIA

Não se pode esquecer que uma criança não é uma flecha que vai numa só direção, mas muitas flechas que simultaneamente vão para muitas direções. É um centro de atividades e de relações. É uma mão que brinca, uma mente que absorve, um olho que julga. Não lhe chega um tipo único de estímulos, mas lhe impactam mil.

Gianni Rodari

Do muito que a História da infância no Ocidente, particularmente na Europa, nos ensinou é que esta talvez seja a mais multifacetada e misteriosa expressão do ser humano: “infância”. Houve o tempo em que ela foi ignorada, o tempo da invisibilidade atrelada ao trabalho, e o tempo da crença de que a criança representava a possibilidade de modelamento do adulto pretensamente ideal.

Um dos mais conhecidos pensadores europeus da historiografia da infância, Philippe Ariès (1981), aponta um sentimento superficial pela criança, chamado por ele de “paparicação”, que era reservado a ela em seus primeiros anos de vida, enquanto ainda era graciosa e adorável de acordo com os preceitos da época. A “descoberta” da infância, segundo o autor, se daria somente no período moderno, através da família burguesa e da instituição escolar. Para o autor, a ideia de infância estava ligada à dependência fundamental dos adultos.

A origem da literatura infantil remonta à França, sendo o escritor e poeta francês Charles Perrault (1628-1703) seu pioneiro – publicado em 1697, o livro *Contos da Mamãe Gansa*, composto por histórias hoje conhecidas globalmente, como “O gato de botas”, “Cinderela”, “A gata borralheira” e “Pele de asno”, é considerado o passo de estreia dos contos de fada. Porém, não havia naquele momento uma literatura criada especificamente para a infância; o que existiam eram recontos de histórias populares destinadas originalmente a adultos.

Desde o seu surgimento, na Europa no final do século XVII e, no Brasil, somente no século XIX (Coelho, 2006, p. 15), a literatura para crianças tem sido frequentemente

associada a um viés didatizante, algo diretamente relacionado ao contexto em que se deu o nascimento do termo, que acompanhou o surgimento do próprio conceito de infância.

[...] a partir dos anos 1970, foi levado adiante e fortalecido, fazendo com que livros para crianças e jovens passassem a representar fatia cada vez maior do mercado. Observa-se, no mesmo sentido, que é o livro didático – parente próximo do livro de literatura infantil e juvenil, por circularem ambos, em grande parte dos casos, entre o mesmo público – que lidera, com ampla vantagem, esse mercado (Lajolo; Zilberman, 2017, p. 64).

A produção literária dirigida a crianças nasceu – e aqui nos referimos especificamente à sua origem na França e depois a difusão para a Inglaterra – com base na reprodução de um modelo idealizado de sociedade, em que crianças e adultos ocupavam lugares distintos. Com a ascensão da família burguesa, se estabelece, dentro das relações adulto-criança, a diferença (mais que isso, a hierarquia) entre esses dois grupos, reproduzindo a ideia de dominador e dominado, um espelhamento dos moldes capitalistas de organização social.

Já no Brasil do século XIX, a literatura para crianças e jovens pôde encontrar, mais de um século mais tarde, outras aspirações e necessidades em relação à infância e à produção artística dirigida a ela. Coelho (2006) considera três fases para a origem da literatura infantil no país: 1) Precursora: Período pré-lobatiano (1808-1919); 2) Moderna: Período lobatiano (anos 1920-1970) e 3) Pós-moderna: Período pós-lobatiano (anos 1970-2006) – sendo, esta última restrita ao ano de publicação do livro em que a autora traça essa linha do tempo.

Durante o chamado período lobatiano, aconteceram rompimentos que até hoje marcam as histórias que as crianças leem: a fragmentação da ideia de certo e errado, não mais centrada em um ideal maniqueísta; a dissolução da ideia do herói sem defeitos; a superação da dependência dos textos estrangeiros para o público infantil (associado ao pensamento antropofágico típico do Movimento Modernista que o Brasil vivenciava); a fusão do imaginário ao real; a substituição do tom didatizante pelo informal, acompanhado de onomatopeias e neologismos. Guardadas as devidas proporções e consideradas as inúmeras questões que podem ser problematizadas quando lemos Lobato em 2023, foi o autor quem primeiro inseriu uma atitude transgressora nos textos para crianças, dialogando com a realidade social, cultural e histórica do período (ou seja, em uma perspectiva Modernista), e inserindo a essa literatura elementos que até hoje fazem parte dela. "Ao criar o microuniverso do Sítio do Picapau Amarelo, [Lobato] une a realidade ao imaginário, inserindo em seus textos discussões até então negadas ao mundo" (Debus, 1996, p. 13).

Antes disso, o que havia nos confirma a necessidade daquele período de superar a si mesmo. Coelho (2006, p. 17) relembra que “as primeiras formas de literatura para crianças confundiam-se com as destinadas aos adultos e, no Brasil”.

[...] compreende-se por que a literatura destinada às crianças e jovens surgiu e se desenvolveu sob a tutela da escola. Por um lado, essa literatura sempre fora entendida como agente mediador de valores, normas ou padrões de comportamento exemplares, isto é, consagrados pela sociedade para perpetuar, através das novas gerações, o sistema em que ela se organizara. Por outro lado, a sociedade tradicional, consolidada no Romantismo, valorizava a cultura, o saber e a leitura como índices da erudição que deveria identificar o “homem culto” (Coelho, 2006, p. 17).

Mais tarde, ao longo das décadas de 70, 80 e 90, autores como Ziraldo (1932), Sylvia Orthof (1932-1997), Lygia Bojunga (1932), Ruth Rocha (1931), Eva Furnari (1948), Ana Maria Machado (1942), Ricardo Azevedo (1949), dentre outros, apresentaram em suas obras não uma noção rígida de indivíduo ou de sociedade, mas um convite para ampliar a visão de mundo e de si.

Para além do papel social como mediador de leitura e/ou organização do mercado, a classificação de livros por faixas etárias parece não mudar o fato de que, como afirma Debus (1996, p. 119), “o texto literário conquistou também o adulto. [...] a leitura das obras infantis e juvenis não obedece a uma linearidade e rigidez etária.”

O texto literário atinge de forma distinta cada leitor, principalmente no que diz respeito à faixa etária, pois leitores da mesma idade e nível de escolaridade relacionam-se com o mesmo livro de formas diversas, não se podendo estabelecer critérios rígidos para a sua recepção. A atividade imaginativa vai depender da relação estabelecida entre o texto e o repertório do leitor (Debus, 1996, p. 122).

No ano 2000, coroando o reconhecimento da produção em evidência das décadas anteriores, Ana Maria Machado, uma das precursoras brasileiras da noção de uma literatura sem adjetivos para delimitar o público a que suas obras se destinam, integrou a Academia Brasileira de Letras e foi premiada com o Hans Christian Andersen, considerado o mais relevante prêmio da literatura infantil mundial. “Temos noção de que literatura infanto-juvenil não é uma coisinha educativa para criancinhas” (Machado, 2000), disse a autora em entrevista concedida à Folha na ocasião do prêmio.

Na mesma entrevista, a escritora destaca uma característica particular à produção de livros para crianças e jovens no Brasil, o fato de que ela foi, desde os primórdios – e até hoje isso pode ser observado – realizada por artistas que escrevem para adultos, como Clarice

Lispector, Graciliano Ramos e Cecília Meirelles. Um indício para refletir como essa produção tem potencial *crossover* desde sua origem, ou seja, a capacidade de atravessar audiências leitoras. "Isso não é comum em outros países, onde a literatura infanto-juvenil é relegada a um papel apenas pedagógico, com algumas pinceladas moralistas" (Machado, 2000).

Como se percebe, do ponto de vista histórico, tanto a conceituação quanto o interesse pelo universo assim chamado "infantil" são recentes na cronologia sociocultural brasileira; analisá-lo nos oferece contexto e subsídio para quaisquer reflexões que envolvam crianças e sua aparição no imaginário social.

Essa breve retomada histórica se faz necessária para compreender em que território pisamos até aqui em termos de compreensão social da literatura destinada a crianças e jovens, ou seja, entender qual criança está contemplada neste termo, e como tal ideário se transformou (e constantemente se transforma) ao longo do tempo. É aqui que se justifica essa pesquisa, ao dialogar com rotulações – sobretudo "literatura infantil", "juvenil" ou "infantojuvenil" – que, hoje, invocam outras motivações e necessidades, diferentes ainda das que se podiam reconhecer nas últimas décadas. Hoje, é imprescindível diferenciar a importância de a literatura estar presente nas escolas, enquanto mediadora de experiências de formação humanizadora e construção de repertórios, do precedente pedagogizante, que limita a arte a uma função utilitária. Zilberman (2015) indica a necessidade de manter-se atento ao fato de que, quanto mais o pensamento evolui para o que são os livros em um contexto, mas eles estabelecem suas próprias bases de pesquisa.

Este novo estatuto desfrutado pelos livros para crianças e jovens é bastante distinto do existente até as décadas de setenta/oitenta do século XX. Abandonando a simples transposição de procedimentos e epistemologias desenvolvido/as a propósito da literatura não infantil, o trabalho em andamento com livros para crianças e jovens vem encontrando suas próprias categorias de análise (Lajolo; Zilberman, 2023, p. 140).

Estudar a infância, nos dias de hoje, está relacionado com tocar na ignorância, trabalhar com aquilo que não se sabe. A pós-modernidade inaugurou um novo olhar para o mundo e, conseqüentemente, para a criança: uma certeza caduca de que, apesar do adulto, a infância existe e se desenvolve à sua própria maneira, mais ou menos ao sabor do que o mundo lhe oferece como estímulo e fagulha. Neste outro cenário, a infância não é uma *certeza*, mas uma *centelha*. Para Larrosa (2003), a infância é o outro e é também um enigma. Para Bachelard (1988), a infância é um lugar.

No livro “*Por uma literatura sem adjetivos*”, Andruetto (2012) dialoga diretamente com Larrosa (2003) quando este afirma que a infância é o outro, enigmático e indecifrável, ao referir-se particularmente sobre a linguagem como um lugar de evidenciação da alteridade: “a escrita se evidencia em sua condição de pura espera do outro, linguagem narrando o vazio do outro, boca que espera uma escuta, letra oferecida aos olhos de um leitor” (Andruetto, p. 2012, p. 21).

Então, concluímos tal aproximação a partir de um silogismo: se, para Larrosa, a infância é o outro, e, para Andruetto, a narrativa de ficção é o território do outro, logo, a literatura assim chamada “infantil” seria um espaço de experiência da infância fora da infância. Trata-se, então, de uma oportunidade para a experiência ao mesmo tempo da infância e da alteridade.

Para que serve a ficção? Tem alguma utilidade, alguma funcionalidade na formação de uma pessoa, em nosso caso, de uma criança, ou seja, justamente de uma pessoa em formação? Todos nós, homens e mulheres, vamos ao dicionário para saber sobre as palavras, aos livros de ciência para saber de ciência, aos jornais e às revistas para ler as notícias da atualidade e aos cartazes de cinema para saber os filmes que estão passando. Mas para onde vamos quando queremos saber sobre nós mesmos? Nós, os leitores, vamos à ficção para tentar compreender, para conhecer algo mais acerca de nossas contradições, nossas misérias e nossas grandezas, ou seja, acerca do mais profundamente humano. É por essa razão, creio eu, que a narrativa de ficção continua existindo como produto da cultura, porque vem para nos dizer sobre nós de um modo que as ciências ou as estatísticas ainda não podem fazer. **Uma narrativa é uma viagem que nos remete ao território de outro e de outros [...]** (Andruetto, 2012, p. 54, grifo nosso).

Assim, podemos de antemão questionar como (e se) os termos “literatura infantil” ou “infantojuvenil” evoluíram dentro dos parâmetros de infância cada vez mais vigente nas reflexões atuais acerca do tema, segundo as quais a criança é um ser individual, pleno de direitos e dotado de múltiplas dimensões – social, familiar, física e psíquica.

Lembramos o conceito de infância proposto pelo professor e filósofo Jorge Larrosa, em seu célebre ensaio “*O enigma da infância*”, publicado originalmente em 1998 e aqui considerado em sua tradução de 2003, segundo o qual a criança é o “outro enigmático”, aquele ser de que nada sabemos e que representa o devir, o inesperado, o irromper da ordem de um mundo moldado de acordo com ideais adultos e, segundo o autor, totalitários. “Uma imagem do totalitarismo: o rosto daqueles que, quando olham uma criança, já sabem de antemão o que é que vem e o que é que se deve fazer com ela” (Larrosa, 2003, p. 193).

Se a presença enigmática da infância é a presença de algo radical e irredutivelmente outro, ter-se-á de pensá-la na medida em que sempre nos escapa: na medida em que inquieta o que sabemos (e inquieta a soberba de nossa vontade de saber), na medida em que suspende o que podemos (e a arrogância da nossa vontade de poder) e na medida em que coloca em questão os lugares que construímos para ela (e a presunção da nossa vontade de abarcá-la). Aí está a vertigem: em como a alteridade da infância nos leva a uma região em que não comandam as medidas do nosso saber e do nosso poder (Larrosa, 2003, p. 185).

Qual o nosso papel, então, enquanto pesquisadores? Há muito o que fazer nessa trajetória, como, por exemplo, disseminar a ideia de que é preciso, em nossos estudos, nossas aulas e nossos questionamentos acadêmicos, antropológicos, literários e sociais, aceitar e promover a ideia da inseparabilidade das palavras “infância” e “criança”.

No livro *“Infância, palavra de risco”* (Kohl, 2022), a pensadora Rosana Kohl Bines compartilha ensaios que refletem, em uma visada contemporânea, a relação da infância com a literatura. Ao fazer isso, em análise de variados textos e relatos de experiência, ela atualiza um ideário de infância que não mais é um período cronológico, mas uma experiência. “A infância não coincide com a criança, não é “um estado puro e apartado do mundo adulto, mas uma “força especulativa acerca de certas experiências liminares” (Dazinger, *in*: Kohl, 2022). Citando o conceito benjaminiano de “imagem de pensamento”, Rosana Kohl situa a infância como um agente fabulador, capaz de reinventar linguagens, no sentido de que ainda se relaciona com ela em seu estado de construção e origem. Daí a força de criação de livro que pressupõem a existência do leitor – um deles, necessariamente a criança – para acontecer, como é o caso da literatura ilustrada.

Pensar a infância como figura literária significa percorrer os modos como a ficção materializa um saber e insufla o pensamento. Não se trata, pois, de estudar as representações da criança na literatura, mas de perceber a infância como método fabulador-especulativo, como procedimento da ordem do discurso, figura ou tropo desencadeador de uma prática inventiva e reflexiva em linguagem (Kohl, 2022, p. 28-29)

Supor que “infância” e “criança” fossem inseparáveis acabaria por impor um dilema desnecessário. Afinal, se a criança não existe sem a infância, a infância pode e deve existir sem a criança. É o que diz, também, Kohl (2022), ao afirmar que o estado infantil não cessa na criança, mas se desdobra ao longo de toda uma existência, sobretudo em nossa relação com a linguagem, que nos incita ao recomeço e a criação – como o fazem naturalmente as crianças. Afinal, quando lê, a criança não busca legitimar sentidos absolutos, mas sim tatear

conexões entre os ditos e não ditos, e assim tomar toda leitura como um possível significado. “Não se trata de valorizar a soberania da criança, como agente legitimador de existências que lhe são alheias. Mas de afirmar uma conexão vital e mútua entre elas” (Kohl, 2022, p. 39)

Como argumenta Jean-François Lyotard, a infância não é uma prerrogativa apenas dos infantes, mas uma experiência que nos atravessa ao longo da vida e se manifesta a cada vez que não encontramos palavras para nomear o que nos afeta. Nunca somos inteiramente adultos no manejo da língua (Kohl, 2022, p. 138-139).

Para a autora, não é possível sermos totalmente adultos diante da linguagem, portanto, da arte, o que seria um indício saboroso da premissa genuinamente transtetária que parece existir em toda literatura ilustrada e, aqui especificamente, de Shaun Tan, uma vez que ele torna a provocação das “histórias-criatura”, às quais perseguimos em busca de um sentido, como elemento de incitação de toda sua produção artística. Nos termos de Rosana Kohl, ler embutido desse estado-criança, fabulando e especulando sobre os mundos ali colocados em tensão, é um jeito instigante de descristalizar o significado rígido das coisas.

A arte diz o que as crianças dizem, quando provoca mal-entendidos que abalam a estabilidade da língua, à medida que apontam para sentidos desviantes, sufocados pelo uso corrente do idioma. São modos esquerdos de penetrar na língua e de ativar nela dimensões possíveis, esquecidas ou recalçadas por força de processos de cristalização semântica (Kohl, 2022, p. 189).

Assim, termos como “literatura de infâncias”, “literatura para as infâncias”, frequentemente utilizados nas comunicações editoriais e marketing literário, difundem a ideia de livros que pressupõem o adulto também como público-alvo. Ou seja, reconhecem que o adulto é habitado pelo que nele persiste de infância. Dessa forma, situar a infância em sua dimensão de experiência e fabulação seria um gesto necessariamente contemporâneo. Kohl (2002) identifica um material fértil para a crítica literária e o pensamento sobre literatura hoje;

A infância é aqui pensada na dimensão destas experiências de passagem e como precursora de trajetos que redesenham o mapa das percepções e fabricam com os materiais dizíveis e visíveis novos vetores de força. Tal vocação para embaralhar a paisagem do sensível torna a infância, ao mesmo tempo, uma imagem incandescente e um mediador teórico vigoroso para se refletir sobre literatura hoje (Kohl, 2022, p. 29).

Justifica-se a pertinência de avaliar o texto transtetário a partir da obra de Shaun Tan, um dos autores contemporâneos que se autorreferenciam como *crossover*, e conhecido por assumir e abarcar em seu trabalho a intersecção entre públicos. Para Souza (2016), se as

convenções inclinam o livro ilustrado para o público infantil, muitas vezes os próprios artistas que o produzem pensam diferente, e defendem uma ampliação desse receptor. É o caso de Shaun Tan, ao sugerir que o livro ilustrado, ao permitir "uma leitura em sentido amplo, explorando as relações entre palavras, imagens e o mundo que experienciamos no cotidiano" (Tan, 2015), não fica restrita ao universo da criança, pois também o adulto tem interesse e necessidade de fabulação.

[Shaun Tan] [...] reconhece que a aceitação frente às ambiguidades possui ressonância na atitude das crianças, pois elas veem tudo pela primeira vez, em toda sua estranheza (Tan, 2015). Por isso, ele afirma que não faz livros para crianças ou com qualquer público em mente, mas de fato aprende com elas essa postura de renovação do olhar (Souza, 2016, p. 115).

É neste contexto que a literatura transtetária se desdobra como referencial reflexivo do que é e pode vir a ser um livro que subverte rotulações pré-formuladas, ao pressupor que há histórias capazes de alcançar, no adulto, uma infância que é antes um estado de eterna curiosidade e pergunta, do que um período delimitado por questões etárias. Para Bachelard (1988, p. 94), há uma “permanência, na alma humana, de um núcleo de infância, uma infância imóvel mas sempre viva, fora da História”. Se, de acordo com o pensamento do autor, há uma infância em nós, na arte e mais especificamente nos livros ilustrados ditos “infantis”, podemos encontrá-la.

Uma filosofia ontológica da infância põe de parte o caráter durável da infância. Por alguns de seus traços, a infância dura a vida inteira. É ela que vem animar amplos setores da vida adulta. Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel (Bachelard, 1988, p. 20-21).

A reflexão proposta por esta pesquisa seria, então, um campo de constante diálogo com a alteridade da infância e, ao mesmo tempo, um embate contínuo com o lugar e o papel das classificações etárias. Uma demonstração desse campo de complexidades está relacionada ao próprio adjetivo que este trabalho pretende colocar em perspectiva: “infantil”. No que toca aos inúmeros meandros da nomenclatura e suas complexidades implícitas, vale ressaltar que há uma diferenciação expressiva entre os termos “literatura infantil” e “livro para crianças”.

Moraes (2019) pontua essa diferença em “*Quando a imagem escreve – Reflexões sobre o livro ilustrado*”:

[...] assim como "literatura" e "livro" não são sinônimos, "literatura infantil" e "livro para crianças" também não o são. Antes dos livros destinados ao público infantil, como os *toy books*, já havia a literatura infantil, lida pelos pais para as crianças. Eram livros que pertenciam aos adultos, mas cujo conteúdo se destinava à criança. Havia Perrault e La Fontaine, dentre outros. Já esses novos livros-brinquedo podiam conter tudo, inclusive literatura (Moraes, 2019, p. 47).

Tal diferenciação nos ajuda a pensar a qual livro nos referimos quando nomeamos “literatura infantil”, termo utilizado por diversos segmentos, do mercado livreiro ao setor educativo, sem que necessariamente signifique as mesmas coisas. Aqui, nos debruçamos sobre um livro que circulou (a obra encontra-se fora de catálogo) no mercado editorial como “infantil”; assim, o adjetivo que comumente é aplicado para nomear livros frequentemente considerados para crianças será utilizado de forma crítica, valorizando o potencial transtetário da obra de Tan.

Assim, ao propor uma literatura que possa ser em si transtetária e passível de dialogar com múltiplas e simultâneas audiências sem que o percurso de leitura fique restrito a um único público-alvo, não estamos invalidando o fato de existirem livros, sim, “para crianças”, visto que a infância enquanto fase de desenvolvimento guarda particularidades sensíveis que podem ser consideradas na produção literária para essa faixa etária. Segundo Lajolo e Zilberman (2017), a grande produção contemporânea de livros que hoje circula entre crianças e jovens “parece proscrever qualquer categorização ortodoxa de títulos”.

O panorama cultural das últimas décadas sofreu alterações profundas. Inclusive – e talvez sobretudo – na área de livros infantis e juvenis. A literatura para crianças e jovens, mais do que a literatura não infantil, mostra-se sensível a esse panorama, marcado pela intensa movimentação política de segmentos sociais pouco expressivos até as décadas finais do século XX. Recortada por legislação que, de forma crescente a partir da aprovação e promulgação da Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1996/1997), pauta a leitura escolar, transforma-se a cadeia que vai da produção ao consumo de livros destinados à infância e juventude (Lajolo; Zilberman, 2017, p. 14).

O que nos instiga a pesquisar as questões do destinatário é, de modo mais amplo, conjecturar de que maneiras livros considerados “infantis” podem encontrar leitores para além da infância à qual se destinam, ou seja, aquela que não estaria apenas na criança, mas também nos adultos como experiência e estado de fabulação. Afinal, se em sua origem a infância era

colocada no lugar daquele que não tem fala, sem linguagem, no espaço dos livros ilustrados – com efeito, em toda forma de arte – ela encontra sua máxima potência de criar linguagens, produzir sentidos, inventar e alterar significados, pois não é apenas a criança exercendo sua infância, mas enquanto um modo de ser, o que pode incitar leitores de todas as idades. Não sendo um tempo, mas um gesto, a infância pode ser de todas e todos. Em termos filosóficos, trata-se de uma recondução da amplitude do texto à sua infância, ou seja, um lugar em que os sentidos ainda não foram fixados; ao contrário, são total abertura e possibilidade.

Quais desenredos as infâncias propiciam? Que atalhos e esconderijos cavam na escrita, quando ameaçadas de extinção? E que perigos corremos, nós leitores, ao correremos com as crianças no terreno acidentado em que elas transformam os textos? Arriscaríamos compor com elas outros inícios? Pronunciar com elas as frases que ainda irão nascer? Respirar a vida com a gana de quem puxa o ar pela primeira vez? (Kohl, 2022, p. 15).

Decorrente disso, de que forma o livro enquanto linguagem se expande quando compreendido em suas formas artístico-literárias fluidas e com potencial nato de borrar fronteiras. Essas questões serão tratadas adiante. Por ora, vamos percorrer algumas produções recentes literaturas transeáticas no âmbito acadêmico, a fim de identificar em que panorama de estudo esta pesquisa se situa no Brasil.

2.3 METODOLOGIA E PESQUISA EXPLORATÓRIA: UM PASSEIO PELA PRODUÇÃO TEÓRICA

Com apoio na conceituação oferecida por Minayo (2017), este trabalho se construiu como uma pesquisa qualitativa exploratória com base bibliográfica analítica. Uma categoria de pesquisa que tem por intuito explorar conceitos, teorias e expressões relevantes para o objeto de estudo, a literatura transeática na leitura da obra “*Contos de lugares distantes*”. Essa metodologia é particularmente útil neste caso, em que o tema de pesquisa é recente do ponto de vista epistemológico e novo em termos de linguagem, ao evocar uma expressão não corrente na literatura científica da área.

Com fins de socializar o levantamento bibliográfico utilizado, apresentamos o Quadro 1 que sistematiza as principais bases teóricas que conduziram a pesquisa. O referido quadro

foi organizado a partir dos autores que contribuíram para a fundamentação tanto das seções de revisão bibliográfica quanto de análise literária, além da entrevista com Shaun Tan.

Quadro 1: Principais abordagens conceituais adotadas

AUTORES DE BASE*	DIÁLOGO CONCEITUAL
Minayo (2007)	Apoiar a base metodológica que oferece a classificação deste trabalho como uma pesquisa qualitativa exploratória de base bibliográfica analítica.
Andruetto (2012 e 2017)	Dialogar com a noção de uma literatura sem adjetivos no que diz respeito a categorizações como "infantil", "juvenil" ou "infantojuvenil". Refletir sobre as funções atribuídas à literatura, principalmente a que se afirma destinada a crianças e jovens.
Beckett (2009)	Explorar o conceito de “literatura <i>crossover</i> ” como “tendência global” e ponderar sobre as fronteiras cada vez mais tênues na recepção da sociedade contemporânea. Refletir como essa nova visada contribui para as transformações do leitor contemporâneo.
Bachelard (1988)	Afirmar a resignificação, em uma perspectiva moderna do que entendemos hoje por “criança”, a partir da avaliação do caráter durável da infância.
Larrosa (2003)	Valorizar a noção da infância como um “Outro”, em relação à ideia de que nossos saberes sobre a infância parecem mais ligados ao desejo adulto de intervir sobre ela do que de compreendê-la.
Iser (1996 e 1999)	Aplicar o conceito de “leitor implícito” à literatura transtetária. Compreender a literatura como uma arte performativa que se produz necessariamente pela interação.
Jauss (1994)	Considerar a dicotomia da leitura, formada a partir das duas dimensões de que ela é formada: o individual (o sujeito) e o coletivo (o social).
Zilberman (2015)	Explorar a importância do destinatário para a história da literatura, ressaltando a natureza inespecífica do leitor da literatura transtetária, por se tratar de uma entidade coletiva.
Souza (2016)	Dialogar com a leitura dos procedimentos artísticos empregados na obra de Shaun Tan, a partir de uma perspectiva transtetária.

Turrión (2023)	Expandir a noção de leitor para além de destinatários únicos a partir da relação entre o real e a fantasia nos livros com potencialidade infantil.
Squilloni (2023)	Avaliar o poder metafórico das narrativas ficcionais por meio do uso das palavras em articulação com outras linguagens.
Bajour (2018)	Explorar os efeitos de leitura que se equilibram entre o que é dito e o que é insinuado, revelando a suposição de uma leitura ativa que nasce do pacto entre autor, obra e leitores.

*Critério de organização dos autores: ordem de aparição na pesquisa.
 Fonte: Elaboração da autora (2023).

Em seguida, apresentaremos a etapa de iniciação deste trabalho, ou seja, mapear a produção acadêmica existente nos últimos dez anos a respeito das quatro palavras-chave desta pesquisa. A partir dessa explicitação, é possível – tanto ao pesquisador quanto ao leitor – identificar quais são as principais tendências, lacunas e potencialidades da literatura científica a respeito do destinatário da literatura e seus muitos meandros.

A pesquisa exploratória buscou identificar a produção científica recente (considerando um recorte temporal dos últimos dez anos) da área. Ou seja, recuperar o que se produziu no Brasil, em termos de teses e dissertações acadêmicas, sobre a chamada *crossover fiction* e sobre Shaun Tan. Aqui, consideramos também o termo “literatura transtórica”, mesmo que tal nomenclatura seja uma proposição deste trabalho, a fim de espelhar as mesmas palavras-chave utilizadas, como veremos adiante. Assim, vamos inicialmente caminhar pelo que já foi dito sobre o tema em termos de criação acadêmica e, mais adiante, em termos de bibliografia e produção teórica.

Para isso, escolhemos os três mais relevantes repositórios acadêmicos virtuais do Brasil: 1) BDTD (Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações), do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, que oferece dissertações e teses produzidas por instituições de Ensino Superior, além de metadados e resumos que fornecem informações resumidas; 2) Portal Periódicos CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), vinculada ao Ministério da Educação, que permite buscar periódicos científicos nacionais e internacionais, além de artigos, resenhas, capítulos de livro, relatórios atas de congressos, dentre outros; 3) SciELO Brasil (*Scientific Electronic Library Online*), que abriga uma das maiores coleções de periódicos científicos da América Latina.

Não permite busca personalizada com recorte temporal, fazendo a varredura integral em todo o seu banco de dados. Permite mapear artigos, teses e dissertações, revisões bibliográficas e livros/capítulos de livros. Além desses, foi acrescentado também um quarto local de busca, o *Google Acadêmico (Google Scholar)*, mecanismo virtual de pesquisa livremente acessível que organiza e lista textos completos ou metadados da literatura acadêmica, como forma de amplificar a pesquisa em nível macro. Permite encontrar artigos científicos, teses, dissertações, livros, resumos de conferências e outras fontes de informação acadêmica de várias disciplinas e áreas de estudo, em uma ampla variedade de tópicos, já que a plataforma indexa e organiza uma vasta quantidade de conteúdo acadêmico disponível na internet.

Para começar, cruzamos, em cada um desses portais, as mesmas palavras-chave utilizadas na dissertação: 1) *Literatura crossover*; 2) *Crossover fiction*; 3) *Literatura transtetária*; 4) Shaun Tan.

No que tange ao termo “literatura transtetária”, por se tratar de um termo que, até aqui, não existia em pesquisas acadêmicas e produções teóricas da área, optamos por realizar uma busca bilíngue nos idiomas português e inglês. Também contribuiu para essa escolha o fato de que o autor da obra utilizada no *corpus* literário é um artista de projeção internacional, e escreve em Língua Inglesa. Portanto, os trabalhos mapeados em alguns dos termos consideram produções de outros países, não apenas o Brasil, considerando, é claro, as limitações dos mecanismos de busca dos portais em questão.

Realizamos, ainda, uma busca em idioma misto, no caso do termo “literatura *crossover*”, formada por uma palavra de cada idioma, em língua portuguesa e em inglês. A ideia, aqui, é incorporar a maneira como parte do mercado editorial, o ambiente educacional, a sociedade em geral (autores, mediadores, livreiros, leitores) se refere ao assunto pesquisado, e assim apurar os resultados quanto mais possível.

Quadro 2: Resultados da pesquisa exploratória

Portais	BDTD	CAPEs	SciELO Brasil	Google Acadêmico
Palavras-chave				
1) Literatura <i>crossover</i>	112 registros, sendo 3 na área de Literatura: 1) "Jovens leitores: o fenômeno <i>crossover</i> na obra de Machado de Assis" (Dissertação-2018, UEM, Brasil). HANKE, Juliana Garcia de Mendonça. 2) "Ficção <i>crossover best-seller</i> no mercado editorial brasileiro: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013)" (Tese-2021, UNESP, Brasil). GIMENEZ, Queila da Silva. 3) "A uchronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo" (Tese-2019, UERJ, Brasil). CHAVES, Jayme Soares.	61 registros, sendo da área de Literatura: 11-Literature, 6-Arts & Humanities, 5-Literary Criticism, 2-Crossover Fiction, 2-Childrens Literature (resultados abaixo), 2-Fiction, 2-Culture. 1) "Das dores de crescimento à dor de existir: representações literárias de adolescências feridas" (Artigo-2015). RAMOS, Ana Margarida; VERON, Richard. 2) "Beckett, Sandra L.: Crossover Picturebooks: A Genre for All Ages" (Resenha-2013). ÖSTERLUND, MIA.	5 registros, nenhum da área de Literatura.	16.300 registros (3 primeiros abaixo): 1) "Narrativas juvenis: o fenômeno 'crossover' na literatura portuguesa e brasileira". (Artigo-2015, Elos Revista de Literatura Infantil e Juvenil, Chile). RAMOS, Ana Margarida; NAVAS, Diana. 2) "La manipulación textual en la traducción de literatura <i>crossover</i>" (Dissertação-2014, Universidade Nacional, Costa Rica). CASH, Tricia S. H. 3) "O fenômeno <i>crossover fiction</i> e as obras editadas para crianças e jovens de Mia Couto e Luandino Vieira: uma discussão sobre o público leitor" (Artigo-2014, Universidade de Coimbra, Portugal). ZUZA, Júlia.
2) <i>Crossover fiction</i>	5 registros, sendo 3 na área de Literatura: 1) "Jovens leitores: o fenômeno <i>crossover</i> na obra de Machado de Assis" (Dissertação-2018, UEM, Brasil). HANKE, Juliana Garcia de Mendonça. 2) "Ficção <i>crossover best-seller</i> no mercado editorial brasileiro: uma análise da produção e circulação de oito romances de língua inglesa (2000-2013)" (Tese-2021, UNESP, Brasil). GIMENEZ, Queila da Silva. 3) "A uchronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo" (Tese-2019, UERJ, Brasil). CHAVES, Jayme Soares.	79 registros, sendo da área de Literatura: 36-Fiction, 28-Literature, 28-Arts&Humanities, 16-Novels, 12-English Literature, 9-Novel, 8-Prose, 12-Writers, 7-Literary Criticism, 6-Childrens Literature (resultados abaixo). 1) "Das dores de crescimento à dor de existir: representações literárias de adolescências feridas" (Artigo-2015). RAMOS, Ana Margarida; VERNON, Richard. 2) "'Only Brooks of Sheffield': Conversation, Crossover Writing, and Child and Adult Perspectives in David Copperfield and Its Juvenile Adaptations" (Artigo-2020). FIELD, Hannah. 3) "Mature Poets Steal: Children's Literature and the Unpublishability of Fanfiction" (Artigo-2014). TOSENBERGER, Catherine. 4) "Why Genre Matters: A Case for the Importance of Aesthetics in the Verse Memoirs of Marilyn Nelson and Jacqueline Woodson" (Artigo-2018). FLYNN, Richard. 5) "Children's Susceptible Minds: Alicia Lefanu and the 'Reasoned Imagination' in Georgian Children's Literature". (artigo-2013). JAMISON, ANNE. 6) "The Galaxy Is Rated G: Essays on Children's Science Fiction Film and Television". (Resenha-2013). HOWEY, Ann F.	Nenhum registro.	40.200 registros (3 primeiros abaixo): 1) "Crossover fiction: global and historical perspectives" (Livro-2009). BECKETT, Sandra. 2) "The crossover novel: contemporary children's fiction and its adult readership" (Livro-2008). FALCONER, Rachel. 3) "From China with love: chick lit and the new crossover fiction" (Capítulo de livro-2008). WENCHE Ommundsen.

3) Literatura transtetária	Nenhum registro	Nenhum registro	Nenhum registro.	13 registros (3 primeiros abaixo): 1) "Fundamentos e práticas da adaptação de clássicos da literatura para leitores jovens" (Tese- 2014). MATEUS, Rui M. A. 2) "We can be heroes": Juventude e novas formas de resistência no consumo da cultura nerd" (Artigo-2013). MATOS, Patricia. 3) "Corpos que vendem produtos: catálogos de cosméticos e assimetrias com a atual publicidade inclusiva" (Artigo-2021). MALTA, Renata B.; ALVES, Crislayne S.; ACSA, Erika de Souza Santos.
4) Shaun Tan	2 registros: 1) "Sementeira do oceano: o estranho que brota de palavras e imagens da fantasia" (Dissertação-2020, UFMG, Brasil). OLIVEIRA, Luíza Costa Manhães. 2) "O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan" (Dissertação-2016, UFPE, Brasil). SOUZA, Eduardo Antonio Barbosa de Moura.	393 registros , sendo da área de Literatura: 25-Shaun Tan (3 primeiros resultados abaixo): 1) "Darkness Overcomes You": Shaun Tan and Søren Kierkegaard" (Artigo, 2015, Children's Literature in Education), JOHANSEN, Martin Blok. 2) "Playful Images and Truthful Words: Eighth-Graders Respond to Shaun Tan's 'Stick Figures'". (Artigo-2020, Journal of Language and Literacy Education). REID, Stephanie F. 3) "Using Shaun Tan's work to foster multiliteracies in 21st-Century classrooms". (Artigo-2015, The Reading Teacher). DALLACQUA, Ashley K; KERSTEN, Sara; RHOADES, Mindi.	1 registro: 1) "Postcolonial Issues and Colonial Closures: Portrayals of Ambivalence in Shaun Tan's The Arrival" (Artigo-2016, Revista Ilha do Desterro). DALMASO, Renata Lucena; MADELLA, Thayse.	15.800 registros , sendo 2.690 na área de Literatura (3 primeiros registros abaixo): 1) "Graphic trinities: languages, literature, and words-in-pictures in Shaun Tan's The Arrival" (Artigo-2012, Visual Communication). JOHNSTON, Rosemary Ross. 2) "Reading other people's minds through word and image" (Artigo-2012, Children's Literature in Education). NIKOLAJEVA, Maria. 3) "Towards a vocabulary of displacement and utopian possibilities: Reading Shaun Tan's The Arrival as a crossover text" (Artigo-2012, Studies in Comics). DONY, Christophe.

Levantamento realizado em junho de 2022. Fonte: Elaboração da autora (2023).

No Quadro 2, o leitor pode ter contato com o resultado do mapeamento. Neste estágio da pesquisa, vale dizer que algumas interrogações fizeram companhia constante. Nas entrelinhas do mapeamento científico e quantitativo, a subjetividade sempre encontra lugar na cabeça do pesquisador. O desejo foi, antes de mais nada, encontrar pistas de como os termos considerados para essa pesquisa são vistos pelo leitor comum, dentro e fora do rigor acadêmico. Ou seja, tentar conciliar pensamento e produção em termos que fossem conectados com a forma como as pessoas se referem ao assunto em questão. A que se associa o adjetivo *crossover*? Dizer que algo é “transtetário” significa o que, afinal, para a maior parte das pessoas? Essas foram algumas das interrogações que perpassaram a busca. Daí a importância de incluir o *Google Scholar* como o quarto marcador de buscas, a fim de dar um cheiro de realidade comum a questionamentos que, caso contrário, ficariam circunscritos ao universo acadêmico.

Não por acaso, de acordo com o Quadro 2, vê-se que o número mais expressivo de registros não se encontra nos portais científicos, e sim no *Google Acadêmico*, que representa

o filão mais genérico da pesquisa. Isso porque ele funciona – salvo, é claro, alguns mecanismos de especificidade e varredura – de maneira similar ao *Google* convencional. Assim, as buscas podem apresentar resultados que consideram o todo massivo das palavras buscadas. Por um lado, com menos acuidade ou precisão, e muitas vezes com repetições consideráveis; por outro, pode revelar o potencial do assunto em questão no imaginário social.

Assim, os registros que encontramos neste buscador nos apoiam especificamente em aspectos mais gerais; por exemplo, entender o que se convencionou chamar de “transtetário”. Dos quatro repositórios pesquisados, o *Google Acadêmico* foi o único que mapeou registros deste termo: 13 no total do recorte temporal. Destes, porém, não foram encontradas pesquisas no Brasil, nos últimos dez anos – de 2012 a 2022 –, que tivessem o objetivo de oferecer para a discussão crítica e teórica um correlato da chamada “*crossover fiction*”. Na sua maioria, a palavra *crossover* aparece em trabalhos ligados a outras áreas de atuação, como Biologia e Medicina. Além disso, nenhum dos registros considera a expressão completa buscada, “literatura transtetária”, e sim o adjetivo isolado, utilizado na maior parte das ocorrências com hífen isolando o sufixo: “trans-etário” ou “trans-etária”.

Uma das pesquisas mapeadas, o artigo “*We can be heroes’: juventude e novas formas de resistência no consumo da cultura nerd*”, de Patrícia Matos (UFF), refere-se ao termo “trans-etário” como uma categoria que confere elasticidade à noção de juventude. O trabalho reflete, especificamente, sobre como o consumo contribui para configurar modelos de identidade juvenil. Segundo a autora, esse conceito está presente no livro de Rose de Melo Rocha, *Juventudes, comunicação e consumo*, publicado em 2012.

O consumo passaria a atuar, então, como peça fundamental na construção discursiva da juventude e em sua consolidação como categoria social transtetária e estilo de vida. Tudo isso leva a uma elasticidade da ideia de juventude e onde esta deixa de se referir apenas a uma idade e se torna uma estética da vida cotidiana (Matos, 2013, p. 6).

Algo semelhante acontece na referência à mesma palavra-chave – “literatura transtetária” – no artigo “*Corpos que vendem: Catálogos de cosméticos e assimetrias com a atual publicidade inclusiva*”, de Renata Barreto Malta, Crislayne Alves Santos e Erika Acsa de Souza Santos, que também lança mão do adjetivo “trans-etário” para comunicar a ideia de fluidez de idade.

Através da supervalorização da juventude enquanto categoria trans-etária, a cultura de massa veicula uma ideologia da "eterna juventude". Trata-se de uma ideologia alienante e utópica, pois desvaloriza, nega, uma afirmação da "natureza" em função de algo que sabemos ser falso — temos plena consciência de que não seremos sempre jovens, apesar da juventude eterna ser apresentada como possível e real (Matos, *apud* Vianna, 1992, p. 16).

Com esses exemplos, podemos supor que a ideia de “transetariedade” está presente em parte nas pesquisas acadêmicas brasileiras e em sua linguagem utilizada, porém, ela aparece com o propósito de atestar como a juventude tem sido alvo de mecanismos sociais que visam subverter a idade como uma categoria temporal para transformá-la em um estilo de vida que deve ser almejado.

Por outro lado, o que oferecemos aqui como possibilidade é algo em outra direção, isto é, que o uso do adjetivo “transetário” possa funcionar como nomeação daqueles tipos de livro capazes de romper com a noção de temporalidade, com o intuito de tornar o livro dito “infantil” acessível ao máximo de leitores, inclusive as crianças. Nos aproximamos da discussão levantada por Carranza (2012), no texto “*A literatura a serviço dos valores*”, em que ela discute as contradições das finalidades da literatura das quais se servem o mercado editorial, a escola, a família, o mercado livreiro.

Quando o texto literário é utilizado com a finalidade básica da comunicação de um conteúdo predeterminado (presente no texto de maneira explícita ou induzido a partir de uma leitura direcionada por parte do mediador), o emissor da mensagem (o autor, o mediador) possui um projeto sobre o destinatário; e suas decisões (no texto, ou em situação de leitura) estarão destinadas a assegurar a eficácia da transmissão do já mencionado conteúdo. Tudo isso em detrimento da plurissignificação do texto, e da liberdade do leitor de encontrar outros significados para além do “oficialmente válido” (Carranza, 2012, s.p.).

Outro dado passível de comentário, que podemos notar no Quadro 2, é que o alto volume de registros encontrados na busca da palavra-chave “Shaun Tan” (393 no CAPES e 15.800 no *Google Acadêmico*) contempla uma coincidência ocasional; isso porque há mais de um homônimo do escritor e ilustrador Shaun Tan na área de saúde, o que justifica a significativo resultado de registros em portais de amplo alcance. Quando observamos detidamente, apenas 25 resultados de busca, no caso do CAPES, tratam particularmente do artista em questão. Já no *Google Acadêmico*, o resultado permanece altamente expressivo, com 2.690 registros na área de Literatura.

Também a partir daí percebemos que o trabalho mais comentado e pesquisado de Shaun Tan é a obra *The arrival* (no Brasil, *A chegada*). O artigo *Towards a vocabulary of displacement and utopian possibilities: reading Shaun Tan's The Arrival as a crossover text* (em uma tradução livre, “Rumo a um vocabulário de deslocamento e possibilidades utópicas: lendo ‘A chegada’, de Shaun Tan, como um texto *crossover*”), de Christophe Dony, oferece particularmente uma visão do livro em questão como uma obra capaz de romper barreiras etárias.

Observando o mapeamento das palavras-chave, identificamos a relevância de desdobrá-lo no Quadro 2, em que brevemente sintetizamos o registro de uma busca por termos amplamente utilizados no Brasil nas últimas duas décadas, em uma postura crítica de reposicionar a discussão sobre literatura “infantil”: “literatura para a infância” e “livro para a infância”. Assim, enquanto um mapeamento se detém especificamente à busca pelos termos correspondentes do recorte desta pesquisa – portanto, correlatos da literatura *crossover* e também o registro de pesquisas acerca do autor do *corpus* literário – o outro procura oferecer uma visão macro de como livros ditos “infantis” são nomeados hoje no Brasil. Isso porque é preciso destacar que, em meados dos anos 2000, surge no horizonte brasileiro outras formas de pensar além da nomeação “literatura infantil”.

Em 2016, com a criação do primeiro curso brasileiro *lato sensu* voltado a produções de infância que a consideram em suas pluralidades – e não como um conceito generalizante – termos como “literatura para a infância” e “literatura para as infâncias” vêm sendo aplicados não só em produções recentes na academia, mas também em uma apropriação salutar do mercado editorial e da sociedade, em comunicações e materiais sobre livros e leitura “para crianças e jovens”. Retomo uma síntese apresentada em texto jornalístico de minha autoria:

No Brasil, no campo do percurso formativo de produções acadêmicas a respeito de literaturas com potencialidades infantis, há uma trajetória recente que convida a ir além da nomenclatura usual “literatura infantil”. Um exemplo é que, em 2016, a pesquisadora Cristiane Rogerio e o educador Giuliano Tierno criaram, no espaço formativo A Casa Tombada, em São Paulo, a primeira pós-graduação configurada para pensar a infância e a literatura como territórios plurais: “O livro para a infância”. (...) A perspectiva assumida pela A Casa e desdobrada pelos professores – nomes como Marilda Castanha, Odilon Moraes, Isabel Santos Mayer, Isabel Lopes Coelho, Lúcia Hiratsuka, Aline Abreu, dentre outros – é a de que o “livro para a infância” é, de acordo com o coletivo em questão, “muito mais do que uma etapa a ser ‘superada na vida de um leitor’” (Penzani, 2023, s.p.).

Nesse contexto, é possível perceber reflexos dessa realidade na produção recente sobre o tema. Na BDTD (Biblioteca Digital de Teses e Dissertações), aplicado o recorte temporal dos últimos vinte e três anos – portanto, considerando a produção a partir do ano 2000 – encontramos 45 registros de trabalhos realizados com as palavras-chave “literatura para a infância” e “livro para a infância” (contemplando também suas versões no plural. Ao fazer a busca no portal, aplicamos aspas, a fim de garantir maior precisão, uma vez que as expressões podem ser utilizadas de outras formas. Também listamos os resultados de busca sem o uso das aspas. Alguns exemplos podem ser visualizados no Quadro 3, a seguir.

Quadro 3: Mapeamento de produções acadêmicas brasileiras

Portais	BDTD (Biblioteca Digital de Teses e Dissertações)
Palavras-chave	
1) Literatura para a infância	45 registros com uso de aspas. 1.848 sem uso de aspas. 3 registros destacados: 1) PIVETTI, Michaela. "A fantasia, o design e a literatura para a infância. Fundamentos para uma gramática contemporânea nos livros ilustrados" (Tese-2018), Universidade de São Paulo (USP). 2) COSTA, Amanda Lucy dos Santos. "Osman Lins e a carnavalização na literatura para a infância em O diabo na noite de natal" (Dissertação-2018), Universidade de Brasília. 3) SOUZA, Fernanda Costa e. "A literatura afro-brasileira para a infância: de mulheres para meninas" (Dissertação-2022), Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).
2) Livro para a infância	15 registros com uso de aspas. 1.133 sem uso de aspas. 3 registros destacados: 1) DA SILVA, Camila Teresa. "Livros para a infância: uma leitura hermenêutica sobre imagens e narrativas" (Dissertação-2018), Universidade de São Paulo (USP). 2) MAZON, Natália Helena de Barros. "Ilustradores brasileiros como criadores em rede : diálogos com feiras de livros para a infância" (Tese-2020), Universidade de Campinas (Unicamp). 3) CARVALHO, Cristiane Rogerio. "O livro para a infância: coletivos e potência para a pesquisa" (Dissertação-2022), Universidade Estadual Paulista (UNESP).

Recorte temporal: 2000 a 2023. Levantamento realizado em junho de 2023. Ordem cronológica.

Fonte: Elaboração da autora (2023).

Em uma leitura sucinta dos registros apresentados neste segundo mapeamento da pesquisa exploratória, podemos notar, antes de mais nada, uma aproximação dos estudos sobre literatura para a infância do campo das artes visuais e do *design*, bem como de outras áreas, revelando sua natureza estruturalmente interdisciplinar.

A ilustração de livros, atividade artística e narrativa, pertence a um território híbrido, multidisciplinar e, portanto, pode ser objeto de estudo da Literatura, do Design Gráfico, da Educação, Sociologia, Filosofia, Linguística, Psicologia, Economia e, como no caso da presente pesquisa, também das Artes Visuais (em diálogo com algumas das demais áreas mencionadas) (Mazon, 2020, p. 34).

Isto é algo que, se hoje parece natural – considerando que a literatura ilustrada é formada por múltiplas linguagens compositivas, sendo uma delas a imagem e outra a materialidade do objeto –, revela-se, na realidade, como um movimento contemporâneo, uma vez que a crítica sobre a literatura infantil e/ou juvenil pode se beneficiar ganhando espaço para além de particularidades escolarizantes tradicionais ou do marketing literário, de onde decorrem tantas vezes necessidades classificatórias.

Outro aspecto relevante que sobressai dos registros é que a discussão atual que engloba o "livro para a infância" e a "literatura para a infância" está inserida em um campo de coletividades em construção, reforçando a potencialidade de crescimento deste campo de estudos que se encontra com a tarefa sensível de contemplar “os processos contemporâneos de uma arte extremamente imbricada a questões de educação” (Carvalho, 2022, p. 52), que se forma a partir de “um coletivo disposto a provocar a pensar não apenas o livro para a infância e suas relações, mas também para pensar este pensar, ou seja, pensar a pesquisa” (Carvalho, 2022, p. 57). A esse respeito, evocamos, também, o que diz Carvalho (2022), ao mencionar o conto “Alertas mas sem alarme”, que compõe nosso *corpus* literário, valiosa sobretudo por ajudar a pensar na leitura como uma espécie de desleitura, algo que tomamos por relevante quando apostamos nos caminhos de um livro como um gesto inesperado, capaz de romper com itinerários (etários ou não) pré-fabricados.

De qualquer lado, altura, caminhos percorridos, livros lidos, histórias ouvidas ou vivências sentidas, educar é uma espécie de aposta. O máximo que podemos sentir é: “bem, agora eu conto com isso”. O que me traz neste terceiro desvio a vontade de compartilhar meu texto preferido do livro *Conto de lugares distantes*, em que o autor australiano Shaun Tan delira com o leitor brechas de tempos e vidas. Ou, como diz Neil Gaiman na contracapa: “Cria beleza a partir das pequenas coisas e também daquilo que nunca existiu, mas que nem por isso é menos real. [...] **ler uma**

literatura é como ir, aos poucos, desfazendo a triste função inicial de um míssil e apostar no inesperado, “que tenham achado melhor uso para eles (Carvalho, 2022, p. 49, grifo nosso).

Em Mazon (2020), a concepção de coletividade nos leva a observar o papel crucial dos artistas visuais para o entendimento do que é a literatura ilustrada no Brasil, e notamos especificamente uma demanda pelo reconhecimento da autoria das ilustradoras, dos ilustradores e ilustradorxs nessa rede de linguagens entrelaçadas que é a literatura produzida para crianças e jovens.

Embora as pesquisas acadêmicas acerca do livro ilustrado para a infância no âmbito das artes visuais ainda existam em menor quantidade em comparação aos estudos cujos enfoques privilegiam o texto verbal ou análises pedagógicas, sua expansão na academia, observada sobretudo nos últimos 10 anos, legítima e contribui para a compreensão da importância do ilustrador como autor e criador e do papel do livro ilustrado na sociedade (Mazon, 2020, p. 35).

A escolha por mapear produções com tais palavras-chave é um modo de ficarmos atentos a movimentos contemporâneos de criação e circulação de livros no contexto histórico-cultural do Brasil; produções estas que tomam força a partir da década de 2000 e, nos últimos dez anos, se solidificam em consonância com a "diluição de rígidas fronteiras entre grupos etários" (Navas *in* Penzani, 2023, s.p.) que Beckett (2009 e 2013) e Falconer (2007, 2009 e 2010) preconizam ao referir-se à literatura *crossover*.

Sendo o foco desta seção colocar em revista produções acerca da *crossover fiction* e também um pensamento acerca de literaturas transestárias, é bem-vindo pensar de que formas plurais e criativamente mutantes os meios de pensar o livro no Brasil se movimentam para fora dos limites que associam a infância unicamente à criança enquanto etapa cronológica, buscando soluções atuais de dissociar a literatura dessa relação.

Há termos que, muitas vezes, são utilizados por uma reconhecível facilidade e naturalização, uma vez que, empiricamente falando, mais pessoas parecem identificar o que seja uma "literatura infantil". Como diz o editor Adilson Miguel (*in*: Lacerda e Mattos, 2018, p. 107), “fora dos grupos especializados ou interessados no assunto, a expressão literatura infantil parece simples e autoexplicativa. Mas sabemos bem o grau de complexidade que está por trás dessas duas palavras”.

A respeito da complexidade do termo, é imprescindível fazer a ressalva de que a expressão “literatura infantil”, no Brasil, frequentemente é utilizada para nomear produções

de naturezas bastante distintas, acomodando no mesmo balaio objetos culturais tão diversos em sua natureza de criação, recepção e circulação quanto, por exemplo, um livro-brinquedo, um livro ilustrado, um livro com ilustrações, um livro informativo, ou publicações de teor didático. Assim, ao mesmo tempo em que a expressão “literatura infantil” aparenta ser facilmente reconhecida em comparações com nomeações mais acadêmicas, quando observamos atentamente percebemos que há um excesso de generalizações que confunde sua compreensão.

A presença da criança como potencial destinatária de uma obra (ainda que ela não seja a única receptora) não garante que uma nomeação possa ser exclusiva ou suficiente para dar conta da enormidade de produções que se costuma classificar com o mesmo nome. Para diversos pensadores e autores contemporâneos, chamar de “livro ilustrado” as produções que narram em palavra e em imagem já é suficiente para diferenciá-las de uma “literatura infantil” generalizante. Porém, no campo prático, nem sempre é o que acontece, uma vez que nem a compreensão sobre literatura ilustrada como um gênero literário, do ponto de vista da crítica, é algo ao alcance de todos, e nem a definição sobre o que é “literatura” ou mesmo “infantil” podem ser absolutas.

Como vimos em Hunt (2010), a chamada “literatura infantil” possui ramificações particulares que a diferenciam de qualquer outra. Por essa brecha, entram a sua raridade fascinante, e também a sua confusão inevitável. Ao nos depararmos com essas duas palavras colocadas lado a lado, convém nos perguntarmos de onde parte e para onde (quem, quantos e como?) se dirige o discurso, com o cuidado de averiguar o que está sendo de fato nomeado, e se todos os lados do trajeto livro-ponte-leitor estão cientes dos significados mobilizados ali. Observações como essas ajudam a minimizar o quiprocó das nomenclaturas, ainda que não pareça haver um modo definitivo de fugir do seu tumulto.

O termo “literatura infantil” é também citado pelo pesquisador português Fernando Azevedo (2006) como uma opção insuficiente, por entender que a obra se completa no leitor e que a nomenclatura precisa abarcar essa dimensão.

De facto, é na entidade receptora que a Literatura Infantil encontra a sua especificidade: não porque seja constituída por textos nos quais os traços, as características ou a sua capacidade de funcionamento semiótico revelem alguma defectividade, mas tão-somente porque alguns dos seus receptores, dada a especificidade da sua natureza, possuem e manifestam experiências de interacção

com textos diversas das de um leitor já experimentado nestes passeios no bosque da ficção (Azevedo, 2006, p. 13).

Haja vista sua enormidade de perspectivas, é bem-vindo que procuremos jogar luz às questões do destinatário na literatura dita para crianças e/ou jovens no Brasil e fora dele, como exercício de posicionamento histórico: quem pensou antes de nós, quem perpetua esse pensamento no momento presente, para onde gostaríamos de ir.

Como vimos nesta singela visita a produções acadêmicas recentes, mesmo quando o termo *crossover* – como vimos, utilizado por distintas áreas de estudo e modos de uso – é empregado com a intenção de transcender o público-alvo de uma obra, muitos dos trabalhos buscados não oferecem perspectivas sobre as questões propostas aqui, a respeito da particularidade do leitor “transetário”, que não abarca somente uma faixa etária, mas múltiplas.

Conforme podemos observar pelo mapeamento, há registros de trabalhos no campo dos estudos literários, mas que se referem a livros estritamente adultos. Portanto, podemos supor que a literatura *crossover*, no que diz respeito a livros ilustrados, constitui um recorte temático pouco explorado na produção acadêmica recente, que por sua vez está situado em um campo de estudos crescente desde os anos 80, e tanto mais nos últimos vinte anos, o da teoria e crítica literária voltada a livros ilustrados e à produção literária com potencial recepção infantil. É o que defendem Lajolo e Zilberman (2017, p. 12), referindo-se à onda de trabalhos teóricos da área no século XXI como uma “nova outra literatura infantil brasileira”.

Nas últimas décadas do século passado, a literatura infantil ganhou status acadêmico, oferecendo-se enquanto campo de investigação original e estimulante para os estudos literários. (...) a década de 1980 abre-se com a publicação de “A literatura infantil: história, teoria e análise” (1981), de Nelly Novaes Coelho, que, no ano seguinte, publica seu “Dicionário crítico de literatura infantil e juvenil brasileira”. (...) De lá para cá e particularmente no século XXI, articulados com a expressiva produção do setor, multiplicam-se livros, ensaios, dissertações de mestrado e teses de doutorado, cursos e eventos voltados para a literatura infantil e juvenil (Lajolo; Zilberman, 2017, p. 12).

No capítulo seguinte, revisitaremos a ideia de leitor conforme pressupostos da abordagem teórica da Estética da Recepção. Ao pensarmos em termos de uma literatura de natureza transetária – ou seja, que contempla múltiplas audiências possíveis – discutiremos de que modos singulares a noção de leitor conceituada pelo movimento nos ajuda a compreender uma obra e, mais especificamente, nosso *corpus* literário.

3 A ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A LITERATURA TRANSETÁRIA

3.1. LINGUAGENS E RECEPÇÕES

*A arte não tem sentido se não considerar que se dirige a
uma sociedade da qual seu discurso se alimenta.*

Griselda Gambaro

Autor, texto e leitor: três pontos que nos instigam a imaginar os caminhos que a linguagem e a literatura percorrem juntas, já que uma não se sustenta sem a outra. Pensar em literatura, portanto, é inevitavelmente também pensar em linguagem. E, por sua vez, tocar na questão da linguagem é lembrar a todo instante que a palavra não vem só, não surge do nada, mas existe em relação com a sociedade, com o indivíduo, com a micro e a macropolítica, com os afetos que movem (e demovem) os sujeitos, e muitos outros pontos além.

O eixo da autoria pressupõe considerar o sujeito que escreve. Podemos referenciar aqui Umberto Eco (2012), que, além de teorizar sobre o leitor, como veremos adiante, também aponta a relevância da autoria de uma obra. “Há casos em que o autor ainda está vivo” (Eco, 2012, p. 86) – afirma, em alusão à ideia de “morte do autor” proposta por Roland Barthes. Porém, Eco afirma que “a resposta do autor não deve ser usada para validar as interpretações de seu texto, mas para mostrar as discrepâncias entre a intenção do autor e a intenção do texto” (Eco, 2012, p. 86). Então, entender a linguagem literária a partir dessa chave é pensá-la enquanto forma de expressão do pensamento; neste caso, do pensamento de quem a produz.

Já o eixo do texto, ou seja, da materialidade daquilo que se diz, pressupõe compreender a linguagem como instrumento de comunicação e intenção. Para Iser (1996, p. 101), “o texto literário é uma figura fictícia”, uma vez que ele sempre se modifica em contato com quem quer que sejam seus interlocutores. Ainda nos termos de Iser (1996), “o texto é mera virtualidade, que se atualiza apenas no sujeito. Em consequência, o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica” (Iser, 1996, p. 123)

E, por fim, a dimensão do leitor, este campo que guarda a maior complexidade do trio mencionado assim, uma vez que ele congrega todas as formas de interação da linguagem (que, por sua vez, não deixa de conter o texto e, antes ainda, o sujeito que o concebeu) com o mundo. Discutir a linguagem do ponto de vista do leitor confere a ela toda uma gama de significados que parecem cada vez com mais força escapar às duas dimensões anteriores, uma vez que não cabe ao autor e nem ao texto antever os rumos que uma determinada obra literária vai tomar ao cair nas mãos de quem a lê. Esse encontro entre voz que cria (escritor e ilustrador) e voz que recria no ato da leitura (leitor) é também o que Souza (2016) valoriza ao descrever o caminho de mão dupla percorrido por um livro.

A obra aponta para o autor, ao passo que o autor aponta para a obra – e ambas olham para o leitor de modo convidativo. A distância entre as pontas dos dedos – que podem nos remeter ao toque de Deus ao dar vida para Adão em Michelangelo – é um universo intransponível: nunca vão coincidir, mas ainda assim, sua relação de afirmação mútua é inquebrável. O autor se apresenta através dela na mesma medida em que ela define sua identidade. Por outro lado, a obra continuaria apontando para outro espectador diante dela (Souza, 2016, p. 126).

Não por acaso, diante do que Souza (2016) afirma, é frequente que a obra de Shaun Tan seja colocada em um impasse da ordem do inclassificável. Afinal, também quando consideramos um leitor-criança ou leitor jovem – e, portanto, um sujeito em desenvolvimento que ainda está por construir o seu repertório cultural. Assim, a leitura é em si mesma sempre uma reescritura da obra (Genette, 2010).

É dessa percepção que é feita a dimensão do leitor. “Todas as obras literárias são reescritas, mesmo que inconscientemente, pelas sociedades que as leem” (Eagleton, 2006, p. 19). No livro *“Teoria da Literatura: uma introdução”*, Terry Eagleton supõe que decorre daí o fato de que classificar qualquer narrativa (seja ela verbal ou visual) como literatura é sempre algo instável. Trata-se de uma visão que joga luz sobre as múltiplas e infundáveis relações dinâmicas entre literatura, sociedade, História e outros setores. Como compreender o que é a literatura a partir daí? “A literatura é a linguagem carregada de significado” (Pound, 1993, p. 32).

Na esteira desse debate, vale considerar – aqui apenas apontado como um aspecto relevante, uma vez que não se trata do escopo deste trabalho – sobre os porquês mercadológicos, sociais e educacionais que norteiam a classificação etária entre um livro para este ou aquele público. O mercado livreiro, a escola, os setores de marketing de grandes

editoras, os pais, os professores. Para Andruetto (2021, p. 61), “questionar o etarismo é uma luta anticapitalista contra a mercantilização da literatura”. Como sabemos, há simultâneos atores na cadeia do livro – por onde ele circula, respira e se reproduz – que podem autorizar ou desautorizar o livro a ser de um ou de outro. Mas, para além das teorizações a esse respeito, a arte continua em seus caminhos incalculados, criando audiências conforme se desdobra em novas leituras. Como diria Manuel Antonio Pina, “a leitura é suscetível de ser lida. Por crianças e por não crianças” (Pina, 2000, p. 127).

De acordo com Costa Lima (1979), o leitor tornou-se a preocupação central dos estudos literários desde que, em 1967, foi realizada, na Áustria, a aula inaugural da Universidade de Konstanz, conduzida por Hans Robert Jauss, membro da chamada Escola de Constança. Foi nessa ocasião que o campo da teoria literária conheceu e incorporou a expressão Estética da Recepção, hoje fundamentada como corrente teórica. Assim, a palestra ministrada por Jauss, “O que é e com o que fim se estuda história da literatura” marcou o início desse movimento. Segundo Costa Lima (1979, p. 10), teses assemelhadas eram afirmadas, de modo mais consistente, no texto inaugural do outro promotor do movimento, Wolfgang Iser, *Die Appelstruktur der Texte (A estrutura apelativa dos textos)*, (1970).

O ponto de contato entre a definição da audiência de um livro e a Estética da Recepção pode se apoiar em quatro pontos fundantes. O primeiro deles está relacionado ao entendimento de que a experiência estética de uma obra só se dá por completo quando ela se coloca em comunicação com quem a lê – seja a criança, o jovem ou o adulto. Depois, é possível conectá-la ao fato de que a Estética da Recepção defende que todo leitor deseja transcender os limites da realidade por meio da literatura.

Em terceiro lugar, a Estética da Recepção compreende que o gesto de ler não é algo que se esgote em sua função, ou seja, não é uma experiência pragmática, e por esse motivo pode se desdobrar ao sabor do que a leitura movimenta em cada leitor.

Por fim, abordar uma obra literária a partir da Estética da Recepção é tocar em um ponto dialógico por natureza: a interação entre leitor e texto. Aqui, vale ressaltar que entendemos como “texto” o conjunto total da obra em si, resultado entre a relação entre a palavra e a imagem de um livro.

Assim, podemos incorrer em três conclusões possíveis: 1. O papel do leitor não pode ser omitido do entendimento da literatura. 2. Os leitores não consomem passivamente o que lhes é apresentado. Ao invés disso, eles constroem ativamente os significados. 3. O leitor é, também, uma entidade coletiva, e não apenas individual.

Apoiado na noção de que todo receptor necessariamente modifica o texto, Jauss (1994) [data original de publicação: 1969] afirmava que as pesquisas literárias deveriam deslocar o foco de interesse na dicotomia autor-obra, para buscar conexões nas relações multívocas entre texto e leitor. Uma busca, portanto, por uma conexão com a História nos estudos literários.

Sobre a presença da historicidade na literatura, é preciso destacar o conceito de "horizonte de expectativas" (também chamado "horizonte de espera"), em Jauss (1994). A palavra em alemão para denominar esse conceito é *Erwartungshorizont*, que Jauss apropriou dos sociólogos alemães Gadamer e Heidegger, e que, a partir dele, foi utilizado pela primeira vez no contexto da História da Literatura. O horizonte de expectativas do leitor, segundo Jauss, é formado por um sistema de três pontos: 1. A experiência prévia do leitor com o gênero no qual a obra se insere; 2. A forma e o tema das obras anteriores; 3. A oposição entre linguagem poética e linguagem prática, ou seja, mundo imaginado e realidade cotidiana.

Jauss [1994] propõe uma inversão metodológica na abordagem dos fatos artísticos: sugere que o foco deve recair sobre o leitor ou a recepção, e não exclusivamente sobre o autor e a produção. Seu conceito de leitor baseia-se em duas categorias: a de **horizonte de expectativa**, misto dos códigos vigentes e da soma de experiências sociais acumuladas; e a de emancipação, entendida como finalidade e efeito alcançado pela arte, que libera seu destinatário das percepções usuais e confere-lhe nova visão da realidade (Zilberman, 2015, p. 73, grifo nosso).

Manuel Antonio Pina, em seu célebre artigo “*Para que serve a literatura infantil?*”, sintetiza de forma luminosa a forma como leitor está necessariamente implicado em toda obra. “Quem lê, lê-se. A si e às suas circunstâncias.” (Pina, 2000, p. 121).

Porque cada leitor, na realidade, escreve o livro que lê, cada leitor lê-se. Comunicação em potência, o texto literário tem a misteriosa capacidade de poder ser infinitamente lido. [...] Quem faz, pois, a literatura «para» crianças são as crianças que lêem a literatura «para» crianças. Quem a faz: isto é, quem, nos termos expostos, a escreve, lendo-a (Pina, 2000, p. 129).

Citando o pesquisador Stanley Fish, Zilberman (2015) explica que "Fish busca examinar como o destinatário dá à obra um sentido, entendido como "o que está acontecendo entre as palavras e a mente do leitor".

Negando que o sentido seja o resultado da leitura de uma obra, Fish entende-o como aquilo que o leitor elabora enquanto está lendo. O sentido é, nas suas palavras, um evento, isto é, um processo a ocorrer durante a leitura, subordinado às transformações por que passam as operações mentais do leitor (Zilberman, 2015, p. 40).

Na esteira do pensamento de Jauss (1994), de que a arte não existe para ditar o conhecido, mas sim para sugerir e afirmar o desconhecido (ou seja, ela existe para contrariar aquilo que se espera dela), Zilberman (2015) aponta que o receptor pode reconhecer mais ou menos o valor de uma obra de arte a depender de seus repertórios de percepção. Assim, a Estética da Recepção seria o fruto do encontro entre a poética e a hermenêutica; ou seja, entre a estética e a interpretação.

Jauss [1994] acredita que o valor decorre da percepção estética que a obra é capaz de suscitar. Aqui ele está outra vez bastante próximo de formalistas e estruturalistas, porque concorda em que só é boa a criação que contraria a percepção usual do sujeito. Situa o valor num elemento móvel: a distância estética, equivalente ao intervalo entre a obra e o horizonte de expectativas do público, que pode ser maior ou menor, mudar com o tempo, desaparecer (Zilberman, 2015, p. 35).

Borges (2019) lembra um aforismo do filósofo irlandês George Berkeley a respeito do quanto o leitor infere transformações significativas naquilo que chamamos de “texto”, seja ele qual for.

Ele escreveu que o gosto da maçã não estava nem na própria maçã – a maçã não pode ter gosto por si mesma – nem na boca de quem come. É preciso um contato entre elas. O mesmo acontece com um livro ou com uma coleção deles, uma biblioteca. Pois o que é o livro em si mesmo? Um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. É um conjunto de símbolos mortos. E então aparece o leitor certo, e as palavras – ou, antes, a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos – saltam para a vida, e temos uma ressurreição da palavra (Borges, 2019, p. 11).

Como podemos perceber, a ideia de leitor na literatura está envolta em diversas questões que, muitas vezes, são contraditórias e complexas. Quando adicionamos a essa equação sem resultado fixo o leitor criança, a questão ganha contornos ainda mais sensíveis, pois trata-se de um leitor ainda por construir seu próprio repertório de referências de mundo e de si. Ademais, se a obra é um organismo vivo, capaz de suscitar os mais díspares interesses em públicos diferentes, é válido pensar em como se dão essas diferenças, e como elas

acontecem especificamente no caso do público infantil. Na seção seguinte, colocaremos em perspectiva os efeitos da adjetivação “infantil” e/ou “infantojuvenil” na formação das audiências de um livro, e assim explorar os possíveis paradoxos entre pensar e não pensar no leitor de uma obra.

3.2. OS PARADOXOS DE UMA AUDIÊNCIA CALCULADA

Antes de seguir adiante, vale ressaltar que compreendemos aqui como “leitor” a definição oferecida por Zilberman (2015): “entidade coletiva a quem o texto se dirige”. A autora define também o conceito de literatura: “forma de comunicação”; a “leitura como o ato resultante dessa troca”, e “experiência estética como seu efeito no destinatário” (Zilberman, 2015, p. 28). Portanto, partiremos dessas acepções quando tocarmos no ponto da audiência leitora.

Para Zilberman (2015), a obra não existe sem o leitor. Em sua interpretação da Estética da Recepção, o texto é uma produção de quem lê. Quando colamos essa reflexão aos livros aqui compreendidos como transetários, que contemplam não apenas um público-alvo, como parecem supor denominações fixas como “livro infantil” e/ou “infantojuvenil”, mas múltiplos leitores potenciais, fica ainda mais fácil visualizar o conceito de leitor enquanto “entidade coletiva”, como vimos acima. “[...] ele [o leitor] não é uma construção do texto ou um produto seu. (...) O texto – isto é, sua natureza (literária ou não) e sentido – é que se mostra produto do leitor” (Zilberman, 2015, p. 40).

A questão da classificação etária na literatura não é um ponto pacífico, nem no campo das teorias literárias, e menos ainda no imaginário social. Há muitos segmentos da sociedade que defendem a sua existência, sob o argumento de que indicações de idade em um livro organizam o mercado literário, acalmam pais e educadores que sabem onde buscar quais livros para quais faixas etárias, e assim fazem fluir a cadeia de distribuição do livro na sociedade.

Como vimos, a Estética da Recepção preocupa-se, sobretudo, com uma visão ativa do leitor, e "examina o efeito causado pela circulação social do texto sobre a produção de um autor" (Zilberman, 2015, p. 142). Porém, esse gesto é feito tomando os devidos cuidados em discernir qual é a intenção (e se ela existe) do autor.

De um lado, cabe observar a influência do público, mais patente na literatura de massa, bem como seus opostos: a arte hermética, em que o autor renuncia à comunicação imediata, e a pedagógica, quando a influência é desejada, agora, porém, pelo artista, que escreve para agir sobre a audiência. De outro, a obra afeta um universo social, que se oferece como matéria de pesquisa: as influências exercidas por um criador sobre outros escritores, o mercado de que participa, as instituições encarregadas de sua propagação (Zilberman, 2015, p. 142).

Em um prisma artístico-literário, no entanto, as questões são outras, e mesmo aí não encontramos opiniões absolutas, e sim múltiplas visões sobre o mesmo aspecto. Há diversos autores que não pensam de antemão na audiência de seus livros, mesmo aqueles que escrevem “para crianças”, de quem se pode esperar uma audiência mais calculada, considerando que a literatura para crianças contém já em si a informação sobre o público-alvo. É o caso de Shaun Tan, cujas opiniões sobre o tema serão trazidas mais adiante.

Assim, temos que a questão que mais importa à reflexão sobre audiência de um livro que se autodeclare “para a infância” é a respeito do destinatário. Ao abordarmos a relevância de uma literatura que vai além da idade, ou como define Andruetto (2012), “sem destinatários” (algo que perpassa a discussão sobre a literatura *crossover*/transetária) não estamos advogando pelo fim do leitor, como se o livro bastasse em si sem precisar de quem o lê; é precisamente o contrário.

O leitor importa de tal maneira que, ao pensar na conceituação de uma literatura transetária, a qual contemple diferentes perfis leitores como público-alvo (idealmente, todos), valorizamos a possibilidade de incluir o máximo de destinatários possíveis. Afirma Renato Moriconi (2017, s.p.): “Acredito que a literatura infantil não exclui o adulto. A literatura infantil inclui a criança.”

Assim, a noção de livro *crossover* não está em conflito com as ideias defendidas pela Estética da Recepção, mas sim nos convida a um novo ponto de interrogação: de que forma considerar o leitor sem deixar que o livro se defina unicamente por ele? Afinal, para

ultrapassar uma definição absoluta de destinatário (criança, jovem, adulto) é preciso, antes, perceber que eles existem. É o que Zilberman (2015) coloca, ao dizer que:

A capacidade da obra de se desprender de seu tempo original e responder às demandas dos novos leitores é reveladora de sua historicidade. Porém, para ocorrer esse desdobramento futuro, é preciso que, desde o começo, ela estabeleça algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários (Zilberman, 2015, p. 137).

Há, ainda, um fator de complexificação quando pensamos na audiência de um livro catalogado como “infantil”; isto é, o fato de que seu leitor seria sobretudo uma criança, esta entidade cuja definição tem estado tantas vezes sob disputa no meio social, seja para definir de que criança estamos falando, quanto para arbitrar sobre este ou aquele objeto que será destinado a ela.

Pina (2000, p. 130) problematiza o fato de que pensar no que é afinal uma criança pode nos “levar aos mais inseguros lugares teóricos”. Assim, o autor nos instiga sobre a classificação estanque de “criança” como se esta pudesse ser uma única massa homogênea, e ironiza a nomenclatura:

[...] Que haverá de comum entre duas pessoas concretas, duas crianças, que nos permita metê-las num mesmo inconsiderado saco por terem eventualmente a mesma idade biológica, e não incluir lá outra criança ou, mesmo, um chamado «adulto»? «Adultus est» significa «acabado», «morto» e, nesse literal sentido, na realidade, o mutante ser que o homem é, a eterna criança humana de que fala Lapassade, só se torna adulto quando morre (Pina, 2000, p. 130).

Andruetto (2017) defende que a linguagem opera no âmbito do desacato e na contramão homogeneização dos discursos, daí a importância de ultrapassar a noção de infância que impera no imaginário social. Como escreveu Bachelard (1988, p. 94), “toda a nossa infância está por ser reimaginada”.

Desde que existe, desde o começo dos tempos, a literatura olha a singularidade humana, a luta de um ser humano entre o que é e o que quer ou o que pode ser. Ela busca uma verdade que nem começa e nem termina nas palavras. Para conseguir que essa verdade não seja só de palavras, luta contra o oficial de uma língua e de uma sociedade. Luta contra a homogeneização dos discursos, nos convida a sermos pessoas que pensam e sentem de uma maneira própria (Andruetto, 2017, p. 143).

Quando pensamos em como as definições possuem uma natureza borrada e difícil de alcançar, ajuda lembrar a uma distinção colocada por Iser (1996) entre a ficção do leitor e o papel do leitor, conforme veremos mais detidamente na seção 3.3.: “O leitor implícito não tem existência real” (Iser, 1996, p. 67).

Esse conceito é particularmente instigante em uma literatura dita *infantil* ou em livros compreendidos como transestários, ou seja, que transpassam classificações etárias, afinal, a própria ideia de infância pode ser vista já em si como uma abstração; essa criança colorida e ingênua ainda hoje presente no imaginário do discurso social revela-se como uma espécie de ficção.

Já Benjamin (2013) [original publicado em 1815-1921], quando chama a atenção para a própria necessidade de haver uma visão única a respeito de quem é o público-alvo de uma obra, defende que pensar em uma audiência “ideal” é pernicioso. Como se vê, a questão do destinatário representa um imbróglio teórico-epistemológico do qual não buscaremos nos desnovelar, mas, ao contrário, colocar pontos divergentes em conexão e debate.

Em hipótese alguma, levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio: o próprio conceito de um receptor “ideal” é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, porque estas devem pressupor unicamente a existência e a essência do homem em geral. [...] a arte pressupõe a essência corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção. Nenhum poema dirige-se, pois, ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia, aos ouvintes (Benjamin, 2013, p. 101).

Assim, para Benjamin (2013), podemos supor que, muitas vezes, é a própria obra quem indica quais são os encontros possíveis. Ou seja, alinhados com a compreensão do pensador alemão, inferimos que, para além do escritor ou ilustrador que o compôs, é o livro quem cria, ele próprio, suas relações. É também o que defende Zilberman (2015):

A valorização da experiência estética, que confere ao leitor um papel produtivo e resulta da identificação deste com o texto lido, enfatiza a ideia de que uma obra só pode ser julgada do ponto de vista do relacionamento com seu destinatário. (...) Pela leitura ele é mobilizado a emitir um juízo, fruto de sua vivência do mundo ficcional e do conhecimento transmitido. Ignorar a experiência aí depositada equivale a negar a literatura enquanto fato social, neutralizando tudo que ela tem condições de proporcionar (Zilberman, 2015, p. 146-147).

No livro recém-publicado *L'aventure politique du livre jeunesse*, Bruel (2022) chama a atenção para o fato de que o desenvolvimento de uma pessoa – seja ela criança ou adulto – não é algo concreto ou absoluto. Assim, não é só idade que ganhamos ao crescer, mas também repertórios, experiências, sentidos. O autor pondera que as classificações etárias, que ele relaciona a uma “tendência para fronteiras porosas entre os tipos de publicações” (Bruel, 2022, p. 165), muitas vezes não atingem quem supostamente almejam, o próprio leitor.

Suspeita de conivente com a segmentação comercial do mercado, mas aclamada por adultos apressados em encontrar nela um referencial conveniente, a menção de uma idade recomendada do público leitor nas publicações tem experimentado um ressurgimento: as estruturas editoriais competem para ver quem faz melhor as famosas “classificações etárias” sem parecer atingir os destinatários com muita precisão (Bruehl, 2022, p. 165).

Desse modo, parece bem-vindo deixar lacunas subjetivas no que se refere a como e por que escolhemos quais livros serão lidos por quais leitores. Na visão de Bruehl (2022), isso acontece por não haver como determinar com exatidão quem e como eles são, tanto os livros quanto seus possíveis público-alvo. Ou seja, há sempre um fator abstrato, imaterial e até mesmo intangível na questão da audiência de uma obra artística, que é, por si só, um objeto multidimensional, aberto a múltiplas interpretações.

Pouco mencionado, outro aspecto etário parece factível. Crescer é ultrapassar limiares que não são necessariamente lineares nem palpáveis, e que dependem de contextos. Assim, a indicação de uma “idade ideal” não precisa se tornar uma convocação, ou impedir leituras que seriam desprezadas fora dos padrões normativos. Assim como os adultos, as crianças já são facilmente predispostas às consequências de classificações de leitura supostamente legítimas, e não precisam de mais um marco regulatório (Bruehl, 2022, p. 165).

Bruehl (2022, p. 165) evidencia diversos fatores como responsáveis para o que ele chama de “evolução das maneiras de oferecer a leitura”, como as mudanças na distribuição das publicações por faixa etária, a criatividade do setor editorial, a estrutura mais complexa dos livros e as novas articulações entre imagem e texto. São esses aspectos que, para ele, caracterizam a “evolução da produção de livros ilustrados e informativos para crianças e jovens, cuja colaboração ativa dos destinatários é cada vez mais solicitada” (Bruehl, 2022, p. 165). O autor relembra que, no caso do mercado editorial europeu, desde a década de 50 a idade recomendada aparecia nas capas dos livros, o que ele chama de “controverso”.

Em seu livro *Nos livres d'enfants ont menti* [em tradução livre, “Nossos livros infantis mentiram”], Alfred Brauner escreveu: “os limites entre a literatura para crianças e a literatura adulta são tão vagos quanto os que separam os seres humanos em categorias de idade; idade de estado civil, idade psicológica, idade escolar, idade emocional” (Bruehl, 2022, p. 165).

Para diversificar a reflexão sobre formas possíveis de interlocução com o leitor de uma obra, Bruehl dá o exemplo das edições Harlin Quist/François Ruy-Vidal, da França, que publicou *Na janela, o gerânio*, em 1971, que trazia, na capa, a recomendação: “para todos os educadores e para todos os adultos. E para todos os filhos de pais inteligentes”. Alguns depois, François Ruy tornou-se diretor na editora Grasset-Jeunesse, e escreveu na capa do

catálogo de 1975-1976: “Livros infantis para emprestar aos adultos”.

É provavelmente a experiência profissional e sensível da leitura compartilhada de livros ilustrados com crianças desde os anos 1980 que mais invalidou a noção de idade mínima para acessar determinadas obras. Os mesmos pequeninos que se afastavam fortemente do que não lhes convinha os surpreendem, sendo receptivos a propostas que poderiam parecer complexas. Uma pesquisadora chegou a sugerir que se encontrasse um conceito que reavaliasse o impacto psicológico e social da idade (Bruehl, 2022, p. 165).

Como vimos nos exemplos citados, há diversos autores que problematizam, cada qual no seu contexto de atuação e localização sócio-histórica, as questões relativas à necessidade de haver ou não uma definição prévia de quem é o leitor de um livro dito infantil. Questões estas que abrem caminhos a respeito da circulação e distribuição de livros que fogem ao escopo deste trabalho, mas que evocam aqui a necessidade de considerá-las a fim de situar o debate na atual demanda por livros e leitura. Acima de tudo, o que parece saltar à vista é que não há respostas, mas questões em aberto, que se ampliam quanto mais são interrogadas. Ivanier (2015, s.p.) coloca em movimento algumas dessas indagações no texto “O adulto no mundo da LIJ”:

O que acontece se, finalmente, o destinatário, o adolescente, essa criança, é praticamente esquecido? O que acontece se os livros de LIJ acabam tendo também como destinatários finais adultos? O que acontece se os adultos realmente, inadvertidamente, fecham o círculo, ainda que com as melhores intenções? Ao chegar tão filtrada a LIJ ao menino ou menina, quem acaba sendo o seu leitor final? [...] a idade adulta e a infância-adolescência são partes da vida humana, com muito em comum, mas também com uma certa exclusão mútua (Ivanier, 2015, s.p.).

Postas essas visões, que ora se complementam, ora assumem pontos de vistas divergentes sobre a audiência leitora, chegamos ao fato inicial que nos apoia nesta pesquisa: a Estética da Recepção foi a teoria que assumiu para si a tarefa – guardadas todas as proporções e complexidades da missão – e a responsabilidade de considerar a dicotomia da leitura, formada a partir das duas dimensões de que ela é formada: o individual (o sujeito) e o coletivo (o social). É o desejo de interlocução que motiva o leitor e valoriza a dimensão da leitura no mecanismo de produção de sentido, e também de reconstrução e ressignificação do texto.

Dentre os principais pontos preconizados pela Estética da Recepção, está a necessidade de considerar, para fins de estudos da literatura, a tensão entre a permanência do texto e a impermanência da leitura. Essa relação seria uma característica incontornável, uma vez que o texto é fixo e rígido, enquanto a leitura é necessariamente plural, inventiva e orgânica (considerando que o sujeito-leitor está em constante transformação).

Tal como o sujeito, este [o texto] consiste numa unidade fixa e imutável, de modo que, se varia no tempo, a diversidade é epidérmica, não o afetando internamente. Permanece como dado estático, relativizando a ambição de Jauss [1994] de ter submetido tudo ao fluxo da transformação e da historicidade (Zilberman, 2015, p. 140).

Portanto, é preciso considerar – e o texto de Regina Zilberman nos apoia nesse sentido – que a História da leitura se forma e se desenvolve nessa ambivalência e polaridade entre registro (código/materialidade) e o seu recebimento (interpretação); ou seja, a estética de uma recepção, conforme o próprio nome da teoria coloca. “A possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva; porém, como as leituras diferem a cada época, a obra mostra-se mutável, contrária à sua fixação.” (Zilberman, 2015, p. 49-50).

Assim, a Estética da Recepção tem como mais importante característica e ponto de contribuição a importância do destinatário para a história da literatura. Se o leitor não só existe, mas sobrevive sem o texto (considerando a leitura de mundo em sentido lato, que não necessariamente depende e se restringe à leitura do código escrito), por outro lado, sem o leitor, não existe texto.

Como vimos até aqui, para a Estética da Recepção, adicionar o sempre inesperado fluxo orgânico da historicidade e das relações culturais em curso à equação Texto-Autor-Leitor das teorias literárias parece ser um exercício metalinguístico. Afinal, se o leitor é o que mais importa para compreender uma obra, e este está em constante mutação, a “teoria da resposta” – como também é chamada a Estética da Recepção, aqui baseada em Iser (1979, 1996 e 1999) e Jauss (1994) e interpretada por Zilberman (2015) – implica não ter de fato resposta alguma.

Disso concluímos que debruçar-se na Estética da Recepção é necessariamente voltar-se para a História da Literatura. Segundo Zilberman (2015), é precisamente o que Jauss (1994) propunha quando criou as bases do movimento, que se unificassem essas duas disciplinas: Literatura e História. O autor pretendia revalorizar a história da literatura, que, para ele, havia perdido importância no mundo moderno. “Refletindo sobre a História, a Estética da Recepção é igualmente um acontecimento histórico” (Zilberman, 2015, p. 10).

Ler assume hoje significado tanto literal, sendo, nesse caso, um problema da escola, quanto metafórico, envolvendo a sociedade (ou, ao menos, seus setores mais esclarecidos) que busca encontrar sua identidade pesquisando as manifestações da cultura. Sob esse duplo enfoque, uma teoria que reflete o leitor, a experiência

estética, as possibilidades de interpretação e, paralelamente, suas repercussões no ensino e no meio talvez tenha o que transmitir ao estudioso, alargando o alcance de suas investigações (Zilberman, 2015, p. 19).

Por outro lado, é preciso destacar, também, que, ao considerar uma audiência para a obra, o autor está se colocando diante de um horizonte que é necessariamente incalculado, já que cada trajetória é única e influencia a leitura. Zilberman (2015) chama essa espécie de resistência entre o que era pretendido pelo escritor (no caso de livros ilustrados, também do ilustrador-autor) e o que de fato sucede ao significado do livro no ato de ler de “tensão dialética”.

[...] o leitor é também uma figura histórica: seu horizonte, delimitado pelas possibilidades de aceitação de uma obra, impõe restrições à liberdade de criação do escritor. Este, para assegurar o trânsito social de sua arte, respeita-o e, até certo ponto, repete-o, mas também promove rupturas e introduz, no interior desse diálogo, uma tensão dialética. Por decorrência, entre artista e audiência há uma relação *sui-generis*, já que, a todo momento, a troca estimulada pela leitura, que parece colocar dois indivíduos em pé de igualdade, está em vias de chegar ao atrito e ao rompimento (Zilberman, 2015, p. 99).

Além disso, vale ressaltar que o entendimento de que ler é necessariamente produzir significados – muito mais do que interpretar uma língua – é algo bastante recente no campo das teorias da literatura. Dos anos 70 para cá, a essa percepção somou-se à complexidade do indivíduo pós-moderno, dissidente por natureza. Ou seja, o texto se renova conforme a época. “Sua explicitação [do texto] não se completa sem o recurso à História, revitalizando o diálogo da obra com seu tempo. [...] deste confronto resulta a reconstituição do relacionamento entre o livro e a realidade circundante – a ‘vida prática’” (Zilberman, 2015, p. 135-136).

Afinal, se no prisma da Estética da Recepção o leitor tem importância fundamental para a existência da literatura, é preciso antes de mais nada esmiuçar que leitor é este, tarefa que fica cada vez mais difícil nestes tempos de contornos borrados, virtualidades aprofundadas e descentramentos da própria ideia de sujeito.

Quando este leitor é a criança ou o jovem para os quais se destina a chamada “literatura infantil” ou “infantojuvenil”, há uma série de questões que poderiam ser consideradas já de saída, uma vez que a concepção do que é uma criança – assim como a de sujeito – está em constante estado de transformação. Nesta pesquisa, nos centramos nas reflexões sobre o adjetivo “infantil” ou o aposto “para crianças” que acompanham o substantivo “literatura”.

Já o conceito de "horizonte de expectativas" (também chamado "horizonte de espera") – indicado inicialmente por Jauss (1994), e que aparece posteriormente em Genette (2010) –, como vimos, foi também muito utilizado pela Estética da Recepção; esse dado é algo que nos motiva a buscar compreender como o leitor mirim e juvenil de hoje constrói o seu repertório cultural. Assim, supomos a Estética da Recepção utiliza como objeto de observação o leitor de literatura infantil – ou ainda de uma literatura que possa romper com os limites de uma audiência única e pré-concebida – implica buscar compreender uma série de traços singulares desse devir-leitor, que, mais que os outros todos, é especificamente uma entidade em construção.

As crianças – por mais que sejam um tipo de destinatário específico, difícil de conter em uma definição – têm com os adultos o denominador comum de que ocupam o mesmo tempo-espço, o mesmo contexto social macro, e estão tão submetidos a esse fator quanto qualquer outro leitor.

As crianças não crescem num mundo separado do nosso, num gueto ou sob uma campânula de cristal; os livros destinados às crianças não são livros fora do tempo, não há um só problema presente, ao qual as crianças não sejam sensíveis. Os livros para as crianças de nosso século não podem aparentar que o século não exista e que não transcorra, tumultuado, ao nosso redor (Andruetto, 2017, p. 143).

A partir daí, podemos refletir melhor sobre a “função” social da literatura: quando o literário transforma a nossa percepção sobre o mundo, ele recria a relação entre literatura e sociedade. E aqui utilizamos a palavra “função” criticamente, entre inúmeras aspas, afinal, não é tarefa do artista estabelecer funcionalidades para a sua produção, pelo contrário, ele é antes a figura que desacomoda e desarranja o estabelecido. Como escreveu Pound (1993), “os artistas são as antenas da raça”. Como tais antenas, os artistas podem antever, antecipar, alertar, porém, a disposição de fazer isso ou não – e de que maneiras – cabe unicamente ao próprio artista.

Para a Estética da Recepção, é irrelevante se a literatura, mesmo a mais realista, reproduziu fielmente o universo circundante. (...) Importa antes recuperar o modo como a realidade foi transferida para a ficção, pois a explicitação desse processo permite definir a resposta do artista às necessidades e às solicitações de seu público. Ao retomar expectativas e nível de experiência, ele pode se sujeitar a elas, alterá-las, projetar novos comportamentos; o confronto também o posiciona na época, esclarecendo suas opções, da mais submissa à mais revolucionária. **Há, pois, entre**

escritor e audiência, sempre uma assimetria, provocadora simultaneamente do diálogo e da controvérsia (Zilberman, 2015, p. 137, grifo nosso).

A ideia de assimetria aparece, também, de forma informal, na fala de González (2022, s.p.) durante a Conferência de abertura do Congresso Internacional de Literatura para crianças e jovens – Constelações e territórios poéticos, realizado pela PUC-SP em setembro de 2022. A autora defende assumir e fortalecer a diferença entre públicos leitores, ao invés de negá-las. No encontro intitulado "Agenciamentos intergeracionais: tramas para uma crítica literária niñista", ao ser questionada sobre o espaço existente entre o autor e o destinatário nos livros ditos "infantis", a pesquisadora afirma que “dar-nos conta das assimetrias e mostrá-las é a única forma de lidar com elas. Temos que dar potência às assimetrias, aceitá-las. Deixar que ela ocorra e não interferir” (González, 2022, s.p.).

A Estética da Recepção sublinha ainda a natureza emancipatória da arte literária. "Ela, de algum modo, arranca o indivíduo de sua solidão e amplia suas perspectivas, esse alargamento do horizonte, dando-lhe a dimensão primeira do que pode vir a ser" (Zilberman, 2015, p. 148).

A função social da arte advém da possibilidade de influenciar o destinatário, quando veicula normas ou quando as cria. No primeiro caso, pode reproduzir padrões vigentes; mas, como, ao fazê-lo, reforça-os (é o exemplo da literatura de massa), mesmo nessa circunstância ela ultrapassa a condição de reflexo. Além disso, a arte pode se antecipar à sociedade, como socorro à produção contemporânea, caracteristicamente inovadora, rompendo com o código consagrado. Por consequência, coloca-se à frente da sociedade e exerce com mais vigor seu caráter emancipatório. Ao se adiantar aos modelos coletivamente aceitos, assume natureza utópica, apresentando não o que é, mas o que poderia ser ou ter sido (Zilberman, 2015, p. 75).

Para Andruetto (2017), a compreensão de função social da literatura – ainda que esta não precise ter uma – passa também por compreender a linguagem enquanto denominador comum a todos os sujeitos, mas principalmente como cada indivíduo se apropria dela.

A escrita provém de um olhar e de um escutar intensos; tendo a emoção como bússola, dependo disso e procuro manter-me alerta, pois com frequência algo me distrai ou se obscurece e, então, perco o rumo. [...] São tentativas de agregar algumas palavras ao grande relato do mundo para alcançar os brilhos ou as sombras da condição humana. [...] A literatura se apropria desse patrimônio comum que é a linguagem, e esse patrimônio regressa em algum momento para nos pedir que voltemos a cabeça para os outros, que olhemos e escutemos com atenção, com imprudência, com desobediência, não para dar respostas, mas para gerar perguntas (Andruetto, 2017, p. 16).

Questões como “a que leitor nos referimos quando refletimos sobre a dita literatura infantil?”, ou “quem define para quem é um livro?” nortearam a escolha dos pensamentos aqui colocados em conexão. Durante esses pensamentos, tivemos contato com uma obra recente na bibliografia brasileira sobre o tema das rotulações etárias na literatura, o já citado *Esses livros sem idade* (2018). Organizado pelas professoras Nilma Lacerda e Margareth Mattos, o livro reúne trabalhos de diversos pensadores contemporâneos sobre a questão, apresentados no “Colóquio Internacional PROALE I Esses livros sem idade”, realizado em 2012. Para Lacerda e Mattos (2018, p. 13), “a ordem dos livros” acontece cada vez mais em um “mundo configurado pelo controle e por uma hipócrita correção político-social”.

Como se comporta o leitor jovem ou adulto buscando uma leitura dirigida, em princípio, à criança? Quem controla essas definições, se a fruição estética é uma experiência sem parâmetros preestabelecidos e nenhum mediador tem o direito de intervir, com poder de limitação, no encontro entre leitor e texto? (Lacerda e Mattos, 2018, p. 14).

A obra *Esses livros sem idade* traz ainda à baila, diretamente das letras “adultas”, três exemplos que puxamos para cá pela sua força ao avançar a reflexão sobre quem define para quem é uma determinada história.

O primeiro é uma curadoria de narrativas do escritor uruguaio Eduardo Galeano, oferecida pelas organizadoras da obra (Lacerda e Mattos, 2018). Em uma delas, “A arte para crianças” (Galeano, 2007, p. 40), uma criança zomba do adulto que tenta empurrar a ela uma narrativa inventada pelo senso comum, guiada por um excesso de elementos do que agradaria uma pretensa e abstrata infância. Os elementos: verborragia de diminutivos, palavras simplistas, enredo superficial. Em outra história, “A arte das crianças” (Galeano, 2007, p. 41), um pai transforma em narrativa oral as fabulações sem sentido aparente dos seus filhos, um universo povoado por uma legião de coelhos. Já o terceiro, “Celebração da fantasia” (Galeano, 2007, p. 39), conta sobre um turista que é surpreendido por uma criança, encontro que culmina em um relógio desenhado em seu braço; o gesto desencadeia uma abordagem em massa de crianças solicitando seus próprios objetos imaginários.

O segundo exemplo vem do autor basco Bernardo Atxaga, e é apresentado por Andruetto (*in*: Lacerda e Mattos, 2018, p. 121). É a cena de uma criança moçambicana que interpela um adulto ao ver nos braços dele a capa de um livro com um nome conhecido. Ele pergunta se o livro é de Mia Couto, e ouve que sim. Então, a criança se apressa em correr até

a casa do autor, onde sua trabalha dela, onde poderá devolver o objeto ao seu pretenso “dono”.

Já o terceiro é um curioso acontecimento transetário que envolve o autor, a edição e o plano de comunicação do livro. Conforme contam Lacerda e Mattos (2018, p. 41), Mário de Andrade publicou o texto "Será o Benedito!" em 1939, como uma crônica no jornal O Estado de São Paulo – portanto, destinado a adultos. Porém, conforme apontam as autoras, duas edições seguintes revelariam a infinidade de sobrevidas possíveis de um texto literário ao encontrar leitores. Em 1992, ao ganhar publicação em livro em um volume comemorativo da Semana de 22, organizado por Cláudio Giordano; e, finalmente, em 2008, como livro ilustrado, em uma coleção organizada por Augusto Massi e Odilon Moraes, a *Dedinho de Prosa*, da Cosac Naify.

O que aproxima essas três edições? Certamente a manutenção da integralidade do mesmo texto literário em todas elas. O que as afasta umas das outras? Não somente o tempo, mas, principalmente, os diferentes suportes e os diferentes públicos leitores para os quais cada uma delas se volta (Lacerda; Mattos; Ferreira; Dos Santos; *in*: Lacerda e Mattos, 2018, p. 41).

Há, nesses exemplos – todos de autores de literaturas “não infantis”, por assim dizer –, visões compartilhadas e profícuas sobre a apropriação que se pode fazer de uma narrativa: tomá-la para si nem sempre é identificar-se com as referências apresentadas, muitas vezes é incrível que possa acontecer justamente o contrário – estranhá-las, desconfiar delas.

Vemos que o destinatário pode estar contido em obras adultas, da mesma forma como livros infantis alcançam adultos. Como já afirma Beckett (2009, p. 20, tradução nossa): “A literatura *crossover* não é um fenômeno unilateral ou uma travessia de fronteira de mão única. [...] Autores e leitores sempre cruzaram as bordas em ambas as direções”. Abro espaço para uma breve exemplificação pessoal, devido ao espectro de detalhes subjetivos que ele traz, uma vez que foi vivido por esta que escreve, a partir de múltiplos lugares de fala e observação.

Como quem escreve e dá a ler, tive a oportunidade de assistir, desde um lugar privilegiado, o cruzamento entre faixas etárias que uma obra em natureza aberta é capaz de suscitar. Publiquei o livro *A coisa brutamontes* (Cepe, 2018), ilustrado por Renato Alarcão, no contexto de um edital de premiação de livros para crianças e jovens, o Prêmio Cepe de Literatura Infantil e Juvenil, realizado pela Companhia Editora de Pernambuco. Trata-se de

uma obra que nasceu, então, de uma eventualidade de produção, criação, reconhecimento e posterior distribuição de antemão direcionados a um nicho particularizado por rótulos definidos.

Naquele momento, entre 2016 e 2018, entre a escrita e o momento em que o livro surgiu como obra editada, eu ocupava ofícios diversos dentro dessa intrincada rede de produção de livros. Era então jornalista do *Portal Lunetas*, dedicado à comunicação do retrato de múltiplas infâncias; recém-titulada especialista, pela pós-graduação “O livro para a infância”, n’A Casa Tombada, curso que se mostra como um dos marcos da iniciação na pesquisa sobre literaturas e infâncias plurais no Brasil; e, como não poderia deixar de ser, escritora de primeira viagem, recém-abismada com a imprevisão anunciada de lançar um livro para o mundo ler.

Inúmeros aspectos da recepção apontam para o potencial transtetário da literatura. Neste caso, um livro concebido “para jovens”, catalogado como romance infantojuvenil, foi recepcionado não só pelo público adulto, mas por um público adulto particularmente segmentado, profissionais de saúde ligados ao paliativismo. Em 2019, a convite do *Festival InFINITO*³, em São Paulo, participei de um debate ao lado dos escritores Aline Bei e Thiago Ferro. Naquela conversa pública sobre a morte, esse “tema” que atravessa nossas e tantas literaturas, um livro pretensamente “juvenil” em sua categorização editorial pôde ser lançado em um contexto de destinação jamais imaginado em etapas anteriores – de escrita, ilustração, edição, publicação, divulgação. Um festival a respeito da finitude, voltado para a sensibilização política e social dos cuidados paliativos.

Ao acolher a reflexão do livro como mediador de experiências coletivas (neste caso, a morte, em um momento em que a pandemia de Covid-19, que começaria no ano seguinte, ainda nem se anunciava no horizonte), o encontro com aquela plateia de adultos especializados em um campo específico revelou que o interesse aberto dos leitores por uma obra de naturezas diversas incide diretamente sobre a indefinição e a insubordinação do próprio sujeito.

3 Idealizado por Tom Almeida, fundador do movimento inFINITO, especialista em Luto pelo Instituto Quatro Estações de Psicologia, Diretor do Death Over Dinner Brazil, Cineclube da Morte, A morte no Jantar, *Death over Drinks*, colunista do Podcast FINITUDE e coautor dos livros *Lutos por perdas não legitimadas na atualidade* e *Quando a morte chega em casa* ambos da Summus Editorial.

Campos (2023, p. 26) recorre a Hansen (2019) para atestar a qualidade do livro como uma "obra acabada inacabada, porque sempre aberta às iniciativas de leitores de diversas mediações sociais". Eis aí, nesses exemplos diminutos e ainda assim representativos, o livro como o tal pião, sempre em movimento, que Sartre imaginou.

Para João Adolfo Hansen, em "O que é o livro?" (Ateliê Editorial e Edições Sesc São Paulo, 2019), os grandes textos desafiam a nossa familiaridade com as coisas e carregam uma pergunta radical: "você trouxe a chave?". Ele ainda afirma que, entre o momento da escrita e o da leitura, um intervalo de linguagem se tece, que é igualmente de tempo e sentido (Campos, 2023, p. 26).

No bojo de uma literatura que se orienta a partir de seu destinatário, o esforço de identificação e entendimento sobre “quem é o leitor?” da literatura para a infância – mesmo que seja para poder romper com a definição que resulte dessa pergunta – produz diversas transformações não só na dimensão do leitor em relação a uma obra, mas, antes ainda, no próprio aspecto da criação artística, já que quem produz linguagem pode ou não se colocar em estado de curiosidade em relação a essas questões.

De quem é e para quem é um livro? Além do autor, da editora, do livreiro, da biblioteca, a quem ele pertence e como nos apropriamos dele? [...] **No ato de ler, um livro se recolhe de sua condição de objeto que tem dono para se converter num ser vivo, capaz de nos interrogar**, de nos perturbar e de nos ensinar a olhar zonas ainda não compreendidas de nós mesmos. [...] Não creio em livros nem em literatura fora dos leitores; para que um livro não seja, para uma criança ou para um adulto, um objeto inerte, mas sim um artefato que interroga, interpela e se aprofunda em nossa condição de vida, essa criança ou esse adulto deve se converter em leitor (Andruetto, 2017, p. 29, grifo nosso).

“Não creio nas classificações, a não ser no encontro dos leitores com os livros”, escreveu Andruetto (2017, p. 35). Da mesma forma, como diria o escritor e ilustrador Shaun Tan, ponderar sobre a audiência (ou ausência dela) de um livro com potencialidade infantil pode ser um convite à criação de um receptor original. “Não apelar a um público pré-definido, mas, sim, tentar construir um para si. A responsabilidade do artista encontra-se primeiro e, acima de tudo, no trabalho em si, confiando que ele vai atrair a atenção dos outros pela força de sua convicção” (Tan, 2001, p. 3, tradução nossa).

Vimos que há pontos em comum entre o que pensam os autores das teorias de base e o *corpus* literário deste trabalho, sobretudo a compreensão de que o livro é uma obra aberta que encontra leitores pelo caminho, à revelia de quaisquer tentativas de pré-determinar um público-alvo fixo. No entanto, há variadas formas de fazê-lo, e no gesto de dirigir-se, também, à criança (embora não somente a ela, como inventam principalmente os livros

ilustrados atemporais) em uma produção cultural, o autor esbarra em contradições e necessidades específicas que acabam por valorizar a noção de destinatário.

Se a pergunta “para quem escrevo?” não parece ser uma preocupação para muitos artistas – é o caso de Shaun Tan, conforme veremos no quarto capítulo – pode acabar por ser uma questão inevitável para a obra abarcar, uma vez que uma publicação está inserida em um sistema literário complexo, que implica levar em conta aspectos comerciais, de rótulos editoriais, categorizações em livrarias, selos, premiações, e muitos outros elementos que não cabem a esta pesquisa.

3.3. O LEITOR IMPLÍCITO NOS LIVROS TRANSETÁRIOS

O crítico alemão Wolfgang Iser (1926-2007) é apresentado como um dos principais teóricos da Estética da Recepção. Sua teoria oferece uma análise do que acontece no fenômeno da leitura (não por acaso, esses estudos estão ligados ao campo filosófico da Fenomenologia). Com menos de 50 anos de existência, pode ser considerada recente na historicidade da crítica literária, e até hoje se conserva em sua atualidade e relevância. Em seus estudos, pela primeira vez no campo dos estudos literários, a leitura salta ao lugar de essência da literatura. Aqui, vale reforçar que Iser se debruçava sobre a literatura tradicional, apoiada no registro verbal, e não em narrativas ilustradas, como é o caso aqui. Porém, como diria o próprio autor, trata-se de uma “estrutura que vale para a leitura de todos os textos ficcionais, ela assume um caráter transcendental” (Iser, 1996, p. 79).

O que hoje é chamado de Estética da Recepção não tem aquela unidade que parece sugerir uma tal classificação. Em princípio, escondem-se por detrás desse conceito duas orientações diferentes que se distinguem uma da outra apesar de sua reciprocidade. A recepção, no sentido estrito da palavra, diz respeito à assimilação documentada de textos. [...] Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a "prefiguração da recepção", tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto (Iser, 1996, p. 7).

No livro *O ato da leitura* (editado no Brasil em 1996 em dois volumes), publicado originalmente em 1976 (*Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung*) o que o autor chama de "efeito estético", ou seja, as impressões causadas pelos artifícios empregados na narrativa, se coloca em uma relação sempre aberta com a obra. Apesar de ser reconhecido até

hoje como expoente do movimento, Iser não se considerava um estudioso da Recepção em si – poderíamos dizer que estaria mais interessado na estética da "percepção".

Brincadeiras imaginativas à parte, as contribuições de Iser, a partir da conceituação de "leitor implícito" (não como definição fixa, como o próprio nome indica) e de "lacunas narrativas" se mostram uma chave pertinente para adentrar a obra de Shaun Tan nos termos de uma literatura transtetária. Para Iser (1999, s.p.), "os atos de apreensão são bem-sucedidos na medida em que formulam algo em nós".

A constituição de sentido que acontece na leitura, portanto, não só significa que criamos o horizonte de sentido, tal como implicado pelos aspectos do texto; ademais, a formulação do não-formulado abarca a possibilidade de nos formularmos e de descobrir o que até esse momento parecia subtrair-se à nossa consciência. Nesse sentido, **a literatura oferece a oportunidade de formularmo-nos a nós mesmos, formulando o não dito** (Iser, 1999, s.p., grifo nosso).

O "leitor implícito" é uma construção teórica de Iser (1996) que representa o destinatário – idealizado ou não pelo autor –, ou seja, a figura imaginária que o texto em tese pressupõe. Esse leitor não é uma pessoa real, mas uma abstração que se torna ativa na relação entre o texto e o leitor real. Nessa visão, toda obra contém uma expectativa de leitor e de leitura.

Ao se concentrar na conexão entre o "texto" (diferente de Iser, aqui compreendido como resultado entre articulação de palavra e imagem), o "leitor implícito" e o "leitor real", Iser busca compreender como a literatura evoca respostas e constrói significados dentro do contexto da recepção estética.

Assim, um texto literário não pode transmitir todas as informações de maneira explícita, mas requer a participação ativa do leitor para preencher as lacunas. É o que defende Iser (1999). Os vazios narrativos são deixados intencionalmente pelo autor, pois permitem que o leitor se envolva com a obra, criando significados e construindo sua compreensão da narrativa, ainda que nenhuma delas queira ou possa ser definitiva.

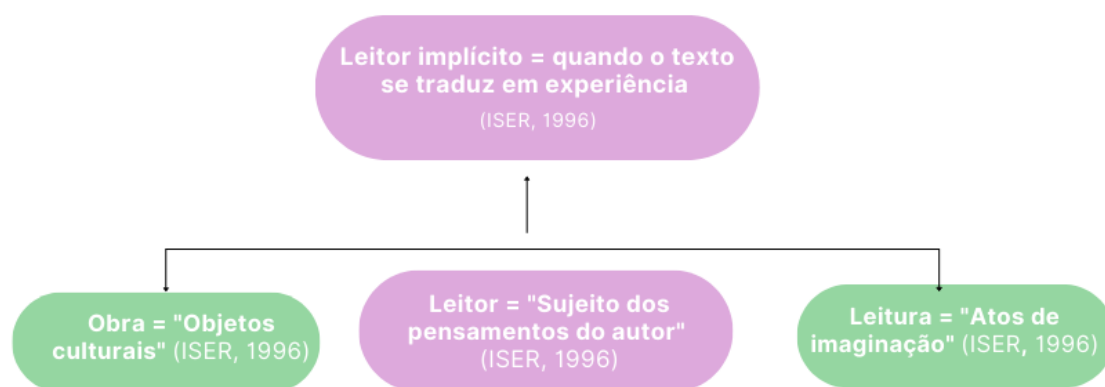
As lacunas narrativas podem se manifestar de várias maneiras. Por exemplo, um autor pode deixar de descrever completamente um personagem ou uma cena, fornecendo apenas informações fragmentadas ou ambíguas. Em um livro que oferece sentidos em texto escrito e

em texto ilustrado, o leitor é levado a preencher as informações ausentes com base em suas próprias interpretações e inferências.

Além disso, os vazios também podem surgir a partir de pontos de vista diferentes ou perspectivas conflitantes dentro do próprio texto. O autor pode apresentar várias vozes narrativas, diferentes versões dos eventos ou perspectivas contrastantes de personagens, criando espaços para o leitor explorar e interpretar as contradições. Segundo Iser (1996), tais espaços são essenciais para a experiência estética da literatura, pois elas incentivam a participação ativa do leitor e estimulam a imaginação criativa. Ao preencher as lacunas, o leitor se torna coautor da obra, construindo significados e conexões que vão além do texto em si.

Dessa forma, o conceito de "lacunas narrativas" destaca a importância do diálogo entre o texto e o leitor na experiência literária, reconhecendo que a completude da narrativa não está contida apenas nas palavras escritas, mas também nas lacunas que permitem a participação ativa e a criação de significados por parte do leitor. Sintetizamos alguns dos elementos característicos da Estética de Recepção que constroem o conceito de leitor implícito.

Figura 1 Síntese do conceito de “leitor implícito” em Iser (1996)



Fonte: Elaboração da autora (2023).

No caso desta pesquisa, uma vez que a múltipla audiência em Shaun Tan – e em toda literatura que se pretenda livre de categorizações etárias estanques – é essa figura plural e indefinida, concentrar-se nos efeitos da leitura é, paradoxalmente, um caminho palpável. "Os textos só adquirem realidade ao serem lidos" (Iser, 1996, p. 73). Isso significa que é o próprio texto que permite que seus sentidos sejam infinitamente reconstruídos. Como veremos no quarto capítulo, as histórias de Tan são superpovoadas de ocorrências dessas duas teorias. Verificar, na própria obra, os efeitos que ela possibilita ao leitor é uma ferramenta de compreensão da natureza básica de uma obra capaz de cruzar delimitações etárias e atingir grupos distintos.

A relação de efeito, em Iser (1996), é necessariamente mutante, por pressupor transformações não só naquilo que o leitor pode encontrar na leitura, quanto na própria obra em si, que se modifica a partir do contato com quem a lê. Tanto a obra muda porque encontra desdobramentos incalculáveis no leitor, quanto o leitor transforma sua visão, por encontrar na obra deslocamentos imprevisíveis de sentido. Intencionais ou não, os efeitos de leitura são fundamentalmente um ato, uma experiência. "A concepção de leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação" (Iser, 1996, p. 75).

"Um texto é um piquenique onde o autor entra com as palavras e os leitores com o sentido". É essa a metáfora escolhida por Eco (2012, p. 28) – referindo-se a uma citação de Todorov – para definir a interação autor-leitor. Conectando essa ideia às narrativas ilustradas, acrescente-se a linguagem verbal, um ingrediente a mais nesse piquenique recíproco que depende sempre de pelo menos dois. Para Iser, ainda que a metáfora em questão possa ser uma representação fiel da interação pressuposta por uma obra de arte, há algumas complexidades que devem ser consideradas, pois há variadas concepções de leitor na crítica literária.

Os críticos conhecem vários tipos de leitor, que são invocados quando se trata do efeito e da recepção da literatura. Esses tipos de leitor são normalmente construções que servem para a formulação de metas de conhecimento. (...) Se destacam tipos como o **leitor ideal** e o **leitor contemporâneo**, embora invocados com reserva, porque o primeiro é suspeito de ser mera construção, e o segundo, embora existe, dificilmente é concebível como construção para enunciados abrangentes. Mas quem negaria que o leitor contemporâneo existe, e talvez também o leitor ideal? (Iser, 1996, p. 63, grifos nossos).

Poderíamos referenciar também Umberto Eco, que nos oferece conceituações a respeito de um “leitor-modelo”: “A interpretação exige sempre algum limite, já que ‘a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do Leitor-Modelo’ (Eco, 1988, p. 48). Ele diz que a criação está ligada a uma intenção de voz de autoria, que pode mais ou menos prever como o leitor (um leitor necessariamente abstrato, pois irrastrável) vai reagir diante do que o criador entregar. Essa ideia se conecta diretamente com Iser, quando ele afirma, como vimos, que o “leitor ideal”, para Iser (1996), talvez nem exista. “Em oposição quase diametral ao leitor do passado se encontra um tipo muito citado: o leitor ideal. É muito mais difícil fixar seu substrato, mesmo que suspeite que o crítico e o filólogo sejam o substrato dessa abstração” (Iser, 1996, p. 65).

O leitor ideal representa uma impossibilidade estrutural da comunicação. Pois um leitor ideal deveria ter o mesmo código que o autor. Mas como o autor transcodifica normalmente os códigos dominantes nos seus textos, o leitor ideal deveria ter as mesmas intenções que se manifestam nesse processo. Se supomos que isso é possível, então a comunicação se revela como supérflua, pois ela comunica algo que resulta da falta de correspondência entre os códigos de emissor e receptor (Iser, 1996, p. 65).

Em resumo, nem “leitor ideal”, nem “leitor-modelo”, e nem “leitor contemporâneo” são conceitos que parecem dar conta de assimilar ou mesmo adivinhar quem seja esse corpo, orgânico, mutante e em constante transformação interacional com a narrativa e seus sentidos que se pretende chamar “leitor”. Poderíamos citar ainda conceitos como “Arquileitor” (Riffaterre); “Leitor informado” (Fish); Leitor intencionado (Wolff), citados por Iser (1996, p. 67).

Todos esses leitores são concebidos como construções, mas todos se referem, de maneira mais ou menos evidente, a um substrato empírico. [...] À diferença dos tipos de leitor referidos, **o leitor implícito não tem existência real**; pois ele materializa o conjunto das preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis (Iser, 1996, p. 67, grifo nosso).

Em uma lembrança generosa de como a literatura pode ser uma espécie de máquina de antecipar anseios futuros – afinal, estamos falando de um conceito que soma décadas de existência – Lacerda e Mattos (2018) nos ajudam a iluminar aspectos frescos e contemporâneos a respeito da noção de “leitor implícito”, fazendo uma ponderação sobre a

diferença entre a ideia de “leitor real” e “leitor fictício” que é particularmente instigante para ler obras que se formam de palavras, imagens e materialidades. Enquanto o leitor real existe enquanto pressuposto de destinação, o leitor fictício transparece no próprio tecido do texto literário (palavra ou imagem). Já o leitor implícito encontra lugar na projeção do autor, o que traz dilemas consideráveis. Ainda que considerem escrever para esta ou aquela criança, é certo que artistas do segmento se reconheçam como parte de um nicho em que invariavelmente haverá conexão com esse público.

O leitor implícito é a face desconhecida, mas necessariamente imaginada pelo autor, para dar contorno à sua criação, ou seja, é a projeção que o autor faz do ser receptivo de sua obra, já que ‘a operação de escrever implica a de ler como seu correlativo dialético (Lacerda e Mattos, 2018, p. 28).

Para as autoras, a própria rotulação que contém a criança e o jovem como sujeitos indica que estamos diante de um destinatário particularmente impossível de capturar, em justaposição ao fato de que o sentido completo ou único daquilo que se lê também é incapturável. “É o ser receptivo ativo que constitui o significado de um texto. A leitura é como um desvendar de enigmas” (Lacerda e Mattos, 2018, p. 35).

Em obras ilustradas, em que a narrativa se movimenta por, pelo menos, duas linguagens, podemos imaginar a quantidade de projeções possíveis que o leitor dessa modalidade literária recebe – mais numerosas e inumeráveis que em outros tipos de livro. Shaun Tan é um desses casos, duplamente falando. O autor afirma não pensar na criança enquanto escreve, alegando que seus livros criam público para si na medida em que são lidos. Porém, parte expressiva de sua trajetória como artista tem se instituído em torno dos grupos culturais formados por crianças e jovens consumidores de histórias. Etiquetas de uma destinação delimitada não são capazes por si mesmas de engessá-lo em uma única via, dado que é evidente o seu sucesso com apreciadores de arte narrativa e artes visuais, mas ainda assim o situam em um eixo específico por onde sua obra circula.

Quem seria, portanto, o leitor implícito de um livro categorizado como infantojuvenil? [...] o leitor infantil virtual não necessariamente compreenderá o leitor real 'criança'. A literatura infantil, por não se acomodar num espaço seguramente definido, permite também a amplitude de seu público – será lida não somente por crianças. [...] Há uma distância que separa o adulto da infância, e essa distância só poderá ser superada virtualmente pelo autor adulto (Lacerda e Mattos, 2018, p. 31).

Essa especificidade incide sobre os modos como suas criações são produzidas, comunicadas e distribuídas. Como exercício de fabulação, sem perseguir as respostas senão nos aproximarmos de outras perguntas, poderíamos imaginar como seria se "*Contos de lugares distantes*" fosse reeditada de outras maneiras. Um livro-brinquedo, um livro-objeto, um compilado de textos meramente verbais, quem sabe um volume em preto e branco? Todas essas variações parecem deslocadas, considerando que, quando se trata de um livro como este, parece inviável supor que uma linguagem se sustente dissociada da outra, mas de qualquer forma ajudam a pensar como o contexto editorial impacta a recepção. "Contextos de produção diversos implicam, necessariamente, contextos de recepção também diversos" (Lacerda e Mattos, 2018, p. 41).

As edições compartilhadas de textos que não são literatura infantil, mas sim literatura sem etiqueta, colocam em xeque a especificidade desse gênero literário que se define por seu receptor. [...] Se um suporte diverso permite a mudança do leitor implícito e do próprio gênero [...] que benefícios traz a autodefinição para a literatura oferecida às crianças ou por elas lida? (Lacerda e Mattos, 2018, p. 43-46).

Se novas apresentações alteram o percurso social de uma obra, podemos conjecturar e, mais adiante no tempo, mapear de fato, os efeitos de recepção do retorno de "*Contos de lugares distantes*" em uma publicação diferente (Tan, 2023). Será que, transcorrida quase uma década desde seu desaparecimento das livrarias brasileiras, seus leitores reais, ficcionais e implícitos são os mesmos? Uma nova aparição editorial em um selo que não publica exclusivamente para o público infantil ou juvenil, modifica suas leituras? O apelo prévio da nova publicação ao universo específico da fantasia – trata-se da “primeira editora no Brasil inteiramente dedicada ao terror, à fantasia e ao True Crime” – irá determinar rumos diversos daqueles que a obra tomou para si até então? Desdobramentos possíveis desta pesquisa podem, futuramente, revisitar esses aspectos da destinação dessa obra que constitui – assim como outras de fronteiras tão ou mais difusas – um libertário ponto cego de categorizações absolutas. Ou, como descrevem Lacerda e Mattos (2018, p. 43), novamente "colocam em xeque a especificidade" de uma literatura que se define por quem a recebe. Na visão de Hunt (2010, p. 100), “a literatura infantil está se tornando autodefinidora”, o que nos acende o interesse de desviar o quanto possível de delimitações insuficientes, e valorizar outras que sejam um espaço constantemente aberto.

Daí imaginarmos uma derivação dessa percepção sobre os destinatários, quando nos deparamos com a ideia de um “leitor-criatura” em Shaun Tan. Um leitor que é caracterizado

por mover-se em espanto junto com a obra em aberto, com o acréscimo de ele próprio saber de sua indefinição. Além disso, em conexão com os pressupostos da Estética da Recepção, o fato de Shaun Tan pensar conscientemente em suas criaturas, nos devolve a Iser: "Na ficção do leitor mostra-se a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto" (Iser, 1996, p. 75).

Figura 2. *Reader*, 2010 (Tan, 2022b, p. 61)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2022b)

Figura 2. “Uma das muitas ‘criaturas solares’ desenhadas e pintadas ao longo dos anos, o tema familiar de tantos contos mitológicos, tanto antigos como novos, em que seres gigantes fazem amizade com pequenos companheiros humanos, cujo único poder real é um raciocínio rápido e um coração empático” (Tan, 2022b, p. 202).

O leitor em Shaun Tan, além de uma entidade plural e transetária – em termos de ultrapassar faixas etárias e/ou perfis identitários –, seria também um organismo consciente de sua própria limitação e de seu próprio absurdo – percepção que é despertada pela obra.

[...] as avaliações das obras refletem certas atitudes e normas do público contemporâneo, de modo que à luz da literatura se manifesta o código cultural que orienta tais juízos. (...) De qualquer modo, a história da recepção revela as normas de avaliação dos leitores e se torna desse modo um ponto de referência para uma história social do gosto do leitor" (Iser, 1996, p. 64).

É importante ressaltar que a afirmação da Estética da Recepção de que há um leitor implícito não é sugerir uma abstração de um leitor “real”, pois, para Iser (1996), só existe uma obra à medida em que há um interlocutor para ela. “O texto e o leitor apenas convergem por meio de uma situação que depende de ambos para se realizar” (Iser, 1996, p. 128).

A concepção do leitor implícito designa uma estrutura do texto que antecipa a presença do receptor. O preenchimento dessa forma vazia e estruturada não se deixa prejudicar quando os textos afirmam por meio de sua ficção do leitor que não se interessam por um receptor ou mesmo quando, através das estratégias empregadas, buscam excluir seu público possível. Desse modo, a concepção do leitor implícito enfatiza as estruturas de efeitos do texto, cujos atos de apreensão relacionam o receptor a ele (Iser, 1996, p. 73, grifo nosso).

Portanto, é a obra que encontra seus leitores, a partir da arquitetura do texto em si que "atrai" determinadas audiências a partir do oferecimento de um imaginário comum. Tal característica é uma onipresença transversal na obra de Shaun Tan, em especial a "*Contos de lugares distantes*" (Tan, 2012a), já que o autor mobiliza repertórios comuns dentro de uma narrativa de fabulação para mostrar que imaginação não significa irreabilidade, e vice-versa. É aqui que a ideia de "leitor implícito" se conecta com a ideia de "leitor-criatura" do universo *taniano*. Afinal, se o leitor implícito não é o leitor real, o “leitor-criatura” seria a própria representação de "ficção do leitor" exposta por Iser (1996, p. 74), aquele que aprimora essa noção, ao instigar sobre a concretude do imaginado. "É através da ficção do leitor que o autor expõe o mundo do texto ao leitor imaginado; assim, o autor produz uma perspectiva complementar que enfatiza a construção perspectivista do texto" (Iser, 1996, p. 75).

No próximo capítulo, buscaremos demonstrar como a literatura transtaria se apresenta no *corpus* literário a partir de duas perspectivas: uma conversa inédita com Shaun Tan, em diálogo com sua publicação teórica mais recente, o livro *Creature* (2022); e, a seguir, em uma análise de três contos da obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a).

4 OS UNIVERSOS TRANSETÁRIOS DE SHAUN TAN

Não há nada como a consciência aguda de estar vivo em um planeta muito estranho.

Shaun Tan

4.1. TRAVESSIAS ARTÍSTICO-LITERÁRIAS

Batizado como Paul Hamblin (Perth, Austrália, 1974), Shaun Tan, 49, é artista plástico, escritor, ilustrador e cineasta. Inúmeros de seus títulos, frequentemente catalogados ou lidos como infantis possuem significativa potencialidade de recepção transetária. Para citar alguns além do *corpus* desta pesquisa: *A coisa perdida* (Tan, 2012b) e *Regras de verão* (Tan, 2014b), e o premiado livro-imagem *A chegada* (Tan, 2011). Ilustrou mais de vinte títulos, usando as mais variadas técnicas – lápis, nanquim, tinta a óleo, dentre outras. “Uma das vozes mais originais e interessantes do mundo dos livros ilustrados” (Barbara Fiore Editora, 2015, s.p., tradução nossa).

Em maio de 2023, *A chegada* (Tan, 2011) e *Regras de verão* (Tan, 2014b) foram incluídas em uma lista com os “melhores livros infantis do mundo”, realizada pelo grupo jornalístico britânico BBC. A presença em curadorias como essa reflete não só o que suas histórias têm de universal, mas também o que elas representam dentro do espectro de livros transetários, um manifesto pela ampla potencialidade de recepção de narrativas capazes de mobilizar sentimentos instigantes para múltiplas idades.

Shaun Tan é um narrador visual magistral capaz de sinalizar novos caminhos a seguir para os livros ilustrados. Sua obra se caracteriza pela abundância de imagens repletas de minuciosos detalhes que criticam a civilização através do simbolismo, mas nos que ao mesmo tempo traz uma calidez quase tangível. O ser humano sempre está presente neste universo e Shaun Tan é capaz de retratar tanto nossos anelos como nossa solenidade, combinando uma habilidade narrativa brilhante e mágica com um humanismo profundo (Barbara Fiore Editora, 2015, s.p., tradução nossa).

O autor também trabalhou em filmes de animação para a *Pixar Studios* (*Toy Story*, *Nemo*, *Cars*, dentre outros.) e *Blue Sky Studios* (*Ice Age*), além de ter colaborado com adaptações teatrais e musicais de suas obras. Em 2011, foi premiado no Festival Internacional do Livro Infantil de Bolonha pelo júri do Prêmio Astrid Lindgren (considerado um dos

prêmios mais importantes da literatura infantil) que o proclamou vencedor do ano. Ainda em 2011, recebeu o Oscar de Melhor Animação em Curta-metragem pela produção audiovisual *The lost thing* (2011), dirigido em parceria com o cineasta Andrew Ruhemann e roteirizado por Shaun Tan. O filme foi adaptado do livro homônimo, publicado no Brasil no ano seguinte, em 2012, e conta a história da descoberta de uma estranha criatura, misto de bicho e máquina, por um rapaz enquanto ele recolhia tampinhas de garrafa para sua coleção. Assim como *Contos de lugares distantes* (TAN, 2012a) e *Regras de verão* (Tan, 2014b), *A coisa perdida* (TAN, 2012b) compartilha do mesmo cenário, Subúrbia, os chamados "lugares distantes".

Quando Shaun Tan terminou o curso de Artes na UWA (*The University of Western Australia*), vislumbrou na profissão de ilustrador de livros, e mais especificamente de livros ilustrados, um refúgio seguro para sua força de criação. "Me dei conta de que era um formato genial e poético. Está a meio caminho entre uma história e uma exposição de pintura" (Tan, 2014, s.p.).

Uma das produções literárias mais emblemáticas da bibliografia de Shaun Tan, "*Contos de lugares distantes*" (Tan, 2012) foi publicada originalmente há quinze anos, na Austrália, e chegou ao Brasil há onze anos, em 2012. O artista define a obra como "um compilado de histórias em que pessoas comuns reagem a incidentes estranhos" (Tan, 2014). O escritor e ilustrador evidencia o lugar de fronteira de seus universos ficcionais, sempre em dualidade entre o que *está* e o que *poderia estar*, o que *é* e o que *poderia ser*, e assim por diante.

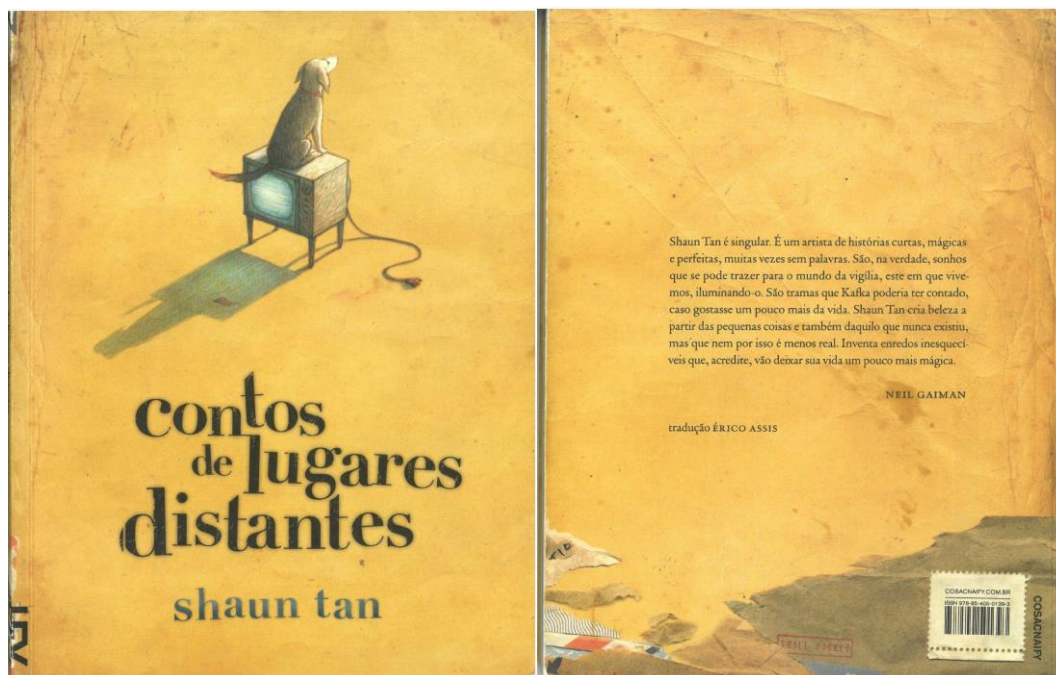
Ao resenhar a obra na ocasião do lançamento, Terron (2012, s.p.) a descreve como um conjunto de "fábulas sobre os aspectos mais estranhos da existência citadina vistos pela ótica de jovens", reconhecendo a presença de leitores não adultos já na estrutura da narrativa. Não por acaso, os três contos que formam o recorte do nosso corpus, como teremos oportunidade de aprofundar adiante, trazem crianças reagindo a eventos que irrompem a normalidade dos dias, uma reação que quase sempre difere daquela dos adultos ao redor.

Nas histórias de Tan, mais estranhos do que qualquer grande animal aquático são os vizinhos, entreouvados por meio de seu ranger de dentes no meio da noite. (...) Quase sempre sob a ótica de crianças e adolescentes, privilegiados observadores da magia do mundo, os contos de Tan promovem improváveis encontros entre John Cheever, o bardo da vida suburbana, e Neil Gaiman, o Franz Kafka infanto-juvenil. (Terron, 2012, s.p.).

Em Língua Inglesa, a obra ganhou três edições, uma pela *Allen & Unwin*, na Austrália, uma pela *Arthur A. Levine Books*, nos Estados Unidos, e outra pela *Templar Publishing*, no Reino Unido, em 2008 e 2009, respectivamente. Até a conclusão desta pesquisa, encontramos 16 edições de “*Contos de lugares distantes*”: Espanha (edição em Inglês, pela *Barbara Fiore*, em 2008, e em espanhol, também pela *Barbara Fiore*, em 2011), França (*Gallimard Jeunesse*, 2009), Alemanha (*Aladin Verlag*, 2020), Itália (*Tunué*, 2019), Romênia (*Grafic*, 2021), Turquia (*Desen Yayınları*, 2017), Suécia (*Lilla Piratförlaget*, 2019), Polônia (*Kultura*, 2015), Holanda (*Querido Kinderboek*, 2019), Japão (*Kawadeshobo Shinsha/Tsai Fong Books*, 2011) e China (*Jiangsu Children's Book Press*, 2021).

Para este trabalho, consideramos como *corpus* literário a edição brasileira da Cosac & Naify (2012) – esgotada no mercado desde 2015 –, com tradução de Érico Assis e texto de orelha de Daniel Pellizzari. Em outubro de 2023, um mês antes da finalização desta dissertação, chegou ao mercado literário brasileiro uma nova edição da obra, cuja tradução – também assinada por Érico Assis – alterou o título para *Contos dos subúrbios distantes* (DarkSide Books, selo Caveirinha, 2023). O retorno da publicação ao Brasil, após pelo menos oito anos fora de circulação, poderá impulsionar um realce do interesse – não só por parte de leitores de variadas idades, mas também de professores, mediadores, livreiros, editores – por materiais que ampliem o repertório a respeito do autor e sua bibliografia, o que nutre ainda mais a relevância de sua pesquisa.

Figura 3. Capa e contracapa da edição brasileira da obra “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a).



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2012a)

Realizamos, também, a leitura dos exemplares físicos das edições francesa (“*Contes de la banlieue lointain*”, 2009a), italiana (“*Piccole storie di periferia*” (Tan, 2009b) e norte-americana (“*Tales from outer suburbia*”, Arthur A. Levine Books, 2009c), aos quais tivemos acesso durante a pesquisa. Vale mencionar que, embora o escopo deste estudo não contemple uma leitura comparada entre as diferentes traduções e edições do livro, dado que não vamos entrar nesse meandro, este foi um aspecto considerado aqui. Isso porque, segundo Beckett (2009), o modo como se escolhe fazer a apresentação de um livro, atentando para suas cores, seus aparatos como posfácio, prefácio e texto de orelha, e também para o texto de composição da capa e da contracapa (que linguagem é utilizada, quem são os vocativos, entre outras questões), influencia sensivelmente na formação do destinatário. Dessa forma, atentamos para essas diferenças nas três edições lidas, o que nos instrumentalizou a compor a leitura em modo expandido e globalmente contextualizado.

Para Beckett (2009, p. 236), no que diz respeito à forma e à materialidade, é preciso considerar, também, a especificidade do livro ilustrado, já que “as ilustrações constituem um texto visual que compartilha papel narrativo com o texto verbal”. Decorre daí, de acordo com

a autora, o fato de que muitos livros ilustrados contemporâneos são capazes de atrair crianças e adultos.

As ilustrações obviamente desempenham um papel essencial na determinação do público de um livro. Em muitos países, os livros ilustrados, por mais extensos e complexos que sejam, costumam ser classificados como livros infantis, embora possam se dirigir a um público misto. [...] A ficção *crossover*, clássica e contemporânea, inclui um número significativo de obras ilustradas (Beckett, 2009, p. 234, tradução nossa).

Nos textos de orelha das edições brasileira e norte-americana, também há pistas de como os modos de apresentação da obra impacta leitores de todas as idades. Nos *blurbs*⁴ da publicação da Arthur A. Levine (Tan, 2009c), uma menção direta ao aspecto inclassificável do livro abre espaço para o leitor, já na livraria ou biblioteca, se deixar influenciar por suas audiências borradas. Diz a definição do New York Post: “Hipnotizante. Tal eloquência visual só pode motivar os leitores a procurar quaisquer histórias em quadrinhos futuras de Shaun Tan, independentemente de onde possam ser armazenadas”.

Já a publicação da American Library, o *Booklist* – também nos *blurbs*² que compõem a orelha da edição estadunidense – chama atenção para o fato de que o livro não se limita a um único rótulo editorial. “Uma obra-prima silenciosa e fantástica, repleta de sutileza e grandeza, o livro é uma obra única que não apenas preenche, mas também expande o potencial de sua forma”.

A edição da Cosac & Naify traz um texto assinado pelo escritor, tradutor e editor Daniel Pellizzari que, ao definir a postura que muitos leitores experientes podem adotar quando estão diante de um livro para “crianças”, evidenciando a contribuição dos livros ilustrados na mudança de comportamento dos adultos, tornando-os receptivos a ideia de que nem toda narrativa precisa resultar em um significado único. “Agindo como moleques valentões, espancamos as histórias-criaturas em busca de um sentido” (Pellizzari *In*: Tan, 2012a).

A obra é composta por quinze histórias, que se dão na conjunção entre as linguagens verbal e visual, criando um mundo imaginativo e surreal. Embora as histórias sejam variadas em tema e tom, todas compartilham uma sensação de deslumbramento pelo desconhecido,

⁴ *Blurb* é uma breve descrição ou recomendação escrita na capa ou contracapa do livro para ajudar a atrair a atenção dos leitores. Geralmente, é escrito por um autor ou crítico renomado e pode incluir um breve resumo da trama e comentários sobre o estilo de escrita do autor.

pelo estranho e pelo infamiliar. Misturando realidade e fantasia, Tan utiliza elementos familiares da vida suburbana que ele constrói inspirado em sua própria infância, na periferia de Perth, no norte da Austrália. Situações cotidianas se combinam com circunstâncias da ordem do onírico, como um ser não identificado que aparece no jardim do vizinho, ou um búfalo que aponta as direções para os moradores da rua.

As ilustrações desempenham um papel importante na obra. Cada imagem é meticulosamente detalhada, e, muitas vezes, apresenta um nível de surrealismo que ora complementa, ora compõe a narrativa verbal. A paleta de cores, já característica do autor, aqui se confirma em tons suaves e texturas ondulantes, o que pode transferir ao leitor uma impressão sensorial de sonho ou de memórias vagas.

Embora a obra seja frequentemente recepcionada como um infantil, ela abre uma ampla potencialidade para leitura de todas as idades. Ainda que livrarias ou bibliotecas frequentemente optem por situá-lo em outras seções, como narrativas gráficas ou livros de arte, nas informações catalográficas de suas diferentes edições, pode constar sua inscrição como literatura infantil. As histórias e ilustrações de “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a) são profundamente evocativas, e muitos de seus temas são universais e atemporais. Trata-se de uma obra que combina realismo, fantasia e um contundente senso de admiração pelo mundo a partir da “desautomatização do olhar” (Souza, 2016). É uma leitura que pode ser apreciada por todas as idades e que encoraja os leitores a olhar para além da superfície, questionar significados escondidos, e procurar nas coisas *outras* coisas. Um exercício, portanto, de alta percepção artística e reconhecimento da natureza evocativa da imagem, conforme aponta Michel Melot (2015):

A imagem é, então, tanto um acesso a uma realidade ausente que evoca simbolicamente, como um obstáculo a essa realidade. Daí o duplo significado da palavra tela: transparência e opacidade. O famoso Mito da caverna de Platão inclui esta teoria da imagem: o homem só poderia ter acesso ao mundo das ideias através das sombras que este projeta na caverna, que é o mundo das realidades onde estamos encerrados. [...] Cada imagem está sempre a meio caminho entre o modelo imaginário e a realidade (Melot, 2009, p. 6).

“*Contos de lugares distantes*” reúne elementos que o caracterizariam ao mesmo tempo como livro ilustrado, por sua articulação entre palavra e imagem enquanto linguagens compositivas da narrativa (Nikolajeva e Scott, 2011) e como *graphic novel* (termo que nasce com o desenhista norte-americano Will Eisner), “narrativas mais prolongadas e aprofundadas

no desenvolvimento de poucas personagens, em grande parte, protagonistas” (Cardoso e Girão, 2019).

A dificuldade em classificá-lo acaba por ser um dos trunfos artísticos de Shaun Tan. Em uma observação empírica, é o que se verifica, pois para o leitor, a complexidade de categorizar seus livros começa já ao procurá-los em livrarias ou bibliotecas, já que eles podem estar em seções tão diversas quanto Artes Visuais, Literatura Infantil, Novelas gráficas ou HQs. De seu lado, o autor costuma demonstrar – em entrevistas e textos publicados a respeito de seu processo criativo –, o quanto valoriza o “não destinatário” pré-determinado em suas obras.

Acho que as criações de maior sucesso são aquelas produzidas sem muita preocupação com como serão recebidos, ou por quem. Eles não pretendem apelar para um pré-definido público, eles constroem um para si. A responsabilidade dos artistas reside, antes de tudo, com a própria obra, confiando que ela atrairá a atenção de outras pessoas pela força de sua convicção, veracidade, beleza ou perturbação. (Tan, 2001, p. 13).

Assim, o tratamento não convencional dado à construção das personagens, as lacunas de significado deixadas pelos enredos misteriosos, a articulação entre texto e imagem, as metáforas como narrativa, o uso recorrente da figura do infamiliar, a representação de seres deslocados e outros aspectos literários, técnicos e materiais fazem desta uma obra singular para conceituar e particularizar a noção de literatura transestária; ou seja, uma literatura capaz de afetar todos os tipos de leitor, e não somente a criança para a qual o livro ilustrado é supostamente direcionado.

Contos de lugares distantes é uma antologia de quinze histórias ilustradas muito curtas. Cada uma é uma situação estranha ou evento que tem lugar em um mundo suburbano e familiar; a visita de um estudante de intercâmbio do tamanho de uma voz; uma criatura marinha em um jardim, um novo quarto que aparece na casa de uma família, uma máquina sinistra instalada em um parque; um búfalo sábio que vive em um solar. **O verdadeiro tema de cada história é como pessoas comuns reagem a esses incidentes**, e como seu significado é descoberto, ignorado ou simplesmente mal entendido (Tan, 2014, s.p., tradução e grifo nosso).

A respeito da sensação de desnorтеio com que o leitor é surpreendido ao final dos textos de “*Contos de lugares distantes*”, o conceito de ilegibilidade (*illisible*), de tradição da crítica francesa, em relação com Rimbaud, Baudelaire e Mallarmé, parece se conectar tanto à linguagem verbal quanto ao imagético de sua obra. Isso porque não há um caminho dentro de sua obra que se destine a um lugar previsto; há, pelo contrário, uma intenção permanente de desvio de rota. Ao explicar do que se trata o *illisible* ou *inoui*, Dal Farra chama de

"desautomatização do sentido" (Dal Farra, *in*: Helder, 2000, posfácio, p. 149-158). O trecho reproduzido abaixo está presente no posfácio – assinado pela pesquisadora – do livro “*O corpo o luxo a obra*”, de Herberto Helder, e se aplica aqui para dialogar com as zonas ininteligíveis e lacunas de sentido lógico deixadas por Shaun Tan.

Compreende-se como *illisible* o extravio ao código legível comum, a utilização deliberada de empecilhos de leitura, vinculados na desculturalização e na desautomatização do sentido, ou, para usar a nomenclatura de [Humberto] Eco, de juízos metassemióticos, processo de escrita posto em curso a fim de opor resistência aos discursos dominantes e de problematizar qualquer tipo de linguagem consumível. [...] Os juízos metassemióticos são aqueles que, nascidos no interior da semiose, sujeitam a exame os subcódigos conotativos, questionam a sua legitimidade, resistem à aquisição, ocasionando dificuldades de leitura. Assim, as conexões semânticas por eles operadas ainda se encontram inexploradas pela cultura, o que os indica enquanto juízos desobedientes e de valor subversivo, pois que, tomando significados culturalizados, eles os articulam de maneira proibida pelo código, a fim de obter semelhanças nunca antes surpreendidas e, portanto, significados cuja trilha não havia sido ainda sulcada pela cultura (Dal Farra, *in*: Helder, 2000, p. 149-158).

É possível percorrer os livros de Shaun Tan a partir de muitos pontos de vista. Conforme a incursão avança – e, portanto, a cada elemento suscitado pela palavra e pela imagem –, proporemos neste trabalho aproximações possíveis com conceitos e autores a fim de alimentar o quanto for possível a chama dos múltiplos sentidos que parece emergir da sua obra.

Ao contrário do ideal de criança inocente, pura e dócil, propagado até o século XIX, como vimos, os personagens infantis que povoam os lugares distantes de Shaun Tan podem ser multidimensionais, complexas e insubmissas. Os adjetivos não limitam sua visão, mas sim expandem a percepção de que a criança aqui colocada é outra, diferente daquela que originou o termo “literatura infantil”, por sua vez está ligado ao surgimento da palavra infância, como vimos anteriormente. É o que nos lembra Andruetto (2012, p. 52): “Atribui-se à literatura infantil à inocência, a capacidade de adequar-se, de adaptar-se, de divertir, de brincar, de ensinar, e, especialmente, a condição central de não incomodar nem desacomodar.”

Em relação à representação da criança, seja ela personagem expressa do livro ou interlocutora implícita na audiência leitora, o objetivo aqui não é esgotar as multiplicidades de interpretações possíveis da obra, mas sim aproximar as subjetivações de criança articuladas pelo autor às próprias representações de infância resgatados na retomada histórica explicitada no início deste trabalho. De que forma elas conversam, conflitam, debatem? Que noção social

de infância está embutida nelas e como ressoam para o leitor? A seguir, são apresentadas algumas tentativas de colocar essas questões em movimento, não para respondê-las, mas para tensioná-las e ampliá-las.

4.2. A DIMENSÃO DA AUTORIA: SHAUN TAN

Esta seção oferece à pesquisa depoimentos inéditos do escritor e ilustrador Shaun Tan, e assim dá a saber quais são seus posicionamentos, conflitos e suas eventuais convicções artísticas a respeito da possibilidade de conceber uma literatura transetária. Buscamos ampliar as discussões sobre a questão do destinatário e dos adjetivos etários em relação às narrativas potencialmente infantis.

Neste ponto, o leitor pode se questionar por que escolhemos considerar a autoria em uma pesquisa que enfoca a dimensão da Recepção – ou seja, do leitor. No entanto, sustentamos que expor também o ponto de vista de quem produz é particularmente importante quando se trata de um corpus literário de audiências cruzadas. O motivo é o paradoxo contido entre as diferenças de criação, distribuição e circulação de literaturas que se definem a partir de seu destinatário, como é o caso da literatura infantil e/ou infantojuvenil.

Em outras palavras, mesmo que parte considerável dos autores do segmento declarem criar sem a preocupação prévia de delimitar a idade de seus leitores, percebe-se que, ao ganharem o mercado livreiro, a escola e as bibliotecas, essas mesmas obras circulam a partir de critérios etários definidos por necessidades extraliterárias. Assim, consideramos pertinente revelar as assimetrias entre Criação e Recepção para apresentá-las como parte integrante da natureza paradoxal do tema, ainda que a escolha implique um possível conflito metodológico, que aqui acolheremos como fator enriquecedor da complexidade da reflexão.

As reflexões que esta seção abarca são fruto de uma entrevista com Shaun Tan, realizada por *e-mail*, entre os meses de outubro e dezembro de 2022, com a mediação de sua produtora, responsável pela agenda do autor. Após recebidas e avaliadas as perguntas, a profissional em questão as encaminhou para o autor, que, no dia 5 de dezembro, nos respondeu diretamente, demonstrando um generoso entusiasmo em relação ao debate

proposto. “As respostas abaixo estão um pouco mais curtas do que eu gostaria (muito boas as perguntas), mas esperançosamente ainda serão úteis para você” (Tan, 2022a). As citações da entrevista aqui transcritas foram traduzidas para língua portuguesa em fevereiro de 2023 e somadas a este trabalho.

Assim, a partir das respostas do autor, elaboramos este capítulo. Buscamos apresentar os universos potencialmente transtetários do escritor e ilustrador a partir de suas principais referências artísticas, o que faremos com apoio na leitura do livro de não ficção “*Creature*” (Tan, 2022b), publicado até o momento apenas em língua inglesa e sem edição no Brasil. Portanto, todas as citações utilizadas da obra em questão foram traduzidas durante a pesquisa.

A respeito de “*Creature*” (Tan, 2022b), trata-se de uma obra de não ficção autobiográfica em que o autor se volta para a sua própria criação artística, reunindo materiais inéditos acompanhados de textos autorais sobre seu processo criativo. “Há muitas lições a serem aprendidas com este livro, mas não há nenhuma exigência para aprendê-las” (Tan, 2001, s.p., tradução nossa). Diz a sinopse da editora Levine Querido: “Uma bela coleção de pinturas, desenhos e reflexões sobre criaturas, nossas companheiras constantes, do magistral artista narrativo Shaun Tan”.

O objetivo desta seção é apresentar o autor e sua literatura, aqui compreendida como transtetária, por meio de uma dimensão autoral e teórica, em continuidade complementar às perspectivas de pesquisadores e autores cujas contribuições a respeito do tema foram expostas anteriormente. No Apêndice, consta o roteiro de entrevista completo com Shaun Tan – neste caso, trata-se da entrevista original, realizada em Língua Inglesa e, posteriormente, traduzida.

Ainda como preâmbulo ao diálogo com as respostas de Shaun Tan, cabe reiterar que, ao longo deste trabalho, buscamos privilegiar a dimensão do leitor, e mais especificamente, o vislumbre de uma entidade múltipla formada por audiências plurais, no caso de livros considerados transtetários. Por outro lado, há uma dimensão distinta que, se, em outras vertentes literárias pode ser irrelevante, aqui se mostra pertinente, a da autoria. É esse aspecto que será considerado nesta seção.

Ao contrário do que ainda hoje se pode supor, autores de livros ditos “infantis” não incorporam uma intenção comum, nem simplificam a linguagem para falar com um único

grupo em formação – a saber, a criança. De modo mais amplo, pensar em termos de uma literatura transtetária implica considerar, cada vez mais, todo sujeito como um ser em formação. Nesse sentido, dialogamos, também, com Andruetto (2012), na compreensão de que a literatura acontece entre dois pontos de (des)equilíbrio:

Como na própria vida, todo texto desenvolve um movimento a partir de um ponto de equilíbrio precário para outro equilíbrio também precário. Algo penetra no que está quieto e sua irrupção provoca adesões, resistências, tomadas de posição, tentativas de recuperar o perdido ou de adquirir algo novo, até que tudo se aquietou outra vez. Escrita, então, como movimento, como caminho para quem escreve e para quem lê. Caminho, migração de um lugar para outro. [...] O caminho que traçamos sobre a página é a viagem de um desejo: palavra conquistada e, ao mesmo tempo, mão estendida, súplica, convite, perda brutal da palavra. Quem migra, e toda escrita é migração, vai para uma fala que nunca lhe será dada (Andruetto, 2012, p. 15).

Assim, cabe pensar se livros transtetários, ao se movimentarem nas margens entre um destinatário e outro, na eventualidade da maior pluralidade possível entre audiências, enfrentam resistências específicas de criação. Afinal, do lado do autor, não há obras planejadas de antemão apenas para a infância, mas sim uma literatura que considera o diálogo *também* com ela. Porém, por mais desejos quanto existam, especialmente do lado da crítica literária, de se pensar uma "literatura sem adjetivos", como diz Andruetto (2012), livros e autores seguem sendo catalogados ou recepcionados como "infantis" ou "infantojuvenis". Assim, ouvir a voz de autoria, pode nos oferecer um ponto extra de reflexão, valioso para reconhecer as relações entre obra e autor a que se refere Zilberman (2015) ao interpretar a Estética da Recepção.

Além disso, a escuta de quem realiza pode ser particularmente instigante no caso de uma literatura transtetária, por revelar outras facetas das destinações implícitas, como os meandros entre concessão de linguagem e criação livre (o que se pode conceber deixar de fora quando o leitor pode ser também a criança ou o jovem?), a articulação de repertórios associativos (quanto há de preocupação com a capacidade de inferência de leitores em formação?) e o próprio paradoxo aparente entre criar para múltiplos receptores enquanto se é percebido como um autor "infantil", do qual são esperadas determinadas escolhas. Longe de precisar ser utilitária, a arte pode e deve se bastar enquanto expressão de uma incompreensão de mundo. Como afirma Andruetto (2012, p. 17), "escreve-se para confirmar uma e outra vez que não se sabe, que não se compreende – mas no meio do caminho encontra condições singulares para que assim seja."

Assim, se a Estética da Recepção foi a teoria que assumiu a missão de considerar as dimensões coletiva (o social) e individual (o sujeito) da literatura, quando nos voltamos a uma forma de arte que dialoga simultaneamente com múltiplas audiências – sendo uma delas a infância e toda a sensibilidade que ela demanda enquanto período de construção de linguagens e universos referenciais – torna-se ainda mais relevante considerar as relações entre texto e leitor.

No caso de livros em que palavra e imagem se articulam no ato narrativo, essas relações ganham múltiplas formas, considerando o texto como resultante da articulação entre a composição do artista e a recomposição evocada pelo repertório do destinatário.

Quando tinha três anos, em 1977, Shaun Tan se deparou com a figura de um embrião. Foi uma imagem de impacto para a mente em formação do menino que ainda não adivinhava seu futuro artístico. Data daquele mesmo ano a sua primeira ilustração de uma criatura, movida pelo gesto de ver – e não entender – aquela figura que pode ser lida como o rascunho de um ser humano.

O desenho que ele criou, intitulado *Three dinosaurs* (Tan, 2022b, p. 6), parece conter em si mesmo o embrião de uma poética ilustrada voltada às zonas cinzentas entre realidade e imaginário. São dois dinossauros de olhos arregalados, corpo vermelho e cauda azul – um indício singelo de que pertencem à mesma família. Onde está o terceiro sugerido pelo título? Uma observação mais atenta e o encontramos: está dentro da barriga do dinossauro à direita; um pequeno corpo amorfo com uma cauda também azul.

Figura 4. *Three dinosaurs*, 1977 (Tan, 2022b, p. 6)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2022b)

Figura 4. O primeiro desenho que Shaun Tan se lembra de ter feito, aos três anos de idade. “Queria apenas desenhar uma criatura, pegar papel e caneta, apoiar os cotovelos bem alto na mesa de jantar e desenhar um olho, uma boca, um nariz, um pescoço bem comprido. Depois o ziguezague de uma espinha reptiliana e assim por diante” (Tan, 2022b, p. 6, tradução nossa).

O autor conta que a criança que desenhou os três dinossauros não tinha ainda uma noção desenvolvida sobre os seus porquês, mas hoje identifica a motivação por trás do gesto, uma tentativa de capturar o inexplicável. “Em retrospecto, suponho que seja uma imagem sobre o ser humano, o mistério da existência e a importância da família na perpetuação desse mistério” (Tan, 2022b, p. 7, tradução nossa).

Elas [as criaturas] são os agentes do conhecimento, a imaginação dos exploradores, cientistas e filósofos, o óleo essencial dos contos de fadas. Eles são, em um nível mais primário, o elenco não resolvido de nossos sonhos, sempre esperando nos bastidores para emergir quando fechamos os olhos e a cortina da noite cai. Na arte e na literatura, criaturas fantasiosas são os canais naturais para expressões de profundo medo e amor, juntamente com todas as emoções intermediárias, incluindo aquelas que achamos difíceis de nomear. Especialmente aquelas que achamos difíceis de nomear (Tan, 2022b, p. 8, tradução nossa).

Não é difícil imaginar a quantidade de correções possíveis que um adulto poderia fazer ao desenho do menino. Contam os registros que dinossauros foram seres ovíparos, portanto, seu desenvolvimento acontecia fora do corpo da mãe. Representá-los como mamíferos é em si uma ficção. Outras informações de natureza empírica poderiam ser mobilizadas no esforço de trazer a narrativa da imagem à realidade. Porém, não é a esse território que as criações de Shaun Tan – desde a marca impressionante dos três anos de idade – pertencem. Suas criações povoam um espaço mais largo, onde cabem todas as coisas indeterminadas que dialogam simultaneamente com crianças, adolescentes, adultos e idosos. Elas partem do pressuposto de que algumas coisas simplesmente não se explicam.

Na melhor das hipóteses, um bom desenho não tem propósito ou lugar. Não é solicitado ou encomendado, não satisfaz uma necessidade existente, não transmite uma mensagem, muitas vezes é o mais desprezível dos rabiscos. Procura, no entanto, refletir sobre alguma observação ou sentimento sincero. Ele tenta sugerir algo real da única maneira que legitimamente pode: sendo conscientemente irreal e periférico, até mesmo absurdo (Tan, 2022b, p. 12, tradução nossa).

Ao contrário do que se possa pensar, não se trata de um aceite passivo do inexplicável. Para além disso, o que os universos fantasiosos de Tan parecem comunicar ao leitor é que a leitura de mundo demanda um esforço mais profundo, pois os significados quase nunca parecem estar na superfície. Perceber e escavar sentidos profundos é um exercício que o autor identifica em si desde os primeiros anos de vida, e parece convidar, com sua obra, a uma perpetuação desse estado de permanente de atenção à novidade oculta do cotidiano.

Antecipamos aqui o universo comum às três narrativas que serão analisadas, nas próximas seções, em *“Contos de lugares distantes”* (Tan, 2012a), todas marcadas pela aparição de um elemento invasor na aparente banalidade dos dias. Seja um animal marinho fora de seu lugar habitual, seres feitos de madeira que pairam pela cidade ou um estudante do

tamanho de uma noz, as criaturas são, na poética fantástica de Shaun Tan, o agente mobilizador de uma desnaturalização do mundo; algo que, se as crianças fazem com maior naturalidade, tanto melhor se os adultos puderem se conectar com elas, em qualquer idade. “Desde a infância, a cuidadosa realidade de qualquer desenho muitas vezes precisava ser equilibrada por algum pequeno intruso estranho” (Tan, 2022b, p. 8).

Não por acaso, ao descrever o livro “*Creature*” (Tan, 2022b), a sinopse da Walker Studio afirma que “este livro é perfeito para artistas, escritores e sonhadores”, esses seres que parecem sempre dispostos a escavar a normalidade aparente e encontrar outras, mais instigantes. Um esforço que depõe o leitor do seu lugar de adulto, criança, jovem, idoso, e o recoloca em seu estado de criatura.

Uma criatura não representa necessariamente uma coisa ou outra; apenas é. Um ser misterioso em um mundo misterioso, muito parecido com você e eu, tentando se encaixar, tentando ser único ou apenas tentando entender as coisas, da melhor maneira possível, para existir (Tan, 2022b, s.p., tradução nossa).

Daí a nossa motivação para este livro fazer par às entrevistas com o autor, neste capítulo. Ao optar por narrar todo um processo artístico a partir das criaturas, “*Creature*” (Tan, 2022b) nos apoia em um exercício frutífero diante de uma obra com potencialidade transtetária, o de imaginar leitores não em seus papéis etários ou sociais, mas sim no de seres feitos de interrogações e histórias.

Paradoxalmente, apesar de situar o destinatário nessa espécie de território sem rosto dentro da cronologia humana, a obra também convida, na mesma medida, a um resgate do olhar infantil como pressuposto de uma relação de curiosidade perante a experiência de mundo. Sobretudo para os adultos, que ao longo da vida podem se desconectar da familiaridade com o deslumbramento, essa é uma tarefa bem-vinda de reconciliação com a poética das infâncias, fora de um sujeito delimitado.

O que torna a arte e a literatura tão interessantes é que elas nos apresentam coisas inusitadas e nos encorajam a fazer perguntas sobre o que já sabemos. É sobre nos devolver, especialmente nós, leitores mais velhos, a um estado de desconhecimento. Isso é talvez o que é leitura e a alfabetização visual, e para que servem os livros ilustrados: uma continuação da investigação lúdica que começou na infância (Tan, 2001, s.p., tradução nossa).

Nesse sentido, a obra de Shaun Tan pode dar testemunho do que as histórias conseguem fazer, quando é dada a elas a possibilidade de recorrer à crítica do leitor com imaginação ilimitada, independentemente de serem crianças ou adultos. Tal movimento nos remete diretamente a uma característica transtetária, a de não delimitar um único destinatário, mas realizar, no cruzamento entre leitores, uma curva de aprendizado e apreensão tão diversa quanto a criatura humana, esse território tão íntimo e familiar quanto de uma estranheza infinita.

Assim, a literatura potencialmente transtetária, quanto mais sinaliza suas histórias a públicos não definidos pelas idades, mas pelo que têm de humanos, pode simbolizar o interesse genuíno de interlocução de que a arte nesses termos prescinde, como se buscasse aí não só alargar suas eventualidades de leitura, mas propor uma identificação profunda com o insondável do existir. “Acho que não estou sozinho aqui. Todos nós temos alguma atração fundamental por criaturas não humanas, especialmente as imaginárias” (Tan, 2022b, p. 8, tradução nossa).

Para o autor, o gesto iniciado em 1977 por aquele garoto de três anos nunca mais foi encerrado, e vem sendo o mesmo desde então, em versões incrementadas pelo apuro do tempo. Embora hoje seja fruto de evoluções técnicas e artísticas, ainda é o garoto de três anos quem parece conduzir os pincéis e os lápis do autor. “Ainda estou desenhando criaturas em todas as suas inúmeras formas, algo que parece perpetuamente infantil da melhor maneira possível: primário, elementar, instintivo” (Tan, 2022b, p. 7, tradução nossa).

Em todo começo, é como se eu precisasse jogar a pedrinha artística bem longe em um lago de estranheza para ver algum significado nas ondulações, movendo-se de volta à costa da normalidade. Dentro desse eco distante existe algo íntimo e familiar. Algo que faça sentido. Algo humano (Tan, 2022b, p. 7-8, tradução nossa).

Desde *Three Dinosaurs* até os trabalhos de sofisticação artística publicados hoje, parece acompanhar o trabalho de Shaun Tan não só a convicção de que seus leitores são acima de tudo criaturas, mas também uma dúvida primal e indissolúvel sobre a natureza de sua obra. Quando o questionamos sobre o que é um “livro infantil”, e o que seria afinal um livro “não infantil”, ou seja, um “livro adulto”, o autor atesta sua constante busca não por respostas, mas por diálogos diferentes a respeito da mesma questão.

Ainda estou tentando descobrir isso. Acho que talvez tenha mais a ver com o uso de um livro, com o objetivo da leitura, do que com a finalidade criativa. Em meu próprio trabalho, não é consciente pra mim fazer livros especificamente para crianças. Eu gostaria de incluí-los como leitores, mas eles não são meu público-alvo. Na verdade, eu não tenho um público-alvo (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Tan expressa a sua visão sobre o “leitor-criatura”, ao afirmar que não faria histórias diferentes caso fosse dada a ele a missão concreta de escrever sobre determinado tema de forma etariamente orientada, “para crianças” e depois “para adultos”. Assim, o autor valoriza a noção de separabilidade entre criança e infância que encontramos em Kohl (2022) e em Fenati (2022), ao afirmar – citando obras suas como *A árvore vermelha* (Tan, 2009d) e *Regras de verão* (Tan, 2014b) – que:

[...] "algumas obras emprestam convenções de livros infantis, mas **são mais sobre a infância do que especificamente para crianças**. Eu apenas tento criar livros com os quais todos possam se identificar. [...] Em outra época e cultura, eles poderiam não ser categorizados como livros infantis, mas, com mais precisão, apenas histórias ilustradas (Tan, 2022a, s.p., tradução e grifo nossos).

Conforme exposto em seções anteriores, nomear de um modo de fazer literário a partir de sua orientação etária cria particularidades para pensar essa forma de arte. De um lado, escritores e ilustradores que podem não criar a partir de comprometimentos específicos com o destinatário. De outro, paradoxalmente, um potencial território de recepção que espera deste ou daquele livro comportamentos que possam enquadrá-los como sendo para um ou outro público-alvo. Para Tan (2022a), a nomenclatura "literatura infantil" cria "um problema de linguagem", que varia de maneiras específicas conforme cada idioma e cada cultura.

Aqui, vale fazer uma ressalva idiomática pertinente aos meandros sensíveis da discussão, pois os próprios equivalentes classificatórios – “literatura infantil”, em Língua Portuguesa, e “*children’s literature*”, na Língua Inglesa – não contêm os mesmos significados. Enquanto o primeiro qualifica o objeto a partir de seu adjetivo – para Andruetto (2012, p. 69) “Um adjetivo que se voltou contra o substantivo, absorvendo sua riqueza” –, o segundo nomeia a destinação em si, qualificando a literatura como algo feito “para”.

Do mesmo modo, há adjetivos que possuem conotações distintas nas duas línguas; é o caso de “*childish*”, em comparação com o “infantil” do idioma brasileiro. Cada um de seu lado, um e outro podem contribuir mais ou menos para associar à infância determinados valores, podendo desqualificar ou, ao contrário, qualificar o que é do universo da criança. Por esse motivo, optamos por utilizar o original entre aspas nas citações, de modo a não alterar, na

tradução, o sentido que o autor pretendeu imprimir aos termos utilizados. Seja como for, o que resulta dessas probabilidades distintas e inumeráveis de interação cultural com os seus muitos nomes possíveis é que a “literatura infantil”, seja qual for seu rótulo, deverá mudar de acordo com a particularidade e flexibilidade de quem a recebe e interpreta – seja a escola, a família ou a sociedade.

Na Austrália, nossos prêmios de livros infantis podem incluir livros para pessoas de 19 ou 20 anos (e além), mas a palavra "children" [em “children’s literature”] é frequentemente usada para denotar aqueles com 12 anos ou menos. Não tenho um grande problema com a palavra “childish”, exceto pelo fato de que tem conotações infelizes, como imaturidade. Costumo usar a palavra “child-like” [em uma tradução literal, “ao modo das crianças”], que expressa melhor um sentimento de admiração e curiosidade pré-letrada que me interessa. Ou seja, como reagimos às coisas, incluindo palavras e imagens, quando não temos conhecimento prévio delas, muito no caminho da sabedoria ou experiência. Contamos apenas com inteligência e imaginação (Tan, 2022a, s.p., grifo e tradução nossa).

Durante a entrevista com Shaun Tan, pudemos verificar um aspecto percebido como uma tendência na prática de muitos autores contemporâneos, o de uma criação menos atrelada a ideias fixas – seja de audiências leitores, seja de definições estanques do próprio estilo ou rótulo editorial em que ele próprio se encaixa. Para o autor de histórias tão díspares quanto o livro-imagem *A chegada* e o conto ilustrado *Eric*, por exemplo, a autodenominação de artista *crossover* está relacionada à percepção de que crianças e adultos compõem grupos culturais diferentes, mas que guardam elementos comuns, pois se encontram em seus aspectos humanos básicos.

Assim, novamente a ideia de “leitor-criatura” salta à vista, já que Shaun Tan associa a representação das criaturas como símbolos da “estranheza de ser comum”. É o que o autor expressa em “*Creature*”, ao pontuar que: “Seres estranhos que podem ser a caixa de ressonância perfeita para pensamentos e sentimentos privados” (Tan, 2022b, p. 47). Tan defende que todos nós, portanto, todo e qualquer leitor de suas histórias, somos mutuamente parecidos pelo que temos de deslocado e estranho. Assim, a despeito de suas características físicas não humanas, suas criaturas não são de outro mundo, mas precisamente deste, e remetem justamente ao fio invisível que liga cada leitor. “Mesmo quando minhas criaturas são ameaçadoramente grandes [...] estou mais interessado em companheiros do que em antagonistas: vizinhos, amigos, colegas de trabalho, até parceiros, pais e irmãos” (Tan, 2022b, p. 47).

Figura 5. *Mail parrot, Tennis mouse, bee-eater, wombat, carpet shark, house cat, mini human, coil springbook*, 2010 (Tan, 2022b, p. 68-69).



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2022b)

Figura 5. Algumas das dezenas de criaturas apresentadas em esboços de ilustrações presentes no livro *Creature* (Tan, 2022b)

Basicamente, estou interessado em criar histórias e imagens que possam ser igualmente apreciadas por diferentes grupos culturais. Penso nos mundos das crianças e dos adultos como sendo grupos culturais diferentes, mas ainda com muito em comum. O mesmo se aplica a pessoas com diferentes repertórios de linguagem. E penso em gêneros também como grupos culturais: os mundos da ficção científica, horror, realismo, cultura pop e ‘arte erudita’ são todos bem diferentes, mas também têm muito em comum. Acho que estou sempre interessado nessa intersecção. “Children’s literature” talvez seja um gênero que é inclusivo e, portanto, encontra-se muito do meu trabalho agrupado lá. O que é bom para mim, desde que não exclua ou evite outros leitores (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

A afirmação do autor de que crianças e adultos, ainda que configurem grupos culturais diferentes, possuem afinidades em comum, nos leva a elencar, a partir dos campos de sentido evocados em suas ambientações artísticas, quais semelhanças são essas. A intimidade com a

fabulação, que predomina em “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a) e permeia a obra do autor, é uma delas. A disponibilidade para deslocar o sentido cristalizado dos múltiplos sentidos evocados, quando diante de uma obra aberta como o são as histórias ilustradas, certamente é outra.

Porém, quando examinamos o componente central que une tais características, encontramos aquilo que talvez reúna leitores de todas as idades em uma mesma categoria de “leitor-criatura”, a de procurar nas histórias, à medida em que elas apresentam infinitos modos de ser e estar no mundo, o entusiasmo para existir. Tan (2022b, p. 9) associa diretamente à busca da diversão o elemento comum das narrativas de estranhamento da realidade.

Todas essas permutações são da mesma ideia básica? Talvez uma tentativa de autorretrato, ou representações de amigos, família, experiências do dia a dia, coisas que costumo evitar abordar de maneira direta, literal. Sinto que esse estranhamento de caráter, organizado por reconhecimento ou familiaridade, contribui para um exame mais satisfatório, explora um sentimento mais universal e é mais aberto à reflexão, bem como ao entretenimento. Acima de tudo, é divertido, uma palavra que deveria ser usada com muito mais frequência quando se fala de arte e literatura (Tan, 2022b, p. 9, tradução nossa).

Zilberman (2015, p. 137), ao interpretar a relevância da Estética da Recepção no estudo da arte literária, recupera a valorização não da realidade em si, mas da transformação artística da realidade. Ou seja, importa menos o que quer que seja o real do que as mediações do real oportunizadas por artistas que o ressignificam em suas histórias. As narrativas de ficção seriam, nesses termos, uma reação do autor às demandas de quem o lê.

Transferindo esse pensamento para o campo da literatura com potencial de recepção transetária, podemos imaginar como se trata de um movimento paradoxal para os escritores e ilustradores desse segmento tão diverso. Ao mesmo tempo em que o artista não precisa necessariamente criar histórias vinculadas a um público-alvo pré-definido, faz parte da recepção de sua obra a procura por conexões com as infâncias. Um território propício para observarmos um fenômeno complexo que Zilberman descreve, conforme exposto aqui anteriormente, como “uma assimetria provocadora simultaneamente do diálogo e da controvérsia” (Zilberman, 2015, p. 137). Em uma literatura transetária, esse movimento recíproco entre conexões e contradições com os múltiplos leitores possíveis encontrará sempre novos horizontes para romper e transformar.

A respeito das assimetrias entre autores e leitores, a partir da qual pode sempre emergir uma nova obra, diferente daquela imaginada pelo escritor e/ou ilustrador, Shaun Tan defende que "a questão tem mais a ver com a gama de significados, porque é claro que a compreensão de um texto por todos será sutilmente diferente e personalizada – essa é a alegria da leitura" (Tan, 2022a, s. p., tradução nossa).

Há uma continuidade subjacente de significado, de que as histórias não se transformam tão dramaticamente quanto algumas teorias literárias podem sugerir, mas também acho ótimo se tal coisa for possível, ou pelo menos não importa. Eu sinto que boas histórias vivem e morrem por seus leitores. Estou mais interessado nas fábulas que sobreviveram por mais tempo, ou como os contos de fadas, que são bastante estranhos, podem ser sobre muitas coisas diferentes. Acredito que a estranheza das histórias, sua interpretação flexível, é a chave de seu sucesso (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Parece ser esse o motor das histórias com potencial – intencional ou não por parte dos artistas – de cruzar audiências: a contínua eventualidade da recriação.

As relações que um livro é capaz de promover ultrapassa a dimensão de quem os criou. Nessas relações, imprevistas e orgânicas, é que acontecem as (tão inúmeras quanto o são os seus leitores) reescritas da narrativa original. É o que defende Zilberman (2015, p. 49) quando ela afirma, e aqui reforçamos, que “a possibilidade de a obra se atualizar como resultado da leitura é o sintoma de que está viva”. Esse acontecimento de leitura preconizado pela Estética da Recepção é descrito por Tan (2022a) como uma “continuidade subjacente de significado”.

Em “*Creature*” (Tan, 2022b), o autor desdobra essa ideia remetendo a um elemento afim bastante presente em suas criações: a busca por pertencimento que perpassa a existência humana de modo transversal, da infância à vida adulta. Livros transestários, de sua parte, representam uma tentativa de incitar o leitor a romper com essa tarefa inglória de pertencer, fazendo as pazes com esse lugar de fronteiras diluídas que é o território da arte ficcional e da existência em si. É o que indica Tan ao se referir à sua obra “*A coisa perdida*” (Tan, 2012b).

No mundo, as coisas perdidas aparecem como estranhas extrusões, pontos de interrogação contorcidos, flores crescendo em rachaduras. Eles não sabem quem são e não têm nenhum significado ou propósito real. Em suma, são momentos de esperança, de significado irrestrito, de algo novo surgindo, em um mundo discordante, um lembrete de que a vida – a necessidade artística – sempre encontrará um caminho (Tan, 2022b, p. 12, tradução nossa).

Assim, livros sem públicos etários pré-definidos podem ser um protótipo de um mundo sem limitações. “Um mundo obcecado por noções prescritivas de pertencimento não é um lugar tão bom para se estar” (Tan, 2022b, p. 11, tradução nossa).

A julgar pela popularidade de minhas histórias envolvendo criaturas, desde o estranho vira-lata em *A coisa perdida* (2000) até o estudante de intercâmbio do tamanho de uma noz em *Eric* (2010), esses sentimentos são tão universais quanto pessoais, e agora totalmente estranhos. **Eles também transcendem a idade, sendo tão interessantes para leitores muito jovens quanto para os mais velhos, bem como para leitores de diversas origens culturais e literárias.** A verdadeira beleza da criatura sem nome é que ela pode encontrar significado por onde passa, **permitindo que cada leitor faça suas próprias associações e interpretações em sua imaginação particular, tanto ou tão pouco quanto desejar** (Tan, 2022b, p. 9, tradução e grifos nossos).

Verificamos, ao longo da entrevista com Shaun Tan, que, apesar de a percepção de que pré-conceber um leitor estipulado não é a motivação da sua criação, não significa que a ideia de leitor desapareceu de sua prática artística. Pelo contrário: diluir a ideia de um leitor fixo passa por alargar a própria ideia do que é um leitor. A respeito de como pensa o leitor em seus livros hoje, Tan (2022a, s.p.) afirma:

Na verdade, me preocupo um pouco menos com isso do que costumava, pois percebi nos últimos 25 anos que um livro encontrará seus leitores. Não necessariamente de imediato, mas em algum momento, se for apoiado o suficiente por editores, bibliotecas, educadores etc. O principal é que uma história pareça verdadeira, autêntica e interessante. Não sei bem para quem é cada livro (além de mim, claro, o primeiro membro da audiência!), mas confio que, se for bem feito, alguém vai gostar, vai se conectar (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Ao mesmo tempo, o autor expressa, a partir de uma observação de seus leitores, uma característica particular de livros que cruzam audiências etárias, a capacidade de acompanhar o leitor ao longo da vida. Nos eventos de lançamentos e sessões de autógrafos de seus livros, Shaun Tan afirma notar uma presença não homogênea de categorias etárias, pois muitos dos leitores continuam a ler suas histórias da infância à vida adulta.

[...] são jovens artistas, mas, além disso, há uma ampla gama de pessoas, desde crianças até idosos, de muitas origens diferentes.” Essa diversidade cresceu ao longo dos anos – inicialmente começou com principalmente crianças e adolescentes. Em parte, esse público se expandiu à medida que as crianças que cresceram com meus livros se tornaram adultos (e pais) (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Ao opor estranheza e aparente “normalidade” (ou outras dualidades identificáveis em seus textos) para ditar a anormalidade que está em tudo, o autor nos leva a pensar no papel potencialmente transgressor de romper fronteiras dadas, seja entre o banal e o extraordinário, seja entre mundos supostamente apartados, como o da infância e o da vida adulta, como se um não pudesse existir dentro do outro e o retroalimentar de maneira recíproca. “Reforçamos a armadura de nossa identidade cuidadosamente construída ou vemos uma oportunidade de afrouxar suas costuras, inclusive acolher o outro como amigo, igual, companheiro e professor?” (Tan, 2022b, p. 48, tradução nossa).

Tudo aquilo que existe no mundo (tecnologias, religiões, culturas, expressões artísticas), exceto aquilo que a natureza oferece, é um produto da imaginação humana. Essa percepção é um pilar relevante na leitura de Shaun Tan: ao opor real e imaginário, ele convida o leitor não só a ultrapassar a ideia limitada de que imaginário é o que não existe para, ao contrário, relacionar-se com a imaginação enquanto um produto humano, portanto, real em última instância.

Em resumo, o imaginário se refere, também, a coisas que existem. Essa ideia está diretamente relacionada à dualidade natureza-cultura, que move a criação de Shaun Tan, algo que encontramos também na Estética da Recepção, ao pontuar a natureza subjetiva que caracteriza a relação autor-obra-leitor.

Enquanto as realidades são o que são, independentemente de sujeitos que a elas se referem, os objetos culturais são de certo modo subjetivos; eles se originam da atividade subjetiva e, por outro lado, se dirigem a sujeitos enquanto sujeitos pessoais, mostrando que são úteis e que podem ser usados como instrumento por qualquer um e nas circunstâncias certas, que são designados e apropriados etc, para o seu prazer estético (Iser, 1999, p. 82).

A ideia que Tan faz de "criatura", que podemos estender aqui ao leitor em suas variadas faces, é daquele que se coloca, ele mesmo, no lugar de "obsolescência planejada"

(Tan, 2022b, p. 12) – da pretensa normalidade do cotidiano. Ou seja, ao estabelecer com a realidade uma experiência de constante questionamento, o autor advoga pela vivacidade, já que, para ele, imaginar um mundo onde não reste nada natural representa uma metáfora para uma limitação do espírito, o que por consequência acarretaria "a morte da arte, da música, da literatura e da imaginação" (Tan, 2022b, p. 12, tradução nossa).

No caso dessas estranhas criaturas semi-mecânicas, esse sentimento é de igual deleite e inquietação. Acho que isso tem algo a ver com a divisão entre cultura e natureza que vemos todos os dias, o conflito entre a sociedade humana e a natureza, quando a indústria moderna está frequentemente em desacordo com seu próprio sistema de apoio, protestando contra os padrões cíclicos da terra, clima e todos os seres vivos. Em todos os lugares, vemos um grande rio de invenções a caminho de um aterro sanitário – eletrodomésticos, móveis, aparelhos – uma obsolescência planejada que se reflete na tecnologia redundante de minhas criaturas, as crianças mutantes de algum futuro antigo (Tan, 2022b, p. 12, tradução nossa).

Figura 6. *Chance encounter*, 2010 (Tan, 2022b, p. 46)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2022b)

Figura 6. “Uma pintura da imagem central que inspirou *A coisa perdida*: um menino que encontra uma criatura estranha encalhada em uma costa cheia de lixo e tenta conversar com ela. Percebi que um dos principais gatilhos para contar histórias é a reação inesperada ou ilógica de um personagem a outro. Neste caso, falar de forma familiar sobre algo que normalmente inspiraria apreensão ou confusão. Estou sempre interessado nas situações em que um indivíduo responde positivamente a um encontro inesperado, de um tipo que a maioria das pessoas teme ou evita: uma porta aberta revela mais do que uma porta fechada” (Tan, 2022b, p. 201, tradução nossa).

O autor afirma, ainda, (Tan, 2014, s.p.) que a diferença entre uma conversa e um sermão (dois procedimentos que reservam efeitos diversos na relação entre os sujeitos, como um adulto e uma criança, por exemplo) é falar *com* o leitor, e não *para* o leitor. Considerando uma obra enquanto transestária, precisar quem seria esse leitor seria em si uma obra de ficção, já que não é viável fazer isso. No entanto, o “falar com” pressupõe uma interlocução que não depende de uma figura fixa, mas sim da convicção de que a interlocução existe. O primeiro passo, para o autor, é conceber “cada história e imagem como uma pergunta, ao invés de uma afirmação”. Um exemplo vívido da noção de “lacunas narrativas” de Iser (1996).

De certa forma, minhas histórias e pinturas permanecem incompletas, faltam partes. [...] O leitor deve completar o mundo, entender as intenções dos personagens, supor o que tudo isso significa. Tenho minha própria interpretação, mas percebo que é melhor omitir para dar espaço ao leitor (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

A obra “*Contos de lugares distantes*” está dedicada a Paul, irmão mais novo de Shaun Tan, uma celebração de sua infância, brincando juntos nos subúrbios de Perth. Tan afirma que a amplitude de circulação e repercussão do livro, verificado em seu volume de traduções e edições internacionais, é para ele um fato surpreendente. “Pensei que a paisagem e os temas poderiam ser um pouco provincianos e específicos da Austrália Ocidental. Mas parece que muito mais pessoas podem se identificar com essas pequenas histórias” (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Porém, é na continuação de sua resposta ao questionamento “para quem você pensou este livro?” que está contida a chave para lê-lo não apenas como atemporal ou extemporânea, em nada limitada pelas geografias intencionalmente localizadas e escolhidas a dedo, mas

também como uma obra sobretudo transtetária. Nas palavras de Tan (2022a, s.p., tradução nossa), as histórias vêm "cada uma com um tipo de pergunta, muitas vezes sobre a experiência da infância de um ponto de vista adulto reflexivo".

Dizer que um livro retrata uma vivência infantil, porém, da perspectiva de um adulto pensando sobre ela, é em si uma revelação de como a obra transpassa delimitações etárias. Se lembrarmos que um livro considerado "infantil" é um "objeto cultural" (Iser, 1996) intermediado por adultos, a posição do autor a esse respeito torna-se ainda mais contundente. Ao referir-se à literatura ilustrada e suas múltiplas audiências, Mazon (2020) nos ajuda a sintetizar esse aspecto do livro potencialmente transtetário:

O livro ilustrado é um produto cultural a ser lançado no mercado e destina-se, majoritariamente, ao leitor infantil. Pesquisadores ponderam que o mercado do livro ilustrado tem duplo foco (Wall, 1991): a criança leitora e o adulto responsável pela compra ou indicação do livro (pais, educadores, mediadores de leitura, professores, etc.). Por essas razões, cada vez mais, fala-se em "livro ilustrado" como uma categoria por si só que, embora tenha surgido com a literatura destinada à infância, na realidade não se restringe a esse público; como obra artística e literária, é passível de apreciação e fruição estética por leitores de qualquer faixa etária e em diferentes momentos da vida (Mazon, 2020, p. 38).

Em complemento, já de saída o autor compartilha que a obra em análise se coloca empático à procura do leitor por histórias cativantes, referindo-se a ela como "o tipo de livro que eu pessoalmente gostaria de ler" (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Conforme veremos na leitura detida dos contos – considerado o modo como personagens, ações e reações são descritos e narrados no livro –, é expressiva a diversidade entre crianças e adultos em sua percepção da realidade. Enquanto uns buscam encontrar e deter as respostas, as outras aceitam o não saber. Para o autor, essa "disparidade de percepções" é algo que perpassa todo seu trabalho, ainda que algumas vezes de maneira não consciente, como é o caso, segundo Tan (2022a, s.p., tradução), de "*Contos de lugares distantes*".

Acho que o principal problema dos adultos (inclusive eu) é que pensamos que sabemos mais do que realmente sabemos. Acreditamos que somos sábios. As crianças sabem que não são, e por isso devem permanecer abertas a possíveis significados. Seu ponto de vista é muito mais próximo do artista, do escritor, ou do bom cientista. De investigar a realidade, ter algumas teorias sobre ela, mas aceitar que são apenas provisórias. Intelectualmente, sinto que é uma maneira melhor de ser (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Diante de toda a complexidade de questões implicadas na recepção de uma obra e nas maneiras como elas podem ser lidas, é bem-vindo o seguinte: considerar que a sempre imprevisível trajetória de uma obra a partir do momento em que se desprende de quem a escreveu, ilustrou, projetou editou não se separa de um percurso que é, sim, calculado em maior ou menor intensidade. Diante de um livro, é preciso arquitetar estratégias de distribuição e circulação, um movimento que é em si interdisciplinar, por mobilizar diferentes setores no mercado editorial; é algo que, se passa pelas mãos de um coletivo heterogêneo, igualmente cairá nas mãos de outro coletivo ainda maior, o “leitor”, essa entidade tão virtual quanto indispensável para que as etapas anteriores se realizem.

Então, como desviar o percurso de um livro de rótulos que possam ser limitantes de sua plena realização enquanto peça de cultura? Tan (2022a, s.p., tradução nossa) associa a possibilidade de fazer isso a uma “evolução cultural”. O autor afirma não ter certeza do modo ideal para libertar os leitores de possíveis limitações decorrentes desse processo hipermediado no qual o livro traça suas rotas, e cita as histórias em quadrinhos como uma área que se ampliou em termos de recepção leitora. Segundo ele, as razões dessa expansão é multifatorial, e se deve a questões como a diversidade de novos criadores (“mais “mulheres e artistas de diferentes originais culturais”), amplitude temática (“especialmente memórias”), ocupação de outros espaços (“Aceitação por prêmios literários tradicionais, galerias de arte, escolas, universidades e outros lugares que antes evitavam os quadrinhos, a dissolução de fronteiras por meio de comunidades online, artistas e escritores movendo-se entre campos, colaborações de músicos, cineastas, acadêmicos”).

É essa multiplicidade de modos de criação, circulação e consequente recepção de uma obra que acaba por estender as suas possibilidades de interpretação social, ou seja, quanto mais um objeto cultural se expõe à diferença em suas mais diversas frentes mais ela dilui suas bordas para a diferença em si mesma. “Os rótulos são sempre artificiais para mim, são apenas uma conveniência necessária, e mudam conforme a cultura e a sociedade. Todos os gêneros mudarão se tiverem a oportunidade” (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Embora a formação leitora esteja atrelada a uma série de condições fundamentais (políticas públicas, incentivo à leitura, formação pedagógica, dentre outras), em um cenário ideal, livros e leitores não se encontram em função de trajetos calculados por este ou aquele rótulo etário, mas sim por afinidades subjetivas. Na eventualidade de livros que se dirigem

não a este ou aquele público de maneira pré-determinada, ou seja, que dialogam com a criança sem que elas sejam seu único público leitor, parece pertinente questionar não somente como o público “infantil” se beneficia da literatura, mas, ao contrário, como a literatura se beneficia de ter também as crianças dentre suas leitoras? Para além de questões práticas relacionadas ao sustento dos artistas, derivadas de um mercado em expansão – “eu mesmo não seria capaz de ilustrar histórias sem o apoio de um público mais jovem, do mercado e da renda que isso proporciona”, diz Tan (2022a, s.p., tradução nossa) – a resposta para essa pergunta parece ser da ordem da recepção afetiva e artística.

Elas [as crianças] fornecem as melhores respostas para histórias visuais, as melhores teorias e discussões. De muitas maneiras, eles são um público ideal para qualquer arte, dada a flexibilidade de sua imaginação e curiosidade natural. Já em um nível mais prático, existe a economia que marca quase toda produção artística. [...] Mas acho que o primeiro ponto, sobre as crianças serem excelentes leitores, é bastante crucial também para liberar e desafiar a imaginação de artistas e escritores (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa).

Crianças são excelentes leitoras. Caberia talvez à psicologia ou à psicopedagogia destrinchar os porquês a esse respeito. Inúmeros artistas do livro ilustrado enveredaram – para citar alguns, Clarissa Pinkola Estés, Gianni Rodari, Bruno Munari – por esse caminho, interessados em destrinchar as nuances da criatividade e descobrir como se dá a qualidade de percepção de uma criança diante de um texto, seja ele verbal ou visual. Neste espaço, pudemos perceber que, por mais que exista toda uma economia ativa por trás dos livros que se denominam para este ou aquele público, há também uma conexão genuína entre literatura, crianças e jovens. Quanto mais avançamos em aprofundar essas aproximações em termos artísticos, mais potente se revela a possibilidade de irmos além das bordas e fronteiras que separam um público do outro, uma obra da outra. Daí o nosso interesse em explorar diferentes eventualidades de leitura a partir de seus múltiplos leitores implícitos, o que faremos a seguir. Ao identificar marcas de uma audiência infantil, jovem e adulta em um mesmo texto, podemos situá-lo como um objeto cultural ilimitado e, assim, capaz de alcançar o maior número possível de leitores.

4.3. APALPAR O INTANGÍVEL: UMA APRESENTAÇÃO DA ANÁLISE

"Ficção não verossímil" (Lobo, 2005), "absurdo fantástico" (Delgado, 2014), "fantasia moderna" (Colomer, 2003), "fantasia libertadora" (Turrión, 2023). Há muitos termos possíveis para nomear produções artísticas que exploram as bordas entre o real e o fantástico. Para cada um deles, não faltariam pontos de desdobramento e reflexão. Nas criações de Shaun Tan, e mais particularmente nos contos que escolhemos analisar neste trabalho, encontramos um tipo singular de ficção, que tem como denominador comum a habilidade de retratar o real como elemento mágico, sem necessariamente se desfazer dele. Ao nos aproximarmos de suas histórias, é comum notar que nem sempre uma trama narrativa precisa fazer pirotecnias com o tangível para se fazer fantástica, uma vez que a vida cotidiana em si mesma já pode ser absurda.

Ainda que, em princípio, toda forma de literatura – sobretudo aquela que deseja conversar também com as crianças – possa se servir de mais ou menos ingredientes insólitos para narrar realidades inventadas, Turrión (2023, p. 10) nos lembra que há quem faça desse exercício o núcleo definidor de sua narrativa. A pesquisadora cita Shaun Tan como um exemplo de artista que lança mão do que ela chama de "mecanismo desestabilizador", recurso narrativo que realiza uma "alteração do equilíbrio realista".

Exemplos conhecidos dessa forte linha criativa são as transgressões da lógica ou das normas sociais tão presentes nos trabalhos de David Wiesner, Chris Van Allsburg ou Nikolaus Heidelbach, as licenças concedidas aos personagens nos espaços oníricos de Quint Buchholz, Javier Sáez Castán ou Shaun Tan, os reflexos do inconsciente nas obras de Jimmy Liao ou Anthony Browne (Turrión, 2023, p. 10).

Sobre o esforço de conceituação da obra em si, trata-se de uma tarefa que acaba por se revelar improdutiva, considerando que o imponderável pode ser um dos elementos fundantes de uma literatura que se pretenda transtetária. Souza (2016, p. 226) pontua que "essa coletânea contém narrativas cuja presença do texto é sensivelmente maior que nos outros livros ilustrados de Shaun Tan". Nesse sentido, o pesquisador pondera que a função narrativa varia entre palavra e imagem, configurando os textos resultantes dessa interação ora como "contos ilustrados", ora como "ilustrações contadas". Em alguns casos, a linguagem pictórica confirma, complementa ou contradiz o que a linguagem verbal traz, enquanto em outros a

ilustração é a voz preponderante, e o registro da palavra é que o acompanha, validando-o ou negando-o.

Buscamos refletir a natureza potencialmente inclassificável de seu objeto de estudo (é o que defende Daniel Pellizzari (Tan, 2012a) na orelha da edição brasileira, quando sugere ao leitor deixar que "o livro se afirme maior do que qualquer molde" – uma "criatura" em si, nos termos de Shaun Tan, fragmentado e infamiliar aos próprios rótulos com os quais dialoga. Nosso esforço nesta seção consiste em descrever as partes de que é composto esse "*corpus*-criatura", um livro composto por "múltiplas linguagens gráficas e narradores, resultando em uma estrutura fragmentária" (Souza, 2016, p. 226). Utilizaremos o termo "conto" seguindo o uso que o próprio autor faz no título da obra, uma seleção de narrativas curtas apoiadas em palavras e imagens. Neste caso, não se trata de entender o conto apenas enquanto narrativa verbal⁵, e sim enquanto parte de um sistema de significações que compreende também uma dimensão visual. Destacamos a diferenciação feita por Souza (2016) em relação à impossibilidade de capturar a obra em questão em uma única definição.

A ênfase textual da estrutura dos contos nos direciona para uma abordagem mais calcada na tradição da literatura fantástica. Argumentaremos que, em *Contos de Lugares Distantes*, Shaun Tan se utiliza do mesmo mecanismo da metáfora presente em Franz Kafka, uma vez que, conforme sugerido por Gaiman (2012), as histórias de Shaun Tan "são tramas que Kafka poderia ter contado, caso gostasse um pouco mais da vida". Todavia, há ainda duas diferenças fundamentais: suas modalidades de expressão (através de texto e ilustração) e o teor das narrativas (Souza, 2016, p. 227).

Os pressupostos teóricos que perpassam de maneira transversal o estudo do *corpus* literário são os conceitos de "leitor implícito", obtido em Iser (19996) e de "audiência" no sentido da alteridade e da multiplicidade, que encontramos em Beckett (2009). Outros pressupostos da Estética da Recepção, com as quais refletimos o tema desta dissertação, também aparecem neste capítulo, em conexão com as leituras dos contos, a partir de Iser (1996), e também dos críticos Zilberman (2015) e Lima (2011).

No que diz respeito à categorização da obra em análise, utilizaremos a descrição de Souza (2016) ao descrever a função narrativa de "*Contos de lugares distantes*" (Tan, 2012a) como uma variante entre "contos ilustrados" e "ilustrações contadas". Dialogamos ainda com

5 Tomamos como exemplo uma definição encontrada no livro *Teoria do Conto*, de Nádya Gotlib (2006, 11 ed., p. 11) "Para Julio Casares, há três acepções da palavra conto (...): 1) relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las. Todas apresentam um ponto comum: são modos de se contar alguma coisa e, enquanto tal, são todas narrativas."

teorias recentes a respeito das relações entre obra e leitor, tais como Turrión (2023), Squilloni (2023) e Bajour (2018).

Já para a observação dos aspectos verbovisuais da obra, isto é, de que forma palavra e imagem se articulam para compor o “texto” integral da obra e narrar a história, nos apoiamos nas três definições de relações interlinguagens encontradas, como vimos no segundo capítulo, em Nikolajeva e Scott (2011): redundância, reforço e contraponto, cada qual com articulações distintas de sentido, estabelecidas pela maneira como as palavras e as imagens narram ou deixam subentender determinadas ações, sentidos específicos ou características intangíveis das personagens.

Diferentes oportunidades de interação interlinguagens são esperadas em um livro composto de palavras e de imagens narrativas, conforme percebemos em Nikolajeva e Scott (2011). Quando se trata de uma narrativa apoiada no elemento fantasioso, essas interações ganham ainda mais contornos a serem observados, uma vez que também as dualidades entre o real e imaginado, o factual e o absurdo, o corriqueiro e o extraordinário também influenciam na apreensão de sentidos.

Nos contos, a modalidade das relações entre palavra e imagem são indicativas, apontando que devemos tomar os fatos contados como verdadeiros. Todavia, o mimetismo – fortemente reforçado pela banalidade da paisagem – é constantemente rompido pela presença do elemento fantástico, que, por contraste, é potencializado (Souza, 2016, p. 226).

Já Shaun Tan, frequentemente questionado em entrevistas e palestras sobre os rótulos escorregadios de suas histórias, não parece se preocupar em encontrar um lugar exclusivo em que elas se encaixem. “Espero que chegue o momento em que os álbuns ilustrados sejam somente livros ilustrados e pronto, e possam ser classificados em qualquer lugar, não só na seção infantil da livraria ou biblioteca”, disse o autor (Tan, 2015) em entrevista à Revista Babar em 2014, traduzida e publicada no Brasil pela Revista Emília no ano seguinte.

Tentar encapsular "*Contos de lugares distantes*" (2012a) em uma única definição o desqualificaria justamente de sua atribuição mais instigante, o de inclassificável. Paradoxalmente, é justamente na medida em que não se classificam de maneira absoluta o que são as histórias desta obra que elas têm seu lugar junto às literaturas potencialmente transtetárias, capazes de elidir limites temáticos, identitários, cronológicos, temporais. Para Navas e Ramos (2015, p. 234) “a questão da audiência dual (...) tem sobretudo a ver com a

exploração das fronteiras da identidade psicológica”, uma vez que livros de natureza crossover, despertam “a sensibilidade do leitor – seja ele jovem ou adulto – para a subtileza e pluralidade de sentidos” (Navas e Ramos, 2015, p. 254).

A oferta de livros complexos, com múltiplas possibilidades de leitura, não organizados em torno de oposições binárias tradicionais entre bons e maus, de finais abertos e muitas vezes ambíguos, revela-se capaz de seduzir leitores com experiências de vida (de leitura) diferenciadas e, até, sofisticadas. O mesmo acontece em relação ao estilo e à linguagem, que se revelam cada vez mais cuidadosos e apelativos do ponto de vista literário. Nesta medida, é sobretudo em torno dos conceitos de transgressão e abrangência de destinatários que estas publicações se movem (Navas e Ramos, 2015, p. 235).

Adiante, a partir de uma breve análise de três narrativas do livro, em diálogo com conceituações expostas anteriormente, faremos a leitura dos três contos a partir de três categorias de análise aqui definidas: 1) *Voz narrativa*: quem é e como atua o narrador do texto em relação a outros personagens; 2) *Dualidades de sentido*: quais são e como operam as duplas oposições que o texto sugere, tais como realidade e fantasia, banalidade e extraordinário, invasor e nativo, dentre outras. 3) *Verbo-visualidade*: articulação entre palavra e imagem na função narrativa, considerando que se trata de uma obra narrada por meio de duas linguagens. As escolhas se referem a diferentes formas de estrutura narrativa (englobando conteúdo e linguagem nos âmbitos da narração pela palavra e também pela imagem), cuja sofisticação é uma das características preponderantes da caracterização *crossover* (Navas e Ramos, 2015). No Quadro 4, a seguir, sintetizamos esses critérios.

Quadro 4: Síntese esquemática da análise

CONTOS	1. <i>Eric</i>	2. <i>Ressaca</i>	3. <i>Os gravetos</i>
Categorias de análise			
Voz Narrativa: Definir quem é (1) e como atua o narrador do texto em relação a outros personagens (2).	1. Narrador criança; 2. Comportamentos adultos assumidos pela criança;	1. Narrador onisciente. 2. Referência aos adultos e às crianças na terceira pessoa;	1. Narrador onisciente; 2. Referência aos adultos e às crianças em terceira pessoa;
Dualidades de sentido: Identificar quais são (1) e como operam as oposições duais que o texto sugere (2).	1. Banalidade x Extraordinário; Invasor x Nativo; Real x Irreal; Estrangeiro x Local; Fora x Dentro;	1. Banalidade x Extraordinário; Invasor x Nativo; Violência x Afeto; Calmaria x Perturbação; Criança x Adulto;	1. Banalidade x Extraordinário; Invasor x Nativo; Real x Irreal; Estrangeiro x Local; Saber x Não saber; Criança x Adulto;
Verbo-visualidade: Descrever a presença da imagem e da palavra (1), e identificar as funções narrativas de cada linguagem (2);	1. Vinte ilustrações; oito páginas de registro verbal, com pouco volume de palavras; 2. Linguagem verbal e visual oscilam entre relação de "reforço" e "contraponto" (Nikolajeva, 2011). Apesar da maior quantidade de ilustrações, não há predominância de uma linguagem sobre a outra;	1. Duas ilustrações; duas páginas de registro verbal; 2. Linguagem verbal e visual oscilam entre relação de "reforço" e "redundância" (Nikolajeva, 2011); Apesar do equilíbrio quantitativo entre palavra e imagem, predomina a noção de "contos ilustrados" (SOUZA, 2016), o registro da palavra é potencialmente mais narrativo.	1. Seis ilustrações; cinco páginas de registro verbal, com grande volume de texto; 2. Linguagem verbal e visual oscilam entre relação de "reforço" e "redundância" (Nikolajeva, 2011). Predomina a noção de "ilustrações contadas", a imagem é potencialmente mais narrativa.

Fonte: Elaboração da autora (2023).

A primeira categoria de análise visa observar as diferenças formadas na composição dos personagens, dialogando com a ideia de “assimetria”, “provocadora de diálogo e controvérsia” obtida em Zilberman (2015, p. 137).

A segunda será utilizada para verificar o componente da “fantasia libertadora” descrito por Turrión (2023, p. 12) para descrever a obra em análise, e aqui observado como fator comum entre os três contos, em sua operação de sentidos desdobrados não só em relação ao real, mas a outras oposições que a leitura propicia. As dualidades, então, não buscam aqui reduzir em duplos as leituras infinitas que a obra proporciona; ao contrário, pretendemos demonstrar como os contos oferecem ideias em salutar oposição a outras, como se instigasse o leitor a ler nas coisas *outras* coisas.

Já a terceira categoria busca descrever a presença da imagem e da palavra nos contos escolhidos, a fim de identificar as funções narrativas de cada linguagem, nos termos de Nikolajeva e Scott (2011).

Mas como se pode produzir, em um só momento, toda a diversidade das possíveis significações? [...] Os sentidos diferentes de um mesmo texto só podem ser realizados sucessivamente; isso se evidencia tanto na segunda leitura de um texto, quanto na história de sua recepção. Por conseguinte, o interesse pelas atualizações históricas dos sentidos de um mesmo texto as torna um objeto de análise; a meta não é produzir sincronicamente todas as formas de sentido (Iser, 1996, p. 66).

Por fim, na perspectiva de Iser (1996), entendemos que uma obra literária configura um objeto de análise sujeita a infinitas recriações, cada uma diversa e particular a cada ato de leitura. "O momento temporal é a única novidade que o leitor acrescenta ao texto em cada leitura" (Iser, 1996, p. 78), uma novidade que se infinitamente se reatualiza a cada novo contato com o texto. O leitor é, então, a entidade capaz de garantir que uma obra seja um objeto cujos sentidos podem ser infinitamente refeitos. "Os livros, diz ele [G. Poulet] só no leitor ganham plena existência. Embora eles desenvolvam os pensamentos de outrem, o leitor se transforma durante a leitura em sujeito desses pensamentos" (Iser, 1996, p. 85).

4.4. HOSPEDAR DESCONHECIDOS: UMA LEITURA DO CONTO “*ERIC*”

Uma contribuição pertinente da Estética da Recepção, ao voltar os olhos para a importância do leitor como dimensão de avaliação de uma obra, é resgatar a dimensão do prazer estético (conforme o próprio nome do movimento sugere) que decorre da leitura literária, e esquadrinhá-lo como condição para compreender o sentido e a importância social da arte. Conforme explicitamos no terceiro capítulo, essa concepção foi apresentada ao leitor brasileiro por Regina Zilberman (2015).

A relação entre literatura e experiência estética pode remeter ainda a um pensamento colocado por Raymond Williams (1958), em *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell* (consideramos aqui a tradução da primeira publicação brasileira da editora Vozes, de 2011). Embora distantes temporalmente, suas afinidades se preservam. “A crise humana é sempre uma crise de compreensão: só podemos fazer o que genuinamente compreendemos.” (Williams, 2011, p. 361).

Jauss não acredita que o significado de uma criação artística possa ser alcançado sem ter sido vivenciado esteticamente: **não há conhecimento sem prazer**, nem a recíproca, levando-a a formular um par de conceitos que acompanham suas reflexões posteriores: o de fruição compreensiva (*verstehendes Genie en*) e compreensão fruidora (*genie endes Verstehen*), processos que ocorrem simultaneamente e indicam como só se pode gostar do que se entende, e compreender o que se aprecia. Ao mesmo tempo, só pelo resgate e pela valorização da experiência estética, é possível justificar a presença social e a continuidade histórica da arte. Para Jauss, o desprestígio do prazer estético determina a rejeição da arte por inteiro (Zilberman, 2015, p. 78, grifo nosso).

Ao levar para dentro dos universos oníricos de Shaun afirmações como “não há conhecimento sem prazer”, ou ainda que “só podemos fazer o que genuinamente compreendemos” – acima referenciadas – elas parecem perder todo o sentido. Ao dispor elementos verbais e imagéticos que não se explicam, desde seus personagens até a própria ambiência onde ocorrem, Shaun Tan promove uma ruptura não só com a associação entre compreensão e experiência, mas também com a própria ideia do que é em si compreender, para valorizar outras ações mais elásticas, como depreender, absorver e, por que não, desaprender. Suas histórias acontecem à margem da razão.

Em livros que deixam de lado a autoridade da explicação, o leitor encontra tipos singulares de prazer? “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quanto os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (Sartre, *in*: Iser, 1996, p. 95).

Por serem, muitas vezes, excessivamente povoados de referências, seriam essas formas de livro em certa medida inacessíveis para a criança? Responder a essas perguntas é se colocar atento à existência do livro enquanto um objeto que circula por mãos diversas, e que obviamente quer chegar em um máximo possível delas. Ao problematizar o modo como determinadas obras acabam por “deslocar o destinatário principal em favor do adulto-primeiro-consumidor”, Turrión (2023, p. 30) faz pensar sobre um desafio no campo da literatura transtetária: o de, muitas vezes, esquecer a criança implícita no destinatário, e acabar por compor obras que as crianças não acessam por sua dificuldade formal e/ou estética. Porém, distanciar e aproximar a obra ora do adulto ora da criança pode ser, como a própria autora pontua, um fator de dificuldade ou oportunidade.

Não podemos esquecer que o principal leitor implícito do livro-álbum é a criança, ainda que a realidade de um duplo destinatário algumas vezes condicione muito claramente certos aspectos construtivos das obras. A dificuldade* (*ou a oportunidade) vem no momento em que o agente codificador (o autor-ilustrador) e o agente decodificador (o leitor criança) não compartilham a mesma experiência ou conhecimentos referentes à arte, nesse caso (Turrión, 2023, p. 29).

Então, quando observamos o conto “*Eric*”, o terceiro na ordem apresentada no livro, lembramos de nos situar. Como vimos até aqui, a literatura transtetária, com potencial de múltipla receptividade, vislumbra leitores para além da infância que só existe enquanto tempo cronológico, mas sim como um estado de experiência e fruição (Kohl, 2022). Recuperando uma reflexão iniciada nesta pesquisa, diante da literatura transtetária, é preciso o quanto for possível dissociar as palavras criança e infância. A infância aconteceria, então, no momento em que o leitor se desfizesse de suas procuras por sentido, e abarcasse uma busca por sentidos, com efeito, sempre plurais.

Dito isso, voltemos ao conto. Antes de mais nada, partimos de uma breve sinopse, oferecida pela editora Scholastic Press, guardando as devidas impossibilidades de definição que uma obra em aberto como essa proporciona. Além de sua aparição em “*Contos de lugares distantes*” (2012a), o personagem Eric ganhou, dois anos após a publicação original da coletânea, uma edição à parte em língua inglesa, e transformou-se em um livro homônimo, com as ilustrações e o texto verbal na íntegra: “*Eric*” (Tan, 2010), publicado pela editora britânica *Templar Publishing*.

O protagonista da história não é nomeado enquanto coisa ou gente; ao ler as ilustrações, sabemos que é um ser animado, uma vez que se articula e interage com outros seres, mas sua figura é não humana e enigmática, se assemelha a uma folha, mas não se comporta como se fosse.

Quando um estudante estrangeiro vem morar com uma típica família suburbana, ele traz consigo um senso de curiosidade sem limites – e um fluxo de perguntas inesperadas (que seus anfitriões nunca sabem ao certo como responder). Mas quando chega o momento de dizer adeus, uma bela surpresa o aguarda e um presente que a família jamais esquecerá. Esta nova edição independente de uma das histórias mais queridas e convidativas de Shaun Tan é perfeita para compartilhar com leitores de todas as idades. que apreciam histórias de maravilhas, explorações e os mistérios cotidianos da vida (Scholastic Press in Tan, 2020).

Enquanto o texto escrito nos diz que Eric é um estudante, a ilustração mostra uma figura indefinida, semelhante a uma pequena planta que tivesse braços e pernas. A incerteza que a narrativa coloca se o personagem está ou não gostando de sua estadia é transferida também para o leitor; cabe a quem lê resolver, a partir de uma leitura detida de imagens e palavras, o que é, o que não é e o que pode vir a ser. No que diz respeito ao que é contado pela linguagem verbal, “é bem difícil ter certeza” (Tan, 2012a, p. 12).

A representação gráfica do personagem e seus movimentos simbolizam o elemento fantasioso, enquanto a narração verbal permanece sem dar pistas de algo excepcional à realidade concreta. Esse tipo particular de “suspensão da descrença”, mecanismo utilizado pelo cinema para garantir que o espectador se envolva com a trama ficcional a ponto de emocionar-se com ela é um elemento presente na literatura de forma geral; segundo Turrión (2023), a eliminação da postura cética diante do que é narrado permite que o acolhimento aconteça entre obra e leitor, um indício de que narrativas com essas características podem se conectar com adultos, afinal, a criança consegue imergir na brincadeira-história com muito mais facilidade e por vezes excluir por completo os dados da realidade concreta.

Depois de suspender a incredulidade inicial e entrar na proposta dos livros — se for o caso —, o leitor está maleável: sua disponibilidade receptiva o converte, potencialmente, em uma mente permeável para encaixar novas ideias, significados inesperados, reflexões inusitadas. Uma vez que o leitor está nesse ponto, é mérito apenas do livro aproveitar disso, construindo a partir da história significados que sejam suficientemente concretos e sugestivos para que essa impressão seja real (Turrión, 2023, p. 21).

Nesse aspecto, cabe observar uma particularidade da interação palavra-imagem, ao notar como, no conto, cada linguagem tem uma existência indissociável da outra. Se a construção do personagem se restringisse à linguagem verbal, não restaria ao leitor nenhum fator de estranhamento a esse respeito; na palavra, Eric é descrito como um estudante, dado que o leitor transportaria automaticamente para a representação humana. Supomos, então, que importa mais ao leitor interpretar quem é Eric a partir de suas características emocionais: ele é curioso, agitado, gentil, educado. Está ali, mas é como se não estivesse. Com base nesta descrição, podemos relacionar a postura do adulto diante da existência silenciosa de Eric à visão de criança dócil e inocente, preponderante até o século XIX, segundo a qual as crianças podiam habitar o mundo adulto desde que não interferissem demasiadamente nele com sua insubordinação. “Às vezes eu o via pela fresta da porta da despensa, estudando, um silêncio intenso, e imaginava como deveria ser para ele estar no nosso país” (Tan, 2012a, p. 10).

O narrador é uma criança cuja família recebe Eric, um estudante de intercâmbio, em sua casa, tendo arrumado o quarto de hóspedes para recebê-lo. Porém, apesar da boa relação, mantém-se entre a família e o intercambista uma fatia de tensão, uma vez que o protagonista é uma criatura de poucas palavras. Diz o texto: “Às vezes eu me perguntava se o Eric era feliz; ele era tão educado que não sei se iria nos dizer se algo o estivesse incomodando” (Tan 2012a, p. 10).

Neste conto, tanto a voz narrativa quanto o personagem fantástico espelham uma ideia de infância conectada a uma constante curiosidade e ânsia de conhecer cada pormenor das coisas, algo que se coloca em contraposição ao mundo dos adultos, que frequentemente são pessoas ocupadas demais para enxergar determinadas coisas, sobretudo as não aparentes. O texto evidencia o fato de que Eric sempre faz perguntas inesperadas ao narrador, algo que é deixado como incumbência da narração visual. Na ilustração da página 11, a seguir, notamos como o insólito se inscreve em pequenos detalhes da narrativa visual, como os números inscritos em uma tomada, a curiosidade pela letra “Q” em uma caixa de cereal ou a curiosidade de saber o que há por baixo de um selo postal.

Figura 7. Ilustração do conto “Eric” (TAN, 2012a, p. 11)

Porém, não era o tipo de pergunta que eu estava esperando.



Na maior parte das vezes eu só sabia dizer “Não tenho certeza” ou “Porque é assim”. Não me sentia nada útil.

Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2012a).

Em uma delas, o personagem está sentado no que parece ser um ralo de pia, segurando nas mãos um pedaço de papel recortado com o desenho de uma flor. Ao apontar para uma e outra, ele parece sugerir semelhanças entre as formas daquelas duas coisas que ele acaba por descobrir. Nesse sentido, Eric assume a posição da infância em sua capacidade naturalmente pesquisadora, em uma constante documentação de novas aquisições de sentido. A figura do estrangeiro e da infância recuperam, no conto, suas relações de proximidade, em que ambos se colocam como forasteiros diante de um cotidiano banal para os outros. Como sugere

Bachelard (1990a; 1990b), o que há é um acontecimento de linguagem, pois compreende-se a experiência como algo que pode ser eternizado pela criatividade imaginativa. Não por acaso, para o autor, "a imaginação que narra deve pensar em tudo" (Bachelard, 1990a, p. 101).

E como não incorporar ao vivido a maior das indisciplinas que é o vivido imaginado? O vivido humano, a realidade do ser humano, é um fator do ser imaginário. Teremos que provar que uma poética da vida vive da vida revivendo-a, aumentando-a, separando-a da natureza, da pobre e monótona natureza, passando do fato ao valor, e, ação suprema da poesia, passando do valor para mim ao valor para as almas congêneres, aptas à valorização pelo poético (Bachelard, 1990b, p. 40).

Porém, o texto verbal não apresenta as soluções: a criança do conto traça um paralelo com o adulto real, que apesar de tantas vezes tentar ter todas as saídas, não pode fazer isso. Os questionamentos daquele que é estrangeiro no universo do conto permanecem como questões que o narrador-criança não consegue responder, apenas vislumbrar, dizendo coisas como “Não tenho certeza” ou “Porque é assim”. Curiosamente, aqui, Shaun Tan coloca a própria criança, e não o adulto, como é mais usual na tradição da literatura infantil, nesse lugar de nunca estar capacitada para responder completamente a perguntas desse Outro questionador, representado pelo intercambista. Lembramos Turrión (2023, p. 35): “O terreno construído por esses livros [chamados pela autora de “fantasia libertadora”] se encontra relativamente livre do pensamento dominante e emancipado do Outro.

O texto em si não é expectativa nem memória. [...] A projeção que aqui se realiza pode ser duplamente definida. Por certo ela é uma projeção que advém do leitor; mas ela também é dirigida pelos signos que se "projetam" no leitor. É difícil descobrir onde começa nessa projeção a contribuição do leitor e onde termina a dos signos. Na verdade, vemos surgir aqui uma realidade complexa, em que desaparece a diferença entre sujeito e objeto (Iser, 1999, p. 55).

Se todos os contos da obra em análise jogam com dois campos possíveis – o da realidade e o da fantasia –, especialmente em “*Eric*” percebemos como essa relação não acontece como poderíamos intuir em um senso-comum do que seja a criança. Não por acaso, Shaun Tan opta por representar Eric, o constante fabulador, como uma criatura animada que o texto verbal define como sendo o estrangeiro; ou seja, o que falta em significado entra na conta da diferença: “Deve ser uma coisa cultural, repete Mamãe” (Tan, 2012a, p. 17). Em uma inversão do que se pode esperar quando se fala de infância, essa explosão da fabulação, não é a fantasia que ensina, mas sim o encontro entre os dois universos, o concreto e o imaginado, o visível e o suposto.

Parece haver uma alteração na relação entre adulto-criança e, também, na relação criança-criança, o que nos dá muito a pensar. Aqui, é a própria criança, e não o adulto (ou melhor dizendo, não *somente* o adulto, uma vez que a mãe do garoto também parece “aceitar” as coisas como elas se apresentam), que se permite desautomatizar em relação à rotina automatizada e automatizante.

Eric quebra a percepção cujo funcionamento se baseia em minimizar o esforço e aceitar o mundo como um conjunto de fatos dados – em suma, a percepção cotidiana. **Daí suas excentricidades e dúvidas acerca de coisas que, para o olhar naturalizado do garoto, pareciam ser perguntas sem resposta.** A figura do adulto, representada pela mãe, é compreensiva e inteiramente automatizada a um só tempo, ao passo que o garoto ainda é capaz de ser desautomatizado pelas perguntas feitas por Eric (Souza, 2016, p. 255, grifo nosso).

No conjunto da obra em análise, “*Eric*” talvez seja o conto que mais declaradamente invoca o pensamento abstrato do leitor em estado infantil, seja ele criança, jovem ou adulto. O autor opta por demonstrar esse aspecto a partir da representação de um ser alheio à cultura local. Em seu processo de assimilação da linguagem, as crianças abstraem o idioma e seus significados, e criam outro, em que as coisas são frequentemente *outras* coisas. “A percepção das palavras se modela na infância” (Squilloni, 2023, p. 11).

Infância e poesia podem ter intimidade na obra de variados autores da literatura “não infantil” (entre mil aspas), como Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros, para quem as coisas estão em “estado de dicionário”⁶, mas “não querem mais ser vistas por pessoas razoáveis / elas desejam ser olhadas de azul / que nem uma criança”⁷. Em um exercício naturalmente poético de metonímia, quando dizem “água”, elas podem dizer “leite”, “sede”, “calor”, ou simplesmente solicitar que deem atenção para ela.

É como se na primeira aprendizagem de um idioma nos fosse necessário recorrer precisamente a essas qualidades específicas do ser humano, essas qualidades imbricadas na experiência íntima e emocional de cada indivíduo. [...] Ao pronunciar uma palavra, a pessoa não manifesta o referente imediato dela, mas sim se refere a tudo que sua experiência pessoal com essa palavra carrega nas costas, como uma mochila bem cheia (Squilloni, 2023, p. 18).

6 Carlos Drummond de Andrade. “Procura da poesia”. In: *A Rosa do Povo*. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

7 Manoel de Barros. “Uma didática da invenção, XIII”. In: *O livro das ignoranças*. São Paulo: Alfaguara, 2016.

O conto “*Eric*” provoca o leitor a pensar como a infância infinitamente refaz os sentidos. As linguagens que a infância mobiliza quando cria e recria sentidos para palavras que já conhecemos, ultrapassa o seu uso cotidiano e dicionarizado, e inventam alternativas por vezes muito mais instigantes para elas. A leitura de mundo infantil, nesse sentido, é naturalmente da ordem da poesia e da ficção. Quiçá sua leitura literária.

Um adulto que queira recuperar esse contato infante com a linguagem tem nas narrativas ilustradas um convite persistente à explosão do sentido, sem dúvida uma indicação não só da aptidão transeúrica das histórias “para crianças”, mas de seu valor para a formação de leitores ativamente criativos. Para Squilloni (2023, p. 19), “trata-se de uma capacidade recuperada em diversos níveis, intencionalmente na arte ou em trabalhos relacionados com a comunicação e persuasão e, também de maneira intencional ainda que com outro alcance, quando alguém se dá conta de que uma palavra e suas acepções normais não chegam a expressar o que pretende.”

Já em seus movimentos finais, o registro verbal direciona novamente ao leitor perguntas sem resposta, à semelhança das que faz no início da narrativa. Após um período de convívio marcado por incertezas e assimetrias, Eric vai embora tão silencioso quanto chegou, apenas com um aceno, gerando incômodo. No registro da forma, isso é sustentado pelas interações entre palavra e imagem, que intercalam a preponderância da narrativa. Já no registro do leitor, isso se percebe pelas assimetrias e dualidades colocadas ao longo da narrativa: criança-adulto, familiar-estrangeiro, corriqueiro-extraordinário, comum-absurdo. Diante dessa partida que a família percebe como espantosa e repentina, o pequeno narrador se coloca mais uma vez no lugar daquele que observa do alto de uma diferenciação: “Eu poderia ter me irritado com isso, mas ficava pensando no que a Mamãe havia dito, sobre a coisa cultural. Então não me importei muito” (Tan, 2012a, p. 14). “No jantar daquela noite, ficamos especulando por bastante tempo. O Eric parecia triste? Teria gostado da estadia? Algum dia ouviremos falar dele de novo?” (Tan, 2012a, p. 17).

Em “*Eric*”, o autor trabalha um tema que ressoa de forma mais acentuada em uma sua obra *A chegada* (Tan, 2011), a realidade social da migração e o sentimento de ser estrangeiro, repleto de exclusões e não entendimentos sobre os códigos dominantes. Ao opor os elementos realistas do texto verbal, que o narra meramente como um estudante intercambista, a uma representação fantasiosa do personagem principal e suas formas indefinidas, o autor invoca o

leitor em sua própria existência, instigando-o a pensar que todos nós podemos experimentar a sensação de não pertencimento, tanto às normas e códigos culturais quanto à relação com a própria linguagem, construída no conto em um abismo entre possível e impossível.

Nos termos de Andruetto (2012, p. 54), trata-se de “uma maneira de expandir os limites de nossa experiência, tendo acesso a um fragmento de mundo que não é o nosso. (...) suspender um pouco o transcurso monocórdico da própria existência.” Esse exercício de alteridade se revela como uma mais uma brecha, neste conto, para pensarmos as questões dos destinatários possíveis na literatura; se podemos ser estrangeiros, já somos; se podemos experimentar a infância, já a temos conosco; referenciando o conceito de *punctum*⁸ de Barthes, Andruetto (2012, p. 47) chama de “literatura alerta” o gesto de remeter-se ao inesperado da leitura:

(...) aquilo que se produz quando não esperamos, quando, esquecidos dos destinatários aos quais poderia ser “apropriado” lê-lo, esquecidos de sua possível utilidade em sala de aula e ignorantes de sua eficácia para ensinar estas ou aquelas coisas, e esquecidos também do que estávamos buscando nele (Andruetto, 2012, p. 47).

Ao dividir com os leitores as perguntas das quais o narrador-criança não sabe as respostas, o conto sugere que o mundo, assim como na ficção, também é em grande parte absurdo e inconcluso. Temos aqui mais um ponto de contato com o conto em análise e o conceito de “leitor implícito” (Iser, 1996), que vimos anteriormente, e de “enunciados com vazios” (Lima, 2011). A relação entre as lacunas de sentido é crucial para a existência de um leitor, e vice-versa. De um lado, a ideia de leitor implícito é uma construção teórica que nos permite reconhecer a “audiência” de que falava Beckett (2009) como uma figura imaginária pressuposta pela narrativa e também identificar a literatura em sua existência de arte performática implicada nas interações com quem as recebe. Do outro, a noção de “enunciado de vazios” diz respeito à projeção dessa recepção, ou seja, o leitor.

8 Ao referir-se à fotografia, Roland Barthes, no livro *A câmara clara* (1980), descreve o *punctum* como os pontos cegos da imagem, a partir do campo da fabulação. “O *punctum* vem do verbo latino *pungere*, ‘picar’, ‘furar’, ‘perfurar’. Aquilo que é pungente, que corta, fere, espicaça, alfineta e amortiza. No *punctum*, não é mais o intelecto que responde, mas o corpo que age e reage àquilo que lhe é posto.” Fonte: A noção de *punctum* de Roland Barthes, uma abertura da imagem?, de Rodrigo Fontanari. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/paralaxe/article/download/20000/21552>.

Conforme afirma Lima (2011, p. 50), “a comunicação entre o texto e o leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor.”

Tomando a literatura como um organismo composto de produção, recepção e comunicação, a obra passa a ser lida em suas dinâmicas entre autor, obra e leitor. Uma zona de interações imprevistas, mesmo quando iniciadas em um esforço de controle por quem cria. As próprias leituras que compõem este capítulo de análise literária nascem elas mesmas do

[...] o hiato em que sempre corre cada ato de interação, a transparência mútua impossível nos obriga à prática cotidiana da interpretação. A interpretação, portanto, cobre os vazios contidos no espaço que se forma entre a afirmação de um e a réplica do outro, entre pergunta e resposta (Lima, 2011, p. 50) [Original publicado em 1979].

Quando passamos à relação texto-leitor, o movimento de imprecisão costuma ser ainda mais acentuado, não só porque o autor não consegue (ainda que deseje, o que não é o caso de Shaun Tan) determinar quem e como o lerão, mas principalmente porque a obra, diante de cada leitor, passa a ser novamente uma possibilidade inteiramente outra. Novamente, voltamos à concepção de vazios que encontramos em Lima (2011, p. 50). “Os textos – e não só os ficcionais – tampouco são figuras plenas, mas, ao contrário, enunciados com vazios, que exigem do leitor o seu preenchimento.”

Não se trata, então, de defender a soberania absoluta do leitor, como se o autor não pudesse ter nenhuma gerência sobre os rumos de sua própria narrativa, mas sim de alertar para a importância de os textos conseguirem ultrapassar uma certa zona de projeções do leitor para operar em um campo acima.

Iser enfatiza a necessidade de o texto ficcional conter “complexos de controle”, que orientem o processo da comunicação. O próprio destes complexos é tanto orientar a leitura quanto exigir do leitor sair de sua “casa” e se prestar a uma vivência no “estrangeiro”; testar seu horizonte de expectativas; por a prova sua capacidade de preencher o indeterminado com um determinável – isto é, uma constituição de sentido – não idêntico ao que seria determinado, de acordo com seus prévios esquemas de ação (Lima, 2011, p. 52).

Por outro lado, em termos de imagem, o conto encerra com uma imagem de grande força poética e de subjetividade, que também nos apoia a nomear relações com a representação de infância dada por Shaun Tan. Antes de partir, e depois de percorrer a cidade com seus olhos de novidade, o misterioso inquilino deixa exposta no que parece ser um canto

da despesa da família uma surpresa para aqueles que o acolheram. Nesse momento, o conto apresenta sua mais perceptível marca de interlocução, ao dialogar diretamente com o leitor: “Pode ir ver você mesmo: ainda está lá depois de todos esses anos, florescendo no escuro. É a primeira coisa que mostramos a quem nunca visitou a nossa casa antes” (Tan, 2012a, p.17).

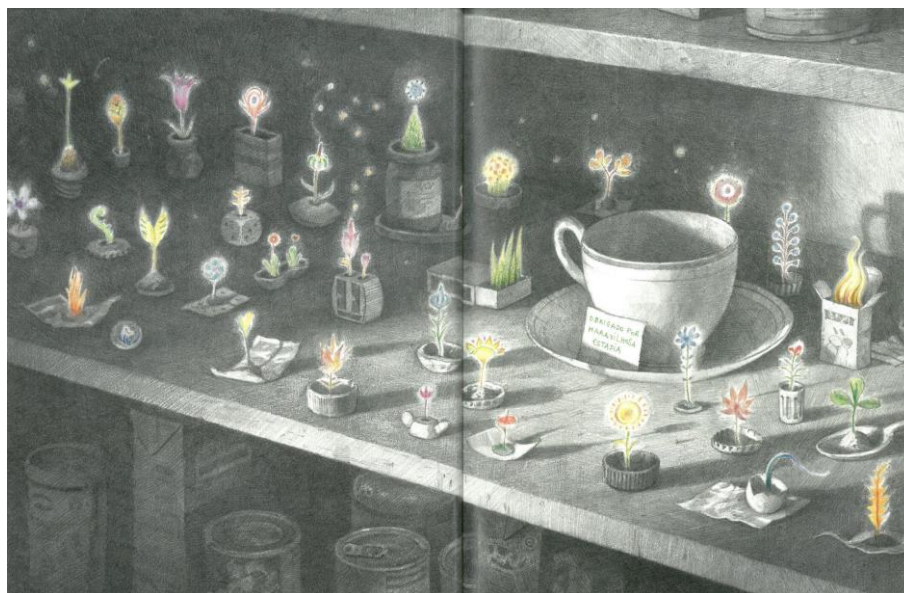
Nesse trecho, podemos perceber de que forma o autor articula as dualidades do conto, metaforizando, por meio dos objetos recolhidos por Eric, algo que passa a ser valorizado pela família a ponto de ser exibido como seu maior valor. Além disso, não é difícil supor os múltiplos destinatários que essa interlocução considera, afinal, o narrador conversa com os futuros visitantes da casa, alguém a quem parece cabível dirigir essa frase: “Veja o que nosso estudante de intercâmbio nos deixou” (Tan, 2012a, p.17).

Sobre as marcas de interlocução direta, Iser (1999, p. 53) afirma que “perceber-se a si mesmo no momento da própria participação constitui uma qualidade central da experiência estética”. No caso de narrativas narradas simultaneamente por palavra e imagem, essa eventualidade de autopercepção pode ser um acontecimento duplo. “O leitor se encontra num peculiar estado intermediário: ele se envolve e se vê sendo envolvido” (Iser, 1999, p. 53). É possível pensar ainda, do ponto de vista da Estética da Recepção, que o conto ativa no leitor a observação não só sobre a leitura, mas sobre a experiência de transformar-se através dela. “Experimentar um texto significa que algo está acontecendo com a nossa experiência. Ela não pode permanecer a mesma pelo fato de nossa presença no texto não ser mero reconhecimento do que já sabemos” (Iser, 1999, p. 51). Ao entender a obra literária como objeto cultural, o crítico chama atenção para o fato de que se estabelece uma espécie de salutar codependência entre texto e leitor, em que a obra só se desdobra em sentidos se houver recepção.

A constituição de um sentido não representa uma exigência unilateral por parte do texto ao leitor; ao contrário, o sentido só vem à tona se algo sucede ao leitor. **Sendo “objetos culturais”, os objetos não necessitam do sujeito por sua própria causa, senão para desenrolar-se nele**” (Iser, 1996, p. 83, grifo nosso).

Na ilustração de página dupla a seguir, podemos perceber uma espécie de cartografia de miudezas afetivas recolhidas por Eric em sua jornada, o que chega perto de explicar (embora não o faça de todo, afinal, quem lê Shaun Tan está no território do constante inexplicável) ao leitor o porquê de o personagem ser tão quieto e introspectivo. São flores, folhas, tampinhas de garrafa, cascas de ovo, caixas de fósforo. Pedacos de elementos – naturais e urbanos – que povoaram o caminho de Eric e agora se mostram ao leitor.

Figura 8. Ilustrações em página dupla de “Eric” (Tan, 2012a, p. 18 e 19).



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2012a)

Diante do texto ficcional, o leitor é forçosamente convidado a se comportar como um estrangeiro, que a todo instante se pergunta se a formação de sentido que está fazendo é adequada à leitura que está cumprindo. Só mediante esta condição, dirá Iser, a assimetria entre texto e leitor poderá dar lugar "ao campo comum de uma situação" comunicacional (Lima, 2007, p. 51).

Assim como o narrador, também o leitor não sabe responder por que o personagem fez isso ou aquilo, estratégia que tem sido um componente recorrente nas criações de Shaun Tan. As abordagens narrativas escolhidas neste conto – e ao longo de toda a obra em que ele está inserido – não permitem ao leitor obter soluções, mas valorizar o caminho entre suas múltiplas opções.

A atmosfera de indissolubilidade do texto parece dialogar com as infâncias na mesma medida em que uma criança verifica com as próprias mãos para que serve um objeto, revelando a relação entre o assombro infantil com os mecanismos narrativos de uma narrativa fantástica. Turrión (2023) lembra dessa conexão ao se referir a um dos artistas de literatura

ilustrada mais conhecidos e traduzidos na atualidade. De maneira similar em termos de inclinação artística, o britânico Anthony Browne, ao fazer conviver em sua obra elementos tão díspares em carga de naturalidade

Anthony Browne dedica várias passagens de sua autobiografia para explicar a escolha do surrealismo como fonte de inspiração. Garante que “com os anos” aprendeu “que as crianças têm uma tendência natural ao surrealismo” (2011:13). Além disso, afirma que, nas crianças, a “imaginação está sintonizada com um requinte tal que mesmo as coisas ordinárias parecem novas e estranhas. Isso é exatamente o que os surrealistas faziam: voltar ao estado de assombro infantil ao ver o mundo pela primeira vez (Turrión, 2023, p. 50).

Como se as histórias narradas em “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a) fossem um interruptor, um aparelho tecnológico ou meramente uma folha de papel que não se sabe de onde veio, o leitor é convidado a investigar entradas e saídas, utilidades e desusos. No entanto, os textos articulam de tal modo os “atos de imaginação” (Iser, 1996) do leitor que, diferente do que acontece em muitos textos da tradição literária infantil, não resulta aqui em uma única resposta; palavra e imagem evocam possibilidades sempre abertas de ampliação do “horizonte de expectativas” ou “horizonte de experiências”, termos que encontramos em Jauss (1994) e Iser (1996).

Cada texto lido produz um outro corte no interior da nossa estrutura contrapontística de nossa pessoa, ou seja, a relação que ele organiza entre seu tema e nosso horizonte de experiências se manifesta em cada caso de forma diferente. Um tema nunca evoca a totalidade de nossas orientações e disposições, mas sim determinadas facetas destas, razão pela qual cada texto empresta validade diferente às orientações exigidas. Se podemos entender o tema do texto somente por sua relação com nosso horizonte virtual de experiências, horizonte invocado por diferentes configurações, então os atos de apreensão da experiência estranha não podem deixar de ter efeitos retroativos sobre nosso repertório de experiências (Iser, 1996, p. 88).

De modo similar ao que ocorre em outros textos de “*Contos de lugares distantes*” (2012a), em “*Eric*”, a representação realista das imagens se dilui no texto verbal, no sentido de que o leitor é confrontado a todo momento com elementos visuais disparatados em relação à unidade verbal que, se não chegam a contradizer a mensagem recebida, alargam sensivelmente suas interpretações. Neste conto, tal aspecto está posto desde o início, considerando que a primeira narrativa é Eric chegando para sua estadia carregando uma mala feita de noz. Como é esperado de uma história fantasiosa, o insólito não é colocado em xeque,

mas elevado a uma normalidade assumida como banal. “A infância reivindica um espaço imaginado próprio através da oposição (a qualquer preço) às propostas da cultura adulta.” (Turrión, 2023, p. 41).

Se é possível imaginar o desconforto que obras abertas para a elaboração do leitor podem causar nos leitores, principalmente em adultos que procuram antecipar soluções, cabe salientar que é justamente esse um dos pontos centrais de diálogo das narrativas fantasiosas com as infâncias implícitas. Ou seja, é convocada aqui não apenas a infância da criança, mas também a dos adultos, que a partir das histórias admitem se conectar com estados emocionais inaugurais, acolhendo as lacunas narrativas como espaço de potencialização cognitiva da imaginação.

Os vazios, então, podem configurar não o final da história, mas sim uma parte imprescindível de sua elaboração. É o que Iser (1996) atenta, ao defender que a participação ativa de quem lê, isto é, o próprio “ato de leitura”, é quem dita a natureza da obra artística como um objeto de satisfação e prazer. “Como apenas o leitor é capaz de formular ideias, seria absurdo se o próprio texto formulasse essas soluções, a menos que procurasse impedir a atividade do leitor. A obra de arte dá satisfação ao receptor apenas quando ele participa da solução.” (Iser, 1996, p. 95).

Segundo Iser (1999), Sartre vê a interação implícita entre autor, obra e recepção como um "pacto", pois "a arte existe unicamente para o outro e através do outro". A brincadeira de fazer e refazer sentidos, em Shaun Tan, revela, em estado infante, de criação e também de recomposição da linguagem. “O autor e o leitor participam de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra de jogo” (Sartre, *in*: Iser, 1996, p. 96).

Iser (1996) chama de "efeito" a lacuna de sentido deixada – intencionalmente – por quem concebe uma narrativa. Uma lacuna que só será preenchida pela leitura, ou seja, pela presença ativa do leitor. Nesse caminho, podemos entender que, se toda obra pressupõe um vazio interno, no caso de livros em que a história é contada simultaneamente por duas linguagens narrativas, os vazios se multiplicam, bem como as possibilidades de “leitor implícito” e, por consequência de "efeitos". Na concepção de “piquenique” literário, como já vimos em Iser (1996, p. 63), a linguagem visual é mais que um aperitivo extra, é um dos

pratos principais do banquete de sentidos, ao lado do registro verbal. O autor oferece ainda a metáfora da leitura de uma partitura, à qual podemos acrescentar a linguagem imagética. "O texto é apenas uma partitura e, por outro lado, são as capacidades dos leitores, individualmente diferenciados, que instrumentalizam a obra" (Iser, 1999, p. 11).

A carência de sentido que a obra literária traz consigo se atualiza em um paradoxo: a atualização do efeito nem está previamente dada, nem é arbitrária. Por isso, a interpretação – a doação de sentido – tanto varia historicamente, como mantém, em cada momento histórico, uma certa semelhança interna (Iser, 1996, s.p.).

As narrativas fantasiosas, como observamos que ocorre em Shaun Tan, podem paradoxalmente dialogar com a vida “real”, ao conceder ao leitor a permissão para acomodar sentimentos ambíguos como parte do desenvolvimento humano, e não como desvio de um processo linear em que tudo se compreende. Permitir ao leitor sentidos abertos é colocar-se empático aos seus afetos reais.

Diante da possível frustração provocada por livros com significados pouco elaborados, um requisito imprescindível para que um livro se torne transcendental a seus leitores é “empoderar o leitor” a partir de um entendimento profundo de suas inquietações (Turrión, 2023, p. 48).

A respeito da representação de infância na obra de Tan, a cena final de “*Eric*” – construída em articulação de palavra-imagem – parece uma prova da habilidade infantil (adjetivo que não cabe apenas ao sujeito, mas a uma habilidade humana) de notar detalhes que pareceriam insignificantes, mas revelam todo o seu potencial de serem um presente para quem finalmente as nota em sua grandeza. É também uma provocação quanto ao tempo de fruição da experiência: lenta, porém ativa e cheia de nuances, do lado “criança”; automatizada e pouco criativa, do lado “adulto”. A oposição é útil para pensar em como nos relacionamos com os dois universos (adulto e infantil, em sentido semântico), e de que formas as nossas atitudes gerais diante dos acontecimentos perpetuam essas e outras características. O quanto alimentamos as assimetrias entre adulto e criança, estrangeiro e nativo, pertencente e forasteiro, e por aí afora, parece ser aqui a medida para refletir as distâncias entre a liberdade e automatização do ser.

Para redescobrir a linguagem das fábulas, é necessário participar do existencialismo do fabuloso, tornar-se corpo e alma de um ser admirativo, substituir diante do mundo a percepção pela admiração. Admirar para receber os valores daquilo que se percebe (Bachelard, 1998, p.113).

Talvez esteja na força de experimentar a alteridade e no reconhecimento das bordas inexatas entre um leitor e outro a vivacidade de uma literatura livre de limitações (etárias, sim, mas não só, considerando quantas barreiras é possível imaginar neste mundo de racionalidades soberanas) e mais ainda daquelas que operam nas fronteiras borradas entre razão e emoção, realidade e fabulação, banalidade e absurdo. Uma chance de se colocar no lugar de Outros e demonstrar, pela transcendência das normas, dimensões extras de novas realidades possíveis.

4.5. SILENCIOSOS OUTROS: UMA LEITURA DO CONTO “OS GRAVETOS”

Como vimos, a obra “*Contos de lugares distantes*” (2012a) pode ser lida – dentre outras possibilidades – como uma obra de literatura de “fantasia libertadora”, nos termos de Turrión (2023, p. 12), se considerarmos que o trato dado aos elementos extraordinários é, muitas vezes, de algo corriqueiro e banal. Mísseis gigantes coloridos que viram enfeites dos quintais, animais falantes, cômodos fantasma, entre outros inumeráveis aspectos. É também o que explica Souza (2016, p. 226), ao dizer, que nesta obra, “o fantástico emerge da retomada do cotidiano, pois ao lançar-lhe um olhar artístico, ele é renovado e passa a ser percebido como artístico.”

O conto “*Os gravetos*” é o décimo primeiro do livro em análise. A sinopse é a seguinte: um grupo de gravetos ocupa uma cidade de humanos, que não sabem e não entendem por que eles estão ali, quem são, o que querem. O narrador, apesar de não ter sua identidade revelada, comunica ao leitor estar confuso, ainda que não surpreso, com a presença desses seres, justamente por serem diferentes dele. A inspiração para o cenário do conto possui um pano de fundo real, a história foi criada a partir de uma instalação ao ar livre na Lapônia, chamada “*Los silenciosos*”, um espaço aberto com setecentas figuras em formato de espantalho, formadas por cruzes de maneira, tecidos rotos e ervas na cabeça. “O efeito que produzem é ao mesmo tempo divertido e perturbador, como seres enigmáticos ou bonecos ancestrais” (Barbara Fiore Editora, 2008, s.p., tradução nossa).

Porém, a presença desses estrangeiros não chega a configurar, conforme indica o registro verbal, um distúrbio na paz do lugar, apenas um pequeno desvio na normalidade dos dias. “Eles não são um problema, apenas mais um elemento da paisagem dos lugares distantes” (Tan, 2012a, p. 65). É essa entidade simbolizada pelo Outro familiar, então, que aqui tomaremos como um dos pontos chave para a leitura do conto. Podemos relacionar essa figura de difícil definição e ao mesmo familiar ao Outro de que falava Larrosa (2003), Bachelard (1998) e Andruetto (2012), explicitado anteriormente nesta pesquisa.

A presença de elementos que seriam tomados como insólitos na vida real, mas são acolhidos com naturalidade no universo ficcional nos remete a Costa Lima (2011); ele ressalta que a literatura, frequentemente, tem como consequência imprimir ao leitor algum tipo de estranhamento, mas que há maneiras distintas de fazê-lo. “O texto literário e artístico tem, pois, como primeiro efeito converter o habitual em estranho” (Costa Lima, 2011, p. 24). Vale pontuar que o estranhamento já fora assinalado pelos formalistas russos, que, entretanto, o relacionavam com a percepção, enquanto Iser (1996) o conecta ao ato de imaginar, o que nos leva para mais perto da noção de leitor como fabulador.

Essa característica, porém, é atravessada por uma ambiguidade colocada por Tan. Ao mesmo tempo em que manifestações fantasiosas são colocadas como algo banal, decorre da relação entre os personagens o estranhamento em si. Ou seja, o infamiliar depende da presença de um Outro. “A relação entre texto e o leitor se caracteriza pelo fato de estarmos diretamente envolvidos e, ao mesmo tempo, de sermos transcendidos por aquilo em que nos envolvemos” (Iser, 1999, p. 12-13). É por isso que “o texto apenas pode ser apreendido como “objeto” em fases consecutivas da leitura” (Iser, 1999, p. 12).

Ainda para fins de compreender o interesse pelo infantil e como este se relaciona à busca pelo Outro, vale considerar que a aparição das crianças em “*Os gravetos*” parece representar sua faceta mais contundente. Afinal, se ninguém compreende por que os tais gravetos estão na cidade, são as crianças que extravasam o incômodo com essa presença não explicada, espancando literalmente as criaturas insólitas. “Garotos mais velhos adoram bater neles com tacos de beisebol ou de golfe, ou o que estiver à mão, incluindo os membros arrancados das próprias vítimas” (Tan, 2012a, p. 66). As crianças incorporam aqui a figura do valente, distanciando-se por completo do ideal romântico de infância, e permitindo associações com a violência, a brutalidade e a irracionalidade.

Esse dado da narrativa insinua uma aproximação direta com o que diz o escritor Daniel Pellizzari na orelha da edição brasileira do livro. "Agindo como moleques valentões, espancamos as histórias-criaturas em busca de um sentido" (Pellizzari, *in*: Tan, 2012a). No texto, Shaun Tan inverte a ordem das características: são as crianças, e não os adultos de que falava Pellizzari, que não se contém diante do incompreensível, e são elas que espancam o elemento estranho até à exaustão, em busca de que eles revelem seu sentido – o que não o fazem.

A aparição das crianças neste conto parece representar sua faceta mais virulenta. Se ninguém compreende por que essas criaturas misteriosas e incomuns feitas de madeira, os tais gravetos, estão na cidade, são as crianças que extravasam o incômodo com essa presença não explicada, “espancando”, como antevê Daniel Pellizzari na orelha da edição brasileira, as criaturas insólitas. "Garotos mais velhos adoram bater neles com tacos de beisebol ou de golfe, ou o que estiver à mão, incluindo os membros arrancados das próprias vítimas". As crianças incorporam aqui a figura do valentão, distanciando-se por completo do ideal romântico de infância, e permitindo associações com a violência, a brutalidade e a irracionalidade.

Sobre a violência que as crianças aplicam aos gravetos, diz o autor: "Isso pode durar horas, dependendo de quantos os meninos encontrarem. Mas num certo momento aquilo deixa de ser divertido. Fica chato, até irritante, o fato de eles permanecerem ali parados, aceitando tudo" (Tan, 2012, p. 67).

Por outro lado, a maior força da presença da criança neste conto se dá logo na primeira parte do texto, e pode ser sintetizada em uma frase: "Os adultos prestam pouca atenção neles". No trecho em questão, o autor narra como as crianças são aquelas que botam reparo demasiado aos intrusos, e situam o adulto no limite entre a falta de autoconhecimento sobre a própria ignorância e o abuso de sua autoridade sobre as crianças uma vez que o simples interesse delas pelos gravetos configura um motivo de repreensão. [...] são repreendidas pelos pais, por razões não muito claras. 'Não interessa por que', dizem, severos.

Sobre a violência que as crianças aplicam aos aparentes invasores, diz o autor: "Isso pode durar horas, dependendo de quantos os meninos encontrarem. Mas num certo momento aquilo deixa de ser divertido. Fica chato, até irritante, o fato de eles permanecerem ali

parados, aceitando tudo" (Tan, 2012a, p. 67). Por outro lado, a maior presença da criança neste conto se dá logo na primeira parte do texto, e pode ser sintetizada em uma frase: "Os adultos prestam pouca atenção neles" (Tan, 2012a, p. 65).

No trecho em questão, a voz ficcional nos estimula a enxergar as crianças como aquelas que botam reparo demasiado aos intrusos, e situam o adulto no limite entre a falta de autoconhecimento sobre a própria ignorância e o abuso de autoridade, uma vez que o simples interesse dos pequenos pelos gravetos configura um motivo de repreensão. "[...] são repreendidas pelos pais, por razões não muito claras. 'Não interessa por que', dizem, severos. (Tan, 2012a, p. 65).

A obra de Shaun Tan, ao apelar para quem lê, frequentemente questiona a veracidade de seres inanimados que podem ganhar vida, ou objetos cotidianos que podem estar de fato vivos. Neste e em outros textos, Tan se coloca como espécie de narrador onisciente das estranhezas do mundo, e a busca pelo Outro – ou seja, por aquilo que nos é alheio e muitas vezes distante e desconhecido – permeia sua obra de forma transversal. Essa característica da busca pela alteridade pela ficção é pontuada por Iser, quando ele relembra que, no século XVII – que remonta ao início da literatura “infantil” na Europa – a condição de experimentar outra identidade por meio das histórias era lida socialmente como um tipo de disparate, revelando o elemento temporal que sonda todo texto, de acordo com a Estética da Recepção. Em vista de sua duração, a leitura produz um eixo temporal, em que os objetos imaginários criados pela representação se reúnem, criando uma ordem sucessiva" (Iser, 1999, p. 76).

Presença significa ser tirado do tempo; o passado é sem influência e o futuro permanece inimaginável. Uma presença que se livrara de suas determinações temporais ganha para aquele que nela se envolve o caráter de evento. Precisamos olvidarmo-nos de nós mesmos para estar à altura dos desafios. Daí a impressão de viver uma transformação durante a leitura. Tal experiência já é antiga e se comprovou muitas vezes. Gostaríamos de lembrar que, no século XVII, a leitura do romance, na época um gênero emergente, era considerada uma forma de loucura, porque o leitor se tornava outro durante a leitura. Dois séculos mais tarde, Henry James chama essa transformação do leitor a maravilhosa experiência de ter vivido temporalmente outra vida (Iser, 1996, p. 90).

Estabelecer contato com o alheamento dos seres é um elemento presente em muitos dos livros de Tan, e se manifesta em personagens representativos de sua criação, como é o caso de Eric, uma espécie de folha com voz e braços de menino que aparece pela primeira vez

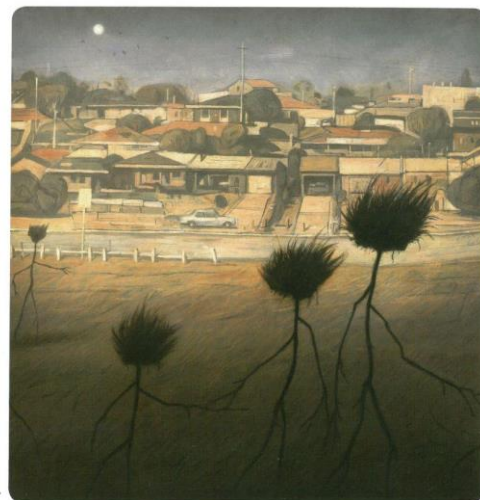
em um dos textos de “*Contos de lugares distantes*” (2012a) para depois ganhar um livro só dele – “*Eric*” (Tan, 2010), um *spin-off* ainda sem edição no Brasil.

De início, em “*Os gravetos*”, Tan se preocupa em evidenciar a familiaridade dos protagonistas: “Sempre estiveram aqui, desde antes das lembranças de qualquer um, desde antes de apararem o mato e construírem as casas” (Tan, 2012a, p. 65). Porém, mais adiante, deixa antever ao leitor a dúvida sobre quem invadiu a casa de quem, brincando com o ponto de vista da narrativa e com o próprio conceito do que é ser estrangeiro ou nativo.

No conto, esse recurso literário de indeterminar quem narra a história – é algo que Shaun Tan aplica tanto na linguagem verbal quanto não verbal, por meio do ângulo das ilustrações, que ora mostram os gravetos de longe, como se estivessem sendo fotografados pelos moradores da cidade, e ora os coloca numa posição de protagonismo na imagem. É como se o leitor estivesse enxergando a cena por meio de uma câmera subjetiva em que os gravetos é que estão “filmando” a cidade. Afinal, além de serem notados por onde passam, eles também veem. O autor os coloca, então, como criaturas simultaneamente observadas e observadoras; “silenciosas sentinelas” (Tan, 2012a, p. 68). Tal recurso se relaciona ao que Iser chama de “atos de imaginação”, que colocam quem lê em um estado de ativar e abandonar perspectivas, em modo contínuo; neste conto, o “texto” resultante entre a interação palavra-imagem oferece justamente essa pluralidade de pontos de vista de que fala o crítico alemão.

No processo da leitura emerge uma sequência de atos de imaginação; pois quando as imagens formadas já não deixam de permitir a integração da multiplicidade das perspectivas, devem ser abandonadas. Através dessa correção das imagens se infere uma modificação constante do ponto de vista; isso equivale a dizer que o ponto de vista como tal não é fixo, mas deve ser ajustado pela sequência das imagens, até que, por fim, ele coincide com o sentido constituído. Assim o leitor se encontra definitivamente no texto, ou seja, no mundo do texto (Iser, 1996, p. 76).

Figura 9. Ilustrações de “Os gravetos” (Tan, 2012a, p. 68 e 69)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2012a)

Figura 9. A inversão do ponto de vista daquele que vê e daquele que é visto pode ser percebida nas ilustrações dos personagens gravetos presentes nas páginas 68 e 69, respectivamente, em “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a).

Estão aqui por algum motivo? É impossível dizer, mas se você parar e observá-los por algum tempo, imagine que eles também podem estar procurando respostas, buscando algum sentido. É como se tomassem todas as nossas perguntas e nos devolvessem. Quem são vocês? Por que estão aqui? O que querem? (Tan, 2012a, p. 69).

Ao jogar para o leitor elaborar as tais questões sem resposta do narrador diante das criaturas estranhas – por que estão aqui?; o que querem?; quem são vocês? – Shaun Tan faz uma manobra em direção ao destinatário. Essa natureza de interlocução direta e ativa com quem lê, não somente dirigindo a história ao público, mas *com* ele, é um dos pontos de diferenciação de livros em que histórias são contadas, e livros que pressupõem também a cocriação do leitor no momento da leitura.

Os livros mais convencionais certamente têm seu lugar, principalmente entre os leitores iniciantes, mas têm uma faixa muito limitada de interpretação. Se uma afirmação é feita, as pessoas só podem estar de acordo ou discordar. Mas se uma pergunta é feita, as pessoas podem tomar a direção que quiserem, e você sente como se estivesse falando “com” o leitor, em lugar de “para” o leitor. É a diferença entre uma conversa e um sermão (Tan, 2015, s.p.).

Além disso, o tema do deslocamento e da oposição entre aquele que está dentro e aquele que está fora é algo bastante recorrente na obra de Shaun Tan, cujo livro mais expressivo trata sobre a questão da imigração. *The arrival* (Tan, 2007) – publicado no Brasil como *A chegada* (Tan, 2011) – coloca ainda mais diretamente a perspectiva sobre aquele que chega em um país estrangeiro.

As oposições e dicotomias entre conceitos tantas vezes cristalizados no imaginário social são marcas de estilo do autor, e nos ajudam a afirmar a potência das histórias para subverter ideias engessadas. A relação entre infamiliar e familiar, entre o indivíduo e o Outro, o distante e o próximo, o centro e o periférico, o dentro e o fora, e assim por diante. Diz Souza (2016) sobre “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a):

Ao retratar a banalidade do cotidiano em sua plenitude, identificamos um modo de aumentar a distorção causada pelo elemento fantástico naturalizado. Defendemos que as imagens reconhecem o cotidiano mas ainda assim escolhem lhe lançar um olhar artístico, desautomatizando-o por reconhecer e retomar sua banalidade, de modo análogo às metáforas mortas de Kafka. Essa hipersensibilização da banalidade é justaposta com um elemento fantástico que potencializa a distorção causada pela sua presença, tornando-o familiar e estranho a um só tempo (Souza, 2016, p. 261).

Em uma visada semelhante, Marcela Carranza, no artigo “A literatura a serviço dos valores”, afirma: “A literatura – e nisso ela se parece muito com as crianças – é perigosa porque perturba as formas cristalizadas que damos (e que nos dão) para interpretar a realidade” (Carranza, 2012, s.p.).

O título original de “*Contos de lugares distantes*” (2012a) em inglês, *Tales from outer suburbia* (Tan, 2009) já deixa antever essa relação, problematizando como se define o que é o subúrbio e o que é a cidade em si. Há, também, o exemplo do título *Tales from the inner city* (Tan, 2018), que brinca com a noção de interior e capital.

Tais características de bifurcamento e separação aparecem também em diversas outras histórias de Tan, como *A coisa perdida* (Tan, 2012), que narra o encontro de um menino como uma criatura metade máquina, metade bicho. Já no supracitado *Tales from the inner city* – ainda sem tradução no Brasil – uma coletânea de textos individuais que coloca os animais como mensageiros da desordem da sociedade, acontece algo similar ao que vemos em “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a), em que as narrativas se unem por um elemento

comum, dessa vez a relação entre homem e animal. No livro, cada história narra a relação misteriosa e fantástica dos animais com uma grande metrópole, situando os bichos em situações urbanas absurdas: há uma baleia que mora no céu, feito um grande balão inflável, e peixes que vivem no topo dos prédios.

Ao mesmo tempo em que nos questionamos quem, na história de Tan, é o verdadeiro intruso, ou a voz autorizada a tomar o Outro como estrangeiro e/ou invasor, nós, leitores, nos vemos diante do impasse comum a todo ato de leitura: por que buscar uma única narrativa se podemos aproveitar um espectro ilimitado de interpretações? A racionalidade ou o rigor intelectual não nos ajuda a compreender o efeito do infamiliar, do inquietante; ao contrário, seria o desprendimento dessas chaves absolutas de interpretação do mundo que nos jogaria diretamente em sua direção.

Shaun Tan procede de uma manobra bastante característica em sua bibliografia, e que aqui se reforça como estilo de forma consistente. Como se tivesse à mão um conta-gotas que permitisse dosar exatamente a quantidade de fantástico que ele quer inserir na narrativa, o autor vai "pingando" gotas certas de elementos fantasiosos. Essa "gota" representa o ingrediente insólito capaz de modificar o real.

Os contos da obra em análise são todos ambientados em uma atmosfera realista – descrevem a cidade, o campo, o subúrbio, os elementos da natureza do entorno e as pessoas que vivem nesses espaços –, porém, permitem borrar o verossímil com aspectos inverossímeis. O próprio Shaun Tan revela a ambiência construída a partir de reminiscências da sua infância.

Os subúrbios do norte pareciam o fim do mundo naquela época. Eram completamente normais, mas eram libertadoras porque eram calmas e claras, e não eram desprovidas de uma estranha beleza. (...) Isso ainda permanece no meu trabalho criativo adulto: metade da minha atenção está focada em paisagens residenciais normais que costumo fotografar e pintar e, ao mesmo tempo, passo muito tempo desenhando personagens imaginários e mundos fictícios (Barbara Fiore Editora, 2008, s.p., tradução nossa).

Não é por acaso que a pretensa explicação, que muitos leitores ainda podem buscar ao ler um texto de ficção, não é dada nos livros de Tan. O autor e o estilo narrativo que ele emprega rejeitam a compreensão absoluta e estanque para, aí sim, acolher as múltiplas variáveis possíveis na recepção de uma obra de arte. Para a Estética da Recepção, a

interpretação de um determinado texto vai ser sempre o resultado da fusão do diálogo entre o repertório do leitor e a experiência do autor (Zilberman, 2015).

Em uma visada fenomenológica, Iser afirma que: "A leitura tem a mesma estrutura da experiência, na medida em que o envolvimento empurra os nossos padrões de representação para o passado, suspendendo assim a sua validade para a nova presença" (Iser, 1999, p. 50).

"O ato da recepção de um texto não se funda na identificação de duas experiências diferentes – uma nova e outra sedimentada –, mas na interação destas duas, ou seja, em sua reorganização" (Iser, 1999, p. 52).

Souza (2016) aproxima-se de um conceito de estranhamento diverso, que, apesar de distinto epistemologicamente, conecta-se na leitura. Referindo-se aos formalistas russos, o pesquisador diz que o procedimento artístico utilizado por Tan para empregar o fantástico em sua obra – mais especificamente em "*Contos de lugares distantes*" (Tan, 2012a) –, permite ao leitor "transviver" a realidade, que seria o procedimento pelo qual o familiar retorna a passar pela cognição a partir de elementos absurdos, estranhos, insólitos. "Os elementos fantásticos são dotados de realidade e naturalidade a fim de deformá-la profundamente, revelando aspectos da nossa própria (Souza, 2016, p. 235-236).

O fantástico [em "*Contos de lugares distantes*"] não visa a realizar uma sensação, mas antes retomar a si próprio como algo estranho. Por isso, o fantástico emerge da retomada do cotidiano, pois ao lançar-lhe um olhar artístico, ele é renovado e passa a ser percebido como artístico. Ou seja, em vez de uma operação linguística simples de "isso é como se fosse aquilo", as metáforas da obra retomam o cotidiano e o hipersensibilizam, tratando-o como objeto de olhar artístico. As situações absurdas são apresentadas como banais, de modo que o efeito é um estado de flutuação cognitiva, pois a narrativa não nos faz ingressar no mundo ficcional e, por outro lado, as situações apresentadas são absurdas e fantásticas (Souza, 2016. p. 226).

Se, tradicionalmente, nos contos fantásticos e na literatura de forma geral, a relação com o infamiliar merece uma consideração à parte pelo fato de que muitas coisas consideradas infamiliars na vida prática, ali não o são, em Shaun Tan, especificamente em "*Os gravetos*", essa dinâmica se particulariza ainda mais, pelas brincadeiras que o autor faz com a voz na narrativa, a toda hora indagando se as criaturas são de fatos estranhas ou se são apenas uma manifestação do que já era conhecido de antemão. Tal característica também é indicativa da relação autor-leitor, de acordo com a Estética da Recepção.

Uma vez que o sujeito estranho, ao pensar no leitor pensamentos não-familiares, indica a presença potencial do autor; no processo da leitura, o leitor "internaliza" a apresentação deste último já que ele põe sua consciência à disposição dos pensamentos do autor (Iser, 1996, p. 86).

Para concluir essa ideia, retomemos uma citação já supracitada de “*Os gravetos*”: “Sempre estiveram aqui, desde antes das lembranças de qualquer um, desde antes de apararem o mato e construírem as casas” (Tan, 2012a, p. 65). Dessa maneira, o conto nos ajuda a pensar nas etapas da vida do sujeito, em que a infância estaria ligada ao gesto de estranhar – a nós próprios, ao Outro, ao mundo, e assim perceber o constante infamiliar contido em todas as coisas.

Sobre o deslocamento dos sentidos, emprestamos as palavras de Squilloni (2023, p. 21) e nos permitimos à ousadia de desconectá-las brevemente de seu contexto original, no livro “*O labirinto da palavra*”, em que a autora fala sobre um projeto editorial que transforma memórias culturais em histórias. As narrativas ficcionais têm “um poder metafórico potente sobre o que é viver, modelar uma identidade, habitar um lugar e mais de uma cultura ao mesmo tempo”. Como peças de um grande quebra-cabeça, os elementos articulados em uma obra literária, seja palavra, texto, fatores pictóricos, podem ser facilmente transportadas para outros campos de significação, como acabamos de fazer aqui.

Os sentidos e suas recriações nascem e renascem todos os dias pela sua disponibilidade generosa ao deslocamento. É por isso que um livro nunca acaba, em sua inexorável possibilidade de reinterpretação. Sabendo disso, as crianças solicitam: “De novo! De novo!”. A infância, seja ela qual for, está necessariamente mais perto desse saber.

4.6. MISTERIOSOS ÍNTIMOS: UMA LEITURA DO CONTO “*RESSACA*”

Como é bem-vindo que aconteça diante de uma obra aberta, são muitas as leituras do terceiro conto em análise. “*Ressaca*” é a décima segunda história de “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a). Apesar de à primeira vista não parecer, já que outras histórias da obra também abordam outros temas sensíveis ainda mais complexos, como visões sobre luto, perda

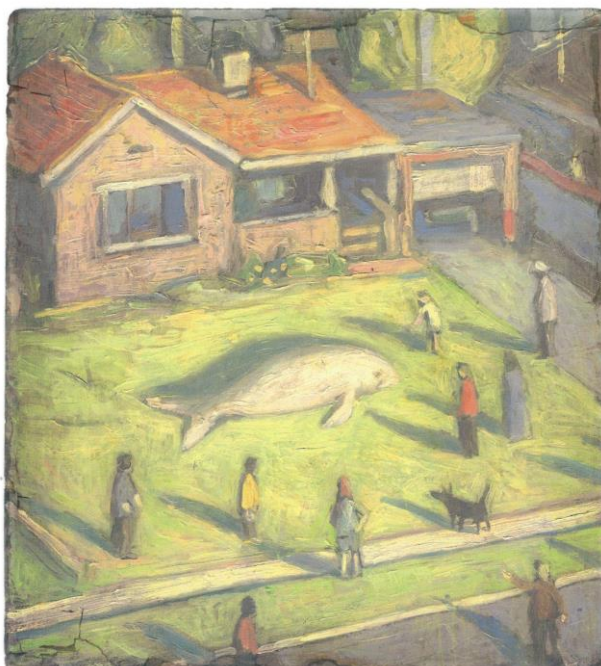
e memória em “Velório” e “História do vovô”, pode-se dizer que, do ponto de vista da infância, esta talvez seja a narrativa mais potencialmente simbólica do livro. Neste conto, a fantasia é utilizada como vetor sugestivo de uma série de interpretações, nenhuma delas absoluta, mas todas possíveis.

Bem como as demais narrativas da obra, que têm no atravessamento do cotidiano e como as pessoas reagem a eventos incomuns o seu grande tema em comum, “*Ressaca*” também narra um desses momentos; instantes breves, mas ainda assim de uma profunda intensidade, em que ocorre uma interrupção da banalidade do dia a dia. Em duas páginas de registro verbal e duas ilustrações narrativas, o conto aborda um acontecimento surpreendente na casa número dezessete dos Lugares Distantes, cenário geral do livro. Apresentada ao leitor em um campo de tensão, já que os vizinhos só a mencionam aos sussurros como se fosse um segredo, a casa é local de “gritaria, portas batendo e objetos quebrando” (Tan, 2012a, p. 37).

Nas primeiras linhas escritas do conto, ao ter contato com a informação sobre a atmosfera de violência da casa, o leitor, ao recorrer ao seu repertório de referências, pode pensar que a história decorrerá dali, e que a narração se dedicará a contar quais são as razões da agitação violenta. Porém, conforme o texto verbal registra, “outra coisa aconteceu, algo bem mais interessante” (Tan, 2012a, p. 37).

Quem começa a leitura a partir do primeiro elemento narrativo do conto, ou seja, a imagem que figura na página 36 (abaixo), já sabe que coisa é essa, ao observar a ilustração de um enorme bicho semelhante a uma baleia ou a um golfinho estirado no gramado de uma casa, ao redor do qual amontoam-se pessoas e um cachorro. Seja como for, a suposição sobre a maior curiosidade não sobre o cotidiano doméstico interior da casa, e sim sobre fatos extraordinários supõe o diálogo com destinatários crianças e jovens. Trata-se de uma primeira pista de marcas de interlocução com o leitor. Como se dissesse de lado as regras do mundo adulto, em que velar pela segurança e dignidade de um lar se coloca como lei, as palavras parecem se despir logo de sua inicial seriedade, ao desviar do assunto violência.

Figura 10. Ilustração do conto “Ressaca” (Tan, 2012a, p. 36)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2012a)

No que diz respeito ao repertório do leitor – e aqui vale pontuar que nos referimos a uma obra de ampla recepção, ou seja, constituída por repertórios muitos distintos –, Iser (1996) afirma que assumir a assimetria é potencializar o texto. O grau de definição do repertório é um pressuposto elementar para que texto e leitor tenham algo em comum. Pois uma comunicação só pode realizar-se ali onde esse traço comum é dado; ao mesmo tempo, porém, o repertório é apenas o material da comunicação (Iser, 1996, p. 131).

Quanto à forma, é o texto verbal quem altera a rota da narrativa, por meio de um juízo de valor associado ao fato inicial, isto é, o dado concreto de que naquele endereço acontecem conflitos, qualificando o que se vai narrar adiante como “bem mais interessante”. Parece pertinente associar a um leitor criança o interesse por acontecimentos de outra natureza, como de fato se verifica na frase seguinte: “a aparição de um grande animal marinho no gramado em frente à casa” (Tan, 2012a, p. 37). Ainda que não se especifique se quem conta a história é um adulto ou uma criança, quanto à voz narrativa, só conhecemos a sua neutralidade até o

momento em que ela atribui ao conflito posto uma qualidade de melhor ou pior em relação ao que virá.

No terceiro parágrafo da narrativa textual, eis a primeira aparição de infância no conto. É de uma criança a autoria pela identificação do bicho que todos observam estupefatos. ““É um dugongo⁹”, disse um garotinho.” (Tan, 2012a, p. 37). Como é recorrente na literatura de Shaun Tan, aqui também a infância representa essa voz sagaz, de uma esperteza que acontece à margem do mundo adulto. Enquanto todos se ocupam em olhar para a criatura, a criança irrompe com sua capacidade de ir além, identificando a espécie e elencando suas principais características.

Do seu lado, o registro das vozes adultas do conto se preserva no lugar inicial, da violência sem razão aparente, quando a família da fatídica casa número dezessete aparece na cena do acontecimento. “Quando o jovem casal que vivia no número dezessete enfim surgiu para ver a cena, com olhos turvos e confusos, o primeiro impulso deles foi de raiva e recriminação” (Tan, 2012a, p. 37). Nessa cena, o adulto é colocado como o ser das atitudes irracionais, que não modula suas emoções e gritam sem motivo aparente, o que poderia alimentar a curiosidade do leitor a respeito do porquê os vizinhos não ousarem mencionar o endereço daquela família em voz alta, não estivesse esse leitor mais interessado no insólito.

Percebemos que o “leitor implícito” (Iser, 1979, p. 73) do conto, ou seja, aquele que não tem existência real, mas que brota a partir do próprio texto, ainda que não seja identificado em suas características, é particularizado pelo registro verbal como aquele que se interessa mais pelo incomum que pelo banal. Mesmo diante de uma banalidade apresentada como violenta – e, por esse motivo, não exatamente cotidiana – o texto indica que esse leitor preferirá saber do que se trata o animal, por que está ali, o que ele quer dizer?

Nesse sentido, poderíamos relembrar também a ideia de “pesudodestinatário”¹⁰ utilizada por Beckett (2009, p. 18) e ainda a de “status ambivalente” (Shavit *in* Beckett, 2009, p. 18) de livros que pressupõem a existência de uma dupla audiência, ou seja, de dois leitores

9 O dugongo é um mamífero marinho semelhante ao peixe-foi. Seu peixe provém de “malaia duyung”, que significa “sereia”.

10 Como vimos no segundo capítulo, de acordo com a perspectiva do “pseudodestinatário”, a criança seria uma espécie de audiência ilusória dissimulada pelo autor, uma vez que o adulto seria, na verdade, o seu público-alvo de fato.

implícitos, alargando os pressupostos da Estética da Recepção. Ao observar o conto, pode-se conceber a criança leitora e também o adulto. No entanto, não parece adequado assumir que há um “pseudodestinatário” em Tan, considerando que ele não só assume a direção de sua literatura também aos adultos, como alega não pensar em um leitor idealizado quando cria suas histórias (Tan, 2022b). O que se pode afirmar, mais acertadamente, é que a literatura composta por elementos fantasiosos em oposição ao real não pode ter em suas dualidades o único fator de observação de sua natureza transestária, pois sua concepção de leitores implícitos é necessariamente plural e flui em variadas direções.

Há uma tendência de igualar o *crossover* com a fantasia, que reconhecidamente desempenha um papel importante no fenômeno atual, mas, na verdade, quase todos os gêneros podem se cruzar entre o público infantil e o adulto. Assim, mesmo quando o rótulo *crossover* é aplicado apenas ao tráfego unidirecional, não é necessariamente usado para se referir a todo o tráfego naquela direção (Beckett, 2009, p. 19-20).

Outro elemento inferencial nos ajuda a pensar sobre essa questão. O primeiro dado narrativo, a cargo da narrativa visual, é sobre o animal, e não sobre a família, o que nos remete diretamente ao título. A palavra “ressaca”, em língua portuguesa, na edição analisada, remete a um significado duplo, e pode aludir tanto ao fenômeno da ressaca marítima quanto àquela causada por um abuso de álcool ou outras substâncias. Ambas as leituras são subjetivas, já que a palavra não volta a aparecer ao longo da narrativa, porém, somente a segunda acepção de “ressaca” alimenta a hipótese de os gritos e objetos quebrados narrados no início do texto verbal estar associada a essa informação, como um possível alcoolismo de um dos integrantes da família. Em outras edições, podem se verificar outros desdobramentos. Na língua inglesa, idioma em que a obra foi publicada originalmente, a palavra que dá título ao conto é “*Undertow*”, que contém como uma de suas acepções a ideia de um movimento contracorrente.

Seja resultado da agitação da água, dos fluxos de uma corrente contrária ou de um conflito causado pelo consumo excessivo de álcool, o mal-estar que fica da “ressaca” é sentido aqui por todos os personagens, por meio da materialização de um elemento invasor e incômodo, o animal que continua deitado no gramado. Desse modo, a presença da criatura – narrada tanto pela palavra quanto pela ilustração – funciona ao mesmo tempo como metáfora de um fenômeno emocional, como símbolo de um acontecimento físico, além de representar um fator expressivo da dualidade entre o real e o insólito, já que logicamente os vizinhos não

encontram explicações sobre como um bicho do mar foi parar em um quintal do subúrbio. O sentimento de absurdo experimentado é responsável, na trama, por alterar o comportamento dos personagens, antes aos gritos. “Mas essa reação logo deu lugar a um espanto silencioso quando se deram conta do absurdo da situação” (Tan, 2012a, p. 37).

Efeitos de leitura que, como esses que vemos aqui, se equilibram entre o que é dito e o que é insinuado ou sugerido, é descrito por Bajour (2016) como “artesanato do silêncio” (no original, “orfebrería del silencio”¹¹, que, em tradução literal, seria “ourivesaria do silêncio”, um indício de que algo foi lapidado, modelado, ajustado). Trata-se de um recurso narrativo que se apoia nos vazios deixados pelo que é mostrado ou colocado em elipse, demandando do leitor um trabalho ininterrupto; uma escolha estética que, segundo a autora, não se esgota, e, acima de tudo, explora ao máximo a capacidade leitora, resultando por ultrapassar delimitações de público-alvo. “A tendência à certeza que caracteriza muitas histórias destinadas ao público infantil é transgredida, ao mesmo tempo que o leitor adquire uma espécie de treinamento” (Bajour, 2018, s.p.). Assim, no que diz respeito à suposição da leitura ativa, o silêncio faz parte do pacto entre autor, obra e leitor, um indício do que Bajour (2016) chama de “trabalho de escuta”¹².

As escolhas estéticas que praticam um delicado equilíbrio entre o que é revelado e o que se esconde postulam um leitor em constante questionamento, um leitor ativo, convidado a brincar com fragmentos inacabados de cada mundo ficcional. Na hora da seleção de leituras, colocar a atenção nas decisões artísticas com que alguns livros constroem a ourivesaria do silêncio pode fazer mais desejável o risco e a pergunta do que a demanda por respostas absolutas (Bajour, 2018, s.p.).

Em uma visão complementar, ao descrever o efeito da fantasia em relação à realidade em outra história de Shaun Tan – a saber, *Regras de verão* (Tan, 2014b) – Turrión 2023) faz uma suposição que se encaixa também à leitura de “*Ressaca*”:

11 *La orfebrería del silencio: La construcción de lo no dicho en los libros-álbum* (2016), Colección La ventana indiscreta, de Cecilia Bajour.

12 “El silencio vendría a ser una metáfora del ‘trabajo’ de la escucha, o del gesto de alguien que le cede la voz al otro. El silencio es una condición para construir sentidos, porque es en ese “estado”, que algo le está pasando al que lee en otra dimensión que no es la sonora.”, escreve Florencia Ortiz, no texto de apresentação de *La orfebrería del silencio: La construcción de lo no dicho en los libros-álbum* (2016), de Cecilia Bajour.

A alteração fantasiosa da realidade mostra um mundo insólito e constrói um ambiente que é difícil de explicar com palavras. Pode-se dizer que o livro recria, de certo modo, a sensação de desassossego que toda criança pode experimentar cada vez que um adulto faz com que participe de proibições e normas incompreensíveis (Turrión, 2023, p. 37).

Turrión (2023, p. 45), ao explicar por que elementos tidos como irrealis ou desestabilizadores de uma normalidade no enredo de uma narrativa que será lida também por crianças representam um outro modo de dialogar com o leitor, diz que a fantasia pode ajudar no "propósito de adaptar certas mensagens complexas às capacidades cognitivas de um leitor não adulto".

Tendo como ponto de partida essas combinações inquietantes, a ferramenta complementar a qual o autor recorre é a mente do leitor. Graças a essas propostas desconcertantes, a imaginação do leitor pode se lançar a lugares obscuros indeterminados ou suas obsessões podem encontrar imagens simbólicas onde se refletem. Em um sentido mais condescendente, a inclusão de componentes ou misturas irrealis e desestabilizadoras também pode responder a uma intenção de justificar ou explicar os violentos efeitos psicológicos que algumas situações podem gerar na mente de um leitor jovem (Turrión, 2023, p. 45).

Ao fazer isso, a autora mobiliza exemplos de obras em que se identificam tentativas de conduzir um tema difícil, como a separação dos pais, por meio de imagens simbólicas. No entanto, quando voltamos à obra em análise, o que se verifica em “*Ressaca*”, é uma alteração no modo de fazer a mediação entre o texto potencial e o texto narrado. O conto não parece poupar um leitor pretensamente criança dos sentidos mais obscuros que uma situação de violência doméstica pode conter, mas, com efeito, de atrair a sua atenção para um outro aspecto da realidade, como se fizesse uma assumpção de que o absurdo está em muitos lugares e a estranheza é uma característica inevitável da vida – não só as humanas. A observação sobre esse aspecto do conto parece ajudar a pensar não só em quem seriam os interlocutores do outro lado das páginas, mas, mais profundamente, ajudam a refletir sobre uma pergunta quase ontológica: o que é um livro?

Um livro é uma viagem feita a partir de camadas e camadas de escrita, de sucessivas obediências à forma, para conseguir um tom, para encontrar um ritmo, para que soe bem, para que o que era estranho se torne familiar, para que o que era familiar se torne estranho, procurando que o conhecido seja rompido, seja polido, estale,

buscando, enfim, uma ruptura que deixe ver por baixo algum resplendor disso que chamamos vida (Andruetto, 2012, p. 21).

Essa natureza desajeitadamente humana – aqui representada pelo adulto – de como lidar com uma situação incomum é percebida na forma como os personagens adultos se comportam diante do dugongo no quintal. Shaun Tan joga com o referencial das ações, e em algumas passagens o leitor é impelido a se perguntar se ainda estamos falando do bicho sem destino ou se voltamos a olhar para o dado aterrador do início da narrativa verbal, a violência entre o casal. Enquanto mobilizam o resgate e ligam os irrigadores para manter a criatura viva, eles debatem se deveriam chamar “um serviço de emergência apropriado, se é que isso existia (questão que eles debateram, sem paciência, um tirando o telefone da mão do outro)” (Tan, 2012a, p. 38).

O que o autor faz é trocar o ponto de vista do foco narrativo, ora para um acontecimento ora para outro, como se com isso intencionasse provocar uma reflexão sobre o absurdo de sermos humanos e termos de improvisar soluções quando na realidade não sabemos o que está realmente acontecendo. Daí o fantasioso na literatura ser também uma espécie de alívio cômico, um instrumento saboroso para o leitor apreender o despropósito comum à existência. Essa capacidade serve à leitura quase da mesma forma como serve ao ato de viver em si mesmo, com a diferença de que na ficção podemos ensaiar outra e outra vez as relações imprevisíveis entre ato e consequência.

O ser humano precisa da arte para entender o mundo e para entender a si mesmo dentro do mundo. Os livros contribuem, desde a primeira infância, para facilitar esse entendimento; de chamar as coisas pelo nome até buscar a si mesmo entre todas as coisas (Turrión, 2023, p. 9).

Quando os vizinhos finalmente conseguem remover o animal e assim poderão retomar suas vidas como eram antes, o acontecimento é descrito pelo registro da palavra como uma espécie de frustração. “A chegada do caminhão de resgate foi uma interrupção quase indesejável”. Não por acaso, o autor opta por narrar a solução contrapondo aos vizinhos atrapalhados um outro tipo mais funcional de adulto, a equipe de operários descrita com uma “eficiência impressionante”. “Em questão de minutos já haviam transportado o dugongo para

o veículo e ido embora, como se lidassem com esse tipo de problema a todo instante.” (Tan, 2012a, p. 38).

Na metade do texto verbal, em “*Ressaca*”, o leitor já recebeu a informação – visual, a partir da ilustração na página seguinte – de que o misterioso bicho marinho foi embora, mas deixou marcas visíveis na grama, um contorno que desenha no gramado a forma exata do seu corpo. Se lemos estritamente a imagem, percebemos somente aqui a aparição do garoto, que se deita dentro dos limites do animal na grama. O cenário ilustrado é de um ambiente noturno, supondo que o menino esperou o caminhão ir embora, a vizinhança se aquietar, e o sol se pôr para finalmente ir até lá, atestar de perto os detalhes de sua descoberta identificada.

Ninguém viu o garotinho, com uma enciclopédia de zoologia marinha na mão, sair pela porta da frente de casa, andar até a marca do dugongo e deitar no meio dela, o braços para o lado, olhando para as nuvens e as estrelas, esperando que ainda demorasse até seus pais notarem que ele não estava no quarto e saírem bravos e gritando (Tan, 2012a, p. 38).

A respeito da criança que só aparece após outros dados narrativos de relevância, como cenário, menção de outros personagens, conflito e clímax da história, podemos lembrar Linden (2011), que chama atenção para a ordem da leitura e sua importância na configuração de obras que se expressam em narrativas múltiplas. O conto em questão demanda que o leitor faça a leitura de ambos os elementos constitutivos da narrativa para produzir sentidos.

Cada obra propõe um início de leitura, quer por meio do texto, quer da imagem, e tanto um como outro pode sustentar majoritariamente a narrativa. Se o texto é lido antes da imagem e é o principal veiculador da história, ele é percebido como prioritário. A imagem, apreendida num segundo momento, pode confirmar ou modificar a mensagem oferecida pelo texto. Inversamente, a imagem pode ser preponderante no âmbito espacial e semântico, e o texto ser lido num segundo momento (Linden, 2011, p. 122).

Em outro aspecto, somente no final do texto verbal é que o leitor pode ler que as marcas do bicho são, além de literais, também simbólicas, o que se percebe ora na leitura do texto ora quando lemos a imagem novamente, dessa vez em encontro com o texto que encerra o conto. “E como foi curioso quando eles enfim apareceram, sem fazer barulho, com delicadeza. Como foi estranho que a única coisa que ele sentiu foram mãos carinhosas erguendo-o e levando-o de volta para a cama” (Tan, 2012 a, p. 38).

Da mesma maneira como o autor rompe com a expectativa de que o adulto é a entidade responsável por saber o que fazer diante de uma situação duplamente conflituosa – a situação violenta que se anuncia em eventos repetitivos na casa número dezessete – o que se mostra como um engano, também a situação final demonstra um outro exemplo de inversão de papéis esperados, corroborando ao mesmo tempo com a visão de que a "a infância pode ser a aventura poética de toda uma vida" e também de que “o não dito ou sugerido se baseia em algumas maneiras que a imagem encontra para afastar-se do referente, relativizando a ideia de cópia ‘fiel’ do mundo (Bajour, 2018). Assim, enquanto a criança espera que o conflito por parte dos adultos continue, o conto apresenta uma resolução em outro sentido, ao posicionar o adulto em um lugar pacificado, daquele que provê o acolhimento e o carinho, ao narrar a cena noturna dos pais devolvendo o menino ao conforto do seu quarto.

Além disso, quando lembramos que a ambiência de “*Contos de lugares distantes*” (2012a) foi construída a partir de lembranças reais da infância do autor no subúrbio de Perth (TAN, 2022b), podemos refletir sobre o quanto a mescla entre realidade e fantasia apresentada na obra se nutre de vivências reelaboradoras de uma experiência fragmentada. Uma marca da própria autoria como mais uma ponta da assimetria entre adulto-criança, diante da qual seremos sempre, em algum momento, aprendizes ou estrangeiros. “Penso que todos os artistas e escritores somos “imigrantes” em certo ponto, tentamos olhar nossa própria cultura desde um ponto de vista externo, um pouco como antropólogos, ou também como crianças” (Tan, 2014a, s. p.).

Existe uma dialética semelhante entre as minhas memórias de infância (e muitas vezes personagens infantis), e outras preocupações mais maduras, mais típicas de um adulto (como a política, as relações interpessoais ou a filosofia). Portanto, cada história é uma fusão de todos esses elementos: realidade, fantasia, brincadeiras infantis e reflexão adulta (Tan, 2014a, s.p.).

Assim, ao contrário do que é percebido em outras narrativas do livro, a presença do elemento fantasioso, em “*Ressaca*”, pode ser lida não somente como uma interrupção em vias de transgressão do banal, mas também como uma resolução em um sentido emocional. O sentimento de ruptura da norma, representada pela chegada do animal, acontece em múltiplas direções. Porém, quando verificamos o aspecto emocional da criança, notamos que por meio do animal ela inesperadamente recebe atenção não dispensada pelos pais. Se este contou

parece adivinhar algo de valioso, encontramos na crítica literária a respeito de uma literatura cada vez mais despreocupada em autodeterminar para quem se destina, um espaço de ressonância para pensar a associação entre a elaboração artística e a elaboração de si, como nesta passagem de María Teresa Andruetto (2012, p. 21): “[...] a arte é um método de conhecimento, uma forma de penetrar no mundo e nele encontrar o lugar que nos corresponde.”

4.7. QUALQUER SENTIDO É APENAS IMAGINADO: UMA SÍNTESE DA ANÁLISE

Nesta breve análise, verificamos que os três contos, embora possuam aparentemente uma presença similar de registro verbal e visual, apresentam, cada um à sua maneira, uma esquematização particular. A articulação verbo-visual, as dualidades expostas e sugeridas e a voz narrativa aparecem de modos distintos em cada texto (a título de reforço, "texto" aqui compreendido como o resultado da interação entre as linguagens constitutivas da obra). Por se tratar de uma "antologia" (Tan, 2022, p. 202), e não de uma obra configurada de antemão como livro ilustrado em sua totalidade, é natural que cada conto ofereça sua própria atmosfera de elementos narrativos e seus meios de associação (ou dissociação, o que é permitido, como vimos, nos termos de "contraponto" entre palavra e ilustração (Nikolajeva, 2011). “O recurso narrativo de sobrepor uma narrativa à outra a partir do contraste entre a palavra e a imagem é utilizado para evidenciar as possibilidades de alargar a percepção de uma história pelo leitor e da multiplicidade de caminhos interpretativos” (Penzani, 2018).

O que percebemos, por meio desses aspectos de diferenciação entre um texto e outro, são os meios de cada texto invocar múltiplos leitores. Há o diálogo subentendido com a infância, por meio do uso intencional de elementos sensíveis ao seu universo, expressos tanto na escrita verbal quanto na imagem – tais como os objetos miúdos, coloridos e curiosos, em "*Eric*"; o frenesi ocasionado pela aparição de um animal marinho na cidade, deslocado de seu contexto habitual, em "*Ressaca*"; homens palito, seres frequentemente presentes no imaginário infantil, que ganham vida e status de protagonistas, em "*Os gravetos*".

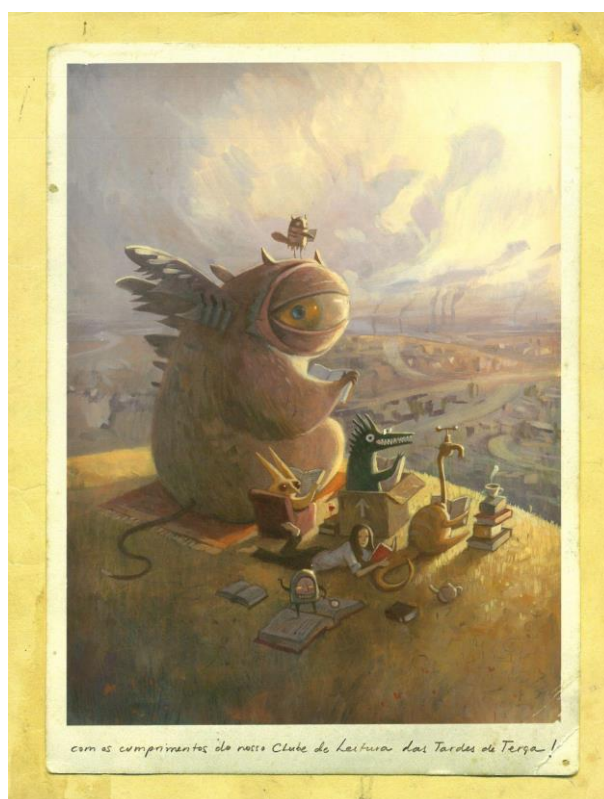
Por outro lado, os três textos guardam características comuns que se conectam com outras vivências de mundo, apartadas de um estado infante de observação e experiência. Assim, os contos também podem pressupor a interação com leitores que já acumulam repertórios para reconhecer determinados códigos, o que se expressa pelo manejo verbo-visual de temáticas como violência, imigração e diferenciação cultural.

Com isso, os contos não estabelecem meras oposições – criança-adulto, por exemplo, como a princípio se poderia supor ao referenciarmos uma obra de audiências cruzadas; antes, parecem buscar em todo potencial leitor um diálogo possível com o elemento infância. Ao evocar, narrar, sugerir e indicar elementos associativos de múltiplos universos etários, mas escolher como denominador comum um constante olhar indagador e desautomatizador de realidades dadas, os textos podem nos apoiar no sentido de promover uma dissociação natural entre criança-infância e proporcionar a conexão adulto-infância, uma vez que todas as narrativas operam em uma lógica comum de apresentar algum elemento extraordinário que irrompe a aparente normalidade.

É diante dessas situações de quebra da norma (diferentes em estrutura narrativa, mas semelhantes em sua proposta de oferecer brechas de ressignificação) que os personagens e as situações se desenvolvem, em reações tão diversas quanto podem ser as manifestações imaginativas em cada leitor. “Como o horizonte de sentido nem copia algo dado do real, nem do hábito de um público intencionado, o leitor deve imaginá-lo. Apenas a imaginação é capaz de captar o não-dado” (Iser, 1996, p. 79).

Essas “brechas” de sentido acontecem em conexão com a ideia de que não podem fixar-se, pois não são dados explícitos, mas sim atos de imaginação. Para Iser (1996, p. 75), “o sentido do texto é apenas imaginável, pois ele não é dado explicitamente”, além disso, o texto, por estar sujeito ao que o autor chama de “disposições subjetivas do leitor”, se refaz de maneira ininterrupta a cada nova leitura. “Se então não existe um sentido dos textos ficcionais, é essa deficiência da matriz produtiva que permite ao texto desenvolver um sentido nos contextos mais diferentes” (Iser, 1999, p. 198).

Figura 11. Ilustração de encerramento do livro “*Contos de lugares distantes*” (Tan, 2012a, p. 94)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2012a)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ACABAMENTOS INACABADOS

Em outubro de 2022, a revista especializada *Quatro Cinco Um* dedicou a edição impressa de número 62 ¹³ aos livros “infantojuvenis”. No texto editorial de abertura, aparece uma defesa pungente do livro como algo potente em si, e não como um produto limitado aos seus muitos adjetivos possíveis. “O livro infantojuvenil não apenas merece como deve receber tratamento igual ao do livro dito ‘adulto’, com a diferença que todo livro para crianças necessariamente aponta para o futuro.” A partir de reflexões sobre uma literatura transtérrica, é esse gesto de apontar para o futuro que tentamos ensaiar aqui, ao mesmo tempo em que reconhecemos os passos anteriores desse movimento, em que tantos pesquisadores, escritores e artistas do livro vieram antes de nós.

Um ano depois, em outubro de 2023, a mesma *Quatro Cinco Um* dedica uma nova edição, o volume 74¹⁴, aos livros que as crianças leem, porém, dessa vez com foco nos “livros ilustrados”. “O livro para crianças se afirma como forma artística única, que possivelmente vive seu apogeu nos dias de hoje. [...] O bom momento editorial coincide com a renovação da crítica de literatura infantojuvenil na universidade”. Escolhemos trazer esses dois exemplos, cujo intervalo de tempo acompanha o período de escrita desta pesquisa, para testemunhar como o meio especializado – trata-se da mais expressiva revista sobre literatura do Brasil – reflete o avanço do livro potencialmente transtérrico em sua valoração artística, estética, sociocultural e política. Registrar, afinal, as tais “metamorfoses do livro” enquanto elas acontecem é permanecer atento às suas ideias em construção.

De uma perspectiva histórica, pensar tanto as infâncias quanto as literaturas que podem se destinar a elas constitui um fenômeno recente. Como vimos, o desenrolar da evolução histórica fez com que a criança só fosse percebida como categoria social há dois séculos. Enquanto o termo “literatura infantil” experimentou em sua origem uma indissociação à época quase inescapável dos aspectos morais e educativos (ver Rodari, a

13 Revista Quatro Cinco Um. “Livros para formar e transformar”. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/artigos/literatura-infantojuvenil/livros-para-formar-e-transformar>

14 Revista Quatro Cinco Um. “O papel do livro ilustrado – Especial Infantojuvenil: por que não podemos prescindir do livro impresso na formação de leitores e nosso dia a dia” está disponível em: https://www.quatrocincoum.com.br/br/current_new/74

seguir), ao longo do tempo e das transformações proporcionadas por evoluções artísticas, sociais e políticas alimentadas por debates coletivos, as linguagens que compõem o livro (palavra, imagem, materialidade, projeto gráfico) foram cada vez mais tomando espaço enquanto arte.

A literatura infantil, na sua origem, servia da pedagogia e da didática, se dirigia à criança escolar — que já é uma criança artificial —, de uniforme, mensurável segundo critérios meramente escolares baseados no rendimento, na conduta, na capacidade de adequar-se ao modelo escolar. Entre os séculos XVII e XVIII nascem as primeiras escolas populares, fruto último das revoluções democráticas e da industrialização. Fazem falta livros para essas escolas; livros para “os filhos do povo”. Eles os ensinarão as virtudes indispensáveis para as classes subordinadas; a obediência, o trabalho, a frugalidade, a economia. A literatura infantil é um dos veículos da ideologia das classes dominantes (Rodari, 2022, s.p.).

Hoje, com uma crítica literária própria e uma atenção multidirecionada não só no âmbito editorial e artístico, mas também teórico e acadêmico, a “literatura infantil titubeia em suas muitas nomeações possíveis. Parece ser, ela mesma, um objeto tipicamente pós-moderno, que reivindica o direito de ser múltiplos seres, ao mesmo tempo em que luta por reconhecimentos básicos, o de existência, inclusive.

É preciso conhecer o passado para compreender onde estamos. Porém, vale também lembrar que nosso tempo não acaba por nos definir. Cada época configura uma perspectiva histórica e, como tal, também passará. Dar continuidade a reflexões sobre literatura e sociedade é acomodar essa organicidade no fluxo do pensamento contemporâneo. Como bem explicita Fenati (2022, p. 7), a linguagem parece ser cada vez mais aquilo que pode ser infinitamente refeito. “Se a história da língua é tão antiga quanto futura é porque ela vive, em cada corpo, a revolução permanente que possibilita sua duração.”

Aqui, uma de nossas motivações centrais é refletir a respeito das variadas audiências que podem ter os chamados livros “infantis” ou “infantojuvenis”, algo que, como vimos, não pode nem precisa limitar-se aos adjetivos de nomeação (Andruetto, 2012), uma vez que a manifestação da infância não se restringe a livros “classificados” como infantis, e pode se aplicar não só a variadas literaturas, mas sobretudo a variados leitores.

A expressão *literatura infantil* é condescendente e ofensiva, e me parece também redundante, porque toda literatura é, no fundo, infantil. Por mais que nos esforcemos em dissimular, nós que nos dedicamos a escrever fazemos isso porque desejamos recuperar percepções apagadas pelo aprendizado presumido que nos tornaram frequentemente infelizes (Zambra, 2023, p. 18, tradução nossa).

Assim, buscamos abarcar reflexões sobre como os livros considerados de antemão para um público específico encontram leitores para além dele. Para isso, visualizamos, com apoio de Kohl (2022), o vislumbre de que a infância não mais seja vista enquanto mero período cronológico, mas sim como estado de fabulação. Trata-se de ver a infância não como algo separado do universo adulto, mas como uma força de revitalização dele. Assim, a infância não está no leitor criança somente, mas em todo leitor que se deixe levar pelos gestos de infância contidos nas histórias.

Refletir sobre a relevância de literaturas livres de limitações etárias nos leva a perceber o modo como o sentido de infância, em sua origem associado à etimologia da palavra (do latim “infantia”, o “infante” remete àquele que não tem voz, à incapacidade da língua, do ser desprovido de fala) pode se alterar significativamente no espaço dos livros de ficção, uma vez que, sendo elaborações em aberto, eles proporcionam à infância criar linguagens, sentidos e alterações de significados: tudo isso elevado ao infinito.

Assim, não é mais a infância-criança de que estamos falando, mas sim a infância-estado-de-ser. Grande parte da “literatura infantil” talvez seja literatura para a criança que em todos habita. Isto dirá o leitor, do qual tentamos nos aproximar aqui não enquanto sujeito – isso dificilmente seria possível, tomando por dado a sua variedade possível – mas sim como entidade produtora de sentidos. Para isso, dialogamos com o conceito de “leitor implícito”: quando o texto se traduz em experiência e dá vida aos pensamentos do autor, durante os “atos de imaginação” que constituem a leitura (Iser, 1996).

Quando pensamos no adjetivo e no substantivo contidos em “literatura infantil” ou “literatura infantojuvenil”, esse termo que tão facilmente nomeia – em certo sentido, talvez até mais eficientemente que outros, justamente por aparentar ser aquilo que pretensamente se sabe o que é –, chegamos em múltiplos impasses. Diante de tantos nomes, o que são as coisas fora da linguagem? É impossível alcançá-las? Talvez. Porém, tentamos. O que é a infância? Sendo adultos, fica difícil compreendê-la? A resposta parece ser também um retumbante

“sim”. São esses os dois polos desta pesquisa, bordas de duas fontes inesgotáveis: a linguagem e a infância. “A infância é uma promessa que, na época que atravessamos, parece tornar-se impossível”, diz Joaquín Vazquez (2018, tradução nossa).

Buscamos transformar essa questão em pensares teóricos, em contato com outros. Um pensamento que não é linear, mas circular e carregado de perguntas. Minayo (2007) argumenta sobre o percurso que o conhecimento faz, ou seja, da dialética que há por trás das ciências, afinal, nenhum conhecimento pode ser absoluto; “[...] qualquer conhecimento é aproximado, é construído”.

Evidenciamos, nesta pesquisa, um interesse em sondar a nomenclatura “literatura infantil”, ao questionar qual criança e qual literatura estão contidas nela. Depois, buscamos alargar o conceito *crossover*, aproximando-o de nosso contexto. Ao dizer literatura transtética e não *crossover fiction*, o movimento não é de “abrasileirar” um termo que já existe em língua portuguesa (em Portugal, como vimos), mas sim de ampliar as possibilidades de outras nomeações, acomodado a complexidades do pensar contemporâneo.

Seja por necessidade (para não repetir palavras ou evitar polêmicas teoricamente superadas, como o fatídico adjetivo “infantil”, maltratado pela História e seus percalços) por conceituação ou para comunicar de forma mais apurada do que aquilo se trata, diversos termos têm sido usados na teoria acadêmica. É um movimento recente, sobretudo das últimas duas décadas. “Literatura de potencial destinação infantil” (Mattos, 2017); “Literatura sem adjetivos” (Andruetto, 2012); “Literatura transversal” (Ramos, 2014); “Livros de potencial recepção infantil” (Mergulhão, 2008) e Martins e Silva (2020); “Livros sem idade” (Mattos e Lacerda, 2018), dentre outros. De todas as formas, nomes importam. Ao escolhermos aqui não repetir os que já existem, pudemos dialogar com eles de forma teórica, referenciá-los sem no entanto tomá-los como absolutos.

Quadro 5: Nomenclaturas mapeadas pela pesquisa

Termo	Autoria / Data	País de origem
<i>Crossover fiction</i>	Falconer (2007); Beckett (2009 e 2013)	Canadá
"Literatura de potencial recepção infantil"	Azevedo (2006)	Portugal
"Livros de potencial recepção infantil"	Mergulhão (2008); Martins e Silva (2020)	Portugal
"Literatura sem adjetivos"	Andruetto (2012)	Argentina
"Literatura transversal"	Ramos (2014)	Portugal
"Literatura de potencial destinação infantil"	Mattos (2017)	Brasil
"Livros sem idade"	Mattos e Lacerda (2018)	Brasil
"Literatura para a infância"	Pivetti (2018); Costa (2018); Souza (2022)	Brasil
"Livro para a infância"	Azevedo (2006); Silva (2018); Mazon (2020); Carvalho (2022)	Portugal e Brasil

Mapeamento realizado em junho de 2023. Ordem cronológica. Fonte: Elaboração da autora (2023).

Como vimos, uma das questões fundamentais na maneira como as obras consideradas “infantis” ou “infantojuvenis” são categorizadas parece ser o fato de que este é um rótulo editorial que contém em si mesmo a faixa etária para a qual se destina. Essa singularidade revela questões implícitas à forma como entendemos o leitor, enquanto sujeito receptor de uma obra. Nesse sentido, visualizamos a possibilidade de compreensão da literatura transtetária em diálogo com outros termos já utilizados, uma alternativa para contornar a delimitação de uma audiência etária única, valorizando o ilimitado potencial de recepção de algumas obras.

Assim, ao longo destas páginas, buscamos refletir sobre as motivações por trás de rótulos dados à literatura dirigida a crianças e jovens, de como eles podem se transformar à medida em que mudam os sujeitos neles contidos. Quando dizemos “literatura infantil”, não dizemos “literatura transtetária”. Quando dizemos “*crossover fiction*”, não dizemos “*literatura infantojuvenil*”; e assim por diante. Quando repassamos as variadas rotulações dessa literatura que se pretende para múltiplos leitores, buscamos apontar para a multipluralidade da discussão. Não se trata de determinar o que é certo ou errado em termos de como nomear uma forma de literatura com ganas de transformações constantes, mas de compreender o contexto e a finalidade que orientam determinados usos de classificações e rotulações no que tange aos livros que crianças e jovens leem.

Buscamos identificar, a partir da análise de uma literatura com amplo potencial de recepção e leitura, em Tan (2012a), e em conexão com teorias a respeito da questão do destinatário nos livros (Beckett, 2009; Andruetto, 2012), que existe algo que atravessa o que é

denominado como “literatura infantil” ou “infantojuvenil” e está para além da rotulação etária, já que tais termos não alcançam a multiplicidade de sua audiência. Afinal, como afirma Iser, “a leitura mostra quão pouco o sujeito é algo dado” (Iser, 1996, p. 93).

Em relação à análise dos contos, o que trazemos são propostas de leituras apreciativas; nos termos de Lacerda e Mattos (2018, p. 36), atentas à linguagem plurissignificativa, sem procurar um sentido único, mas “apreciar o plural de que ele é feito” (Barthes, 1970, *in* Lacerda e Mattos, 2018, p. 36). Assim, reencontramos a leitura e o leitor para além das idades, pressuposto nas teorias mobilizadas.

Ler é um trabalho de linguagem. Ler é encontrar sentidos, e encontrar sentidos é nomeá-los; mas esses sentidos nomeados encontram novos nomes; nomes chamam os nomes, reúnem-se, e esse novo conjunto pretende que de novo o nomeiem; nomeio, denomino, volto a nomear. Assim passa o texto: é uma nomeação em potência, uma aproximação incansável (Lacerda e Mattos, 2018, p. 40).

Ao dialogar com Iser (1996) e seu olhar concentrado mais detidamente na “leitura” e seus efeitos que no “leitor” concreto (e sim no imaginado, “implícito”), visualizamos como a literatura transtetária pode se colocar como um modo de pensar para além do sujeito e de identidades fixas.

Conforme percebemos ao longo deste trabalho – e evidentemente, para a sorte dos leitores de nossos tempos – alternativas não faltam. O que nos leva a pensar como a relação entre língua e linguagem não pode ser pacificada, uma vez que estamos a todo momento usando e recriando essa ferramenta vital comum. “O que escrevemos é sempre fruto do nosso tempo, de nossa sociedade, de nossa experiência, de nossa geografia, da construção particular que a sociedade, à qual pertencemos, fez com a linguagem de todos”, escreve Andruetto (2017). Em uma linha de raciocínio similar, André Dhôtel já dizia que “a única maneira de defender a língua é atacá-la”, e, portanto, “cada escritor é obrigado a fazer a sua língua.” (Dhôtel, 1979, p. 225).

Além disso, ao trazer para o debate uma pluralidade de adjetivos em torno de um mesmo substantivo, o que salta à vista é a própria literatura e o que ela significa em sociedade. O tamanho da fronteira que existe entre um rótulo literário e outro varia com a cultura, a disposição do mercado para acomodar catalogações fluidas e também dos leitores para compreender e fruir o livro como algo capaz de ultrapassar suas muitas prescrições.

O esforço de compreender de onde vêm e como vêm sendo utilizados os diversos rótulos etários na literatura com potencialidade transtetária e/ou *crossover*, nos levam a fazer perguntas como: a necessidade de limitações etárias entre obra-leitor-leitura estão sumindo ou nunca existiu concretamente? Neste espaço, podemos ensaiar questões a esse respeito, que podem ser desdobradas em outras pesquisas. Enquanto alguns sentem que limites etários são ultrapassados e não só podem como já estão sendo superados, outros se perguntam se essas fronteiras realmente existiram ou são uma diferenciação forjada por fatores alheios à literatura em si, como o mercado ou a escola. Para além disso, parece restar uma dúvida, passível de ser desdobrada em uma pesquisa decorrente desta: se as transformações da noção de infância nas sociedades pós-modernas podem levar a um “fim da infância” enquanto conceito. Ao apontar para o fenômeno de literaturas pensadas para todas as idades, Beckett (2009, p. 24) nos leva ao interesse por uma continuação das questões aqui iniciadas, e aponta a obra “*The disappearance of childhood*” (1994), de Neil Postman, como um exemplo dessa reflexão.

Em síntese, enquanto variados autores entendem que os limites entre uma literatura adjetivada a fim de determinar sua recepção com o público infantil ou juvenil estão diminuindo, há também a possibilidade de nos perguntarmos se eles realmente existiram. Seja como for, artistas, ilustradores e, claro, leitores, vêm cruzando e transgredindo as fronteiras desde o início da própria noção de literatura. Um testemunho de que a arte se conserva em seu lugar de desvio da norma.

O uso que damos à linguagem pertence não só ao tecido social que é necessariamente coletivo, mas também à necessidade de cada indivíduo e contexto em que ele se insere. Aqui, este uso específico foi o pensamento crítico a respeito das classificações etárias na literatura, da infância em seu sentido amplo, das crianças, e de uma produção de infância que *também* se destina a elas, mas não só, e transcende, ultrapassa. Referenciando o crítico literário Gustavo Martín Garzo, Andruetto (2017, p. 128) afirma que “todas as histórias que existem foram concebidas para responder a três perguntas essenciais: a pergunta pelo próprio ser, a pergunta pelo ser do outro e pergunta pelo ser do mundo.”

Por isso, não digo que aqui finda esta pesquisa, porque dela já começam outras (além do mais, a resposta é a desgraça da pergunta, confio nisso). Não poderia ser diferente, considerando que se trata de uma pesquisa que nasceu do entusiasmo de contribuir com um ponto de transgressão, um desejo de nos desacostumarmos com a linguagem como ela nos foi

dada e percorrer os devires da língua, da cultura, da literatura. Borrar as fronteiras entre as coisas: eis a tarefa.

Em um cenário ideal, dizer literatura – e ponto – bastaria. No campo da crítica literária, diversos pesquisadores evitam atribuir qualquer aposto à escrita (à arte em geral), seja pelo desejo de valorizar a sua dimensão de imanência, seja para libertá-la de utilitarismos que podem ser negativos. No entanto, há tantos caminhos para nomear uma forma de arte quanto há sujeitos para fruí-las.

No caso de obras que supõem o leitor para comungar sentidos de linguagens simultâneas, há ainda mais justificativas para enxergá-la como um corpo vivo em contato com outros corpos vivos, o da audiência leitora – que, se não tem idades definidas, tem subjetividades particulares. Zambra (2023, p. 18, tradução nossa), referindo-se a um pensamento do também escritor Enrique Lihn, lembra que "nos entregamos à nossa idade real como a uma falsa evidência".

Baudelaire definia a literatura como uma "recuperação voluntária da infância" – acabo de checar e descubro que o que ele definia dessa maneira é "o gênio artístico", e não a literatura. Prefiro ficar com minha lembrança errônea e menos sonora da teoria de Baudelaire. Gosto da ênfase; gosto, sobretudo, de sua comparação entre artista, criança e convalescente. Mais que recordar ou relatar, quem escreve tenta ver as coisas como que pela primeira vez, quer dizer, como uma criança, ou como um convalescente que regressa da enfermidade e de certo modo da morte, e volta a aprender, por exemplo, a caminhar (Zambra, 2023, p. 18, tradução nossa).

Reconhecer que, para além de livros que atendam a determinadas necessidades estéticas e funcionais de um público leitor estipulado, existem também literaturas livre de delimitações etárias, instiga-nos a enxergarmos o livro não só como algo "da criança", mas como um objeto cultural comum, tanto no nível da família quanto da sociedade em geral, favorecendo processos de formação, mediação e circulação. Afinal, se a leitura é, como define Andruetto (*In* Lacerda e Mattos, 2018, p. 120) uma “ponte na qual se encontram subjetividades”, é preciso atentar para os dois lados do caminho – o ponto de partida, o ponto de chegada e também quem e como se faz a trajetória. Quanto mais sensibilizados todos esses agentes estiverem sobre o livro enquanto uma força estética e cultural, mais conscientes estarão sobre a responsabilidade de associar essa experiência a fatores limitantes, como rótulos, idades, gêneros e outras eventualidades escolhidas no lugar de quem lê.

O encontro com o livro não depende somente daquilo que ele traz ou que ele é em si mesmo, mas de uma conjunção misteriosa entre esse objeto, o leitor e a ocasião de encontro, dessa ponte que une quem escreveu a quem lê, uma ponte erguida por editores e mediadores (Andruetto in Lacerda e Mattos, 2018, p. 132).

Um mesmo livro pode inspirar movimentos de apropriação e identificação nos pais, nos avós, nos professores, nos colegas e, claro, na criança e no jovem leitor. Assim, alarga-se o entendimento de Iser (1996) sobre o livro como “objeto cultural”. Quando pode "pertencer" a todos, um livro "pertence" a cada um, uma subjetividade que dialoga com e entre coletividades.

Assim, quando estamos diante do termo "literatura infantil" (ou mesmo de seus pares, como "literatura infantojuvenil"), parece mais valioso exercitar a compreensão dessa infância que se insinua não como uma tentativa improdutiva de capturar o sujeito de uma obra, mas como um estado de estar no mundo que se dispõe a ser um dos modos de lê-la. É no caminho desse exercício que nos colocamos ao logo deste trabalho. Para que "infantil" não seja uma classificação infértil de dois elementos independentes por si só (o substantivo e o adjetivo), mas a indicação de que há infâncias no plural e que elas podem ser outros modos de ler. As motivações que cercam um módulo literário que intenta especificamente se definir pelo seu destinatário nos demanda a duplamente complexa tarefa de pensar que destinatário é esse.

Ainda que pensar em termos de ciclos de vida apartados por uma diferença temporal não seja o foco desta pesquisa, não nos esquivamos de refletir como parece impossível aceder à vida adulta sem rastrear a infância que nos compõe. Assim como a criança, para que possa viver uma infância plena de direitos e experiências, pressupõe muitos adultos ao seu redor. Tanto melhor se ambos puderem se encontrar com a mediação da arte. Para distingui-los como "grupos culturais diferentes" (Tan, 2022a, s.p., tradução nossa) e, ao mesmo tempo, também para percebê-los nos termos aqui imaginados, como "leitores-criaturas" reciprocamente semelhantes.

Quando observamos, por um lado, a assombrosa diversidade de expressões para nomear literaturas que sejam "infantis", e, do outro, o público imensurável dessa categoria de histórias, composto tanto por crianças quanto por jovens, adultos e idosos, soa incompatível a ideia de que possa existir de fato uma literatura "não infantil". Em nome de facilitar o acesso, já que sugestões etárias são questionamentos recorrentes de quem compra livros – e empaticamente nos relacionamos com essas motivações como quem compartilha de uma

mesma sociedade disfuncional – delimitações etárias contêm em si o próprio limite, ainda que as bordas sejam construídas com intuito de dar segurança para quem busca não se afogar no mar de referências que é a produção contemporânea de livros.

Assim como o século XIX "descobriu" a infância, nossos tempos correntes podem redescobrir a literatura infantil e seus derivados. Seja para questionar criticamente a quem serve a manutenção de diferenças de recepção em obras potencialmente transtornadas, seja para promover caminhos realistas e atentos a um movimento que já acontece: parte do corpo leitor daquilo que hoje entendemos como "literatura infantil" ou "infantojuvenil" não é mais só a criança; se é que já foi um dia, considerando que suas variadas origens, sobretudo na Europa, apontam para histórias adultas adaptadas "para crianças", ou mesmo de autores consagrados do cânone que passam a escrever com esse público em mente.

Quando cresce o leitor, o que acontece com a imensa quantidade de livros produzidos com excelência artística por autores que alegam não se preocupar com definir previamente seus leitores? Invertendo a indagação, o que acontece com os leitores que não acessam ou só acessam essas obras quando por intermédio das crianças?

Como acontece na relação de crianças com a vida, em que suas experiências são oportunizadas (ou negadas) pelos adultos que fazem escolhas por elas, também a relação dos adultos com os livros ditos "infantis" é muitas vezes mediada pelas crianças. Zambra (2023, p. 67, tradução nossa) descreve a surpresa de descobrir, por conta da paternidade, escritores e ilustradores como Wolf Erlbruch e Werner Holzwarth – autores de *Da pequena toupeira que queria saber quem tinha feito cocô na cabeça dela* (Holzwarth e Erlbruch, 1994), um dos preferidos de seu filho. "Depois de cinco minutos deambulando pela internet, comprovo que o conto da toupeira é um clássico absoluto da literatura infantil e que não conhecê-lo equivale a não ter ideia de quem foram Sandro Botticelli ou Martina Navratilova¹⁵" (Zambra, 2023, p. 67, tradução nossa)

15 É digno de nota que Zambra (2023, p. 67), no esforço de convencer o leitor que o autor do conto preferido do filho é verdadeiramente famoso, tenha feito a escolha de compará-lo a duas figuras de nichos tão específicos quanto a pintura italiana e o tênis tcheco; o que nos leva a imaginar se tratar de um recurso de ironia do escritor, justamente para explicitar o lugar isolado de outras linguagens reservado a uma literatura tão categorizada quanto a "infantil".

Por outro lado, crianças em etapas específicas de aprendizado têm vivido por meio dos livros uma extensão da relação que têm com o corpo e a mente. Livros interativos, livros informativos, livros de contar e uma infinidade de outras possibilidades povoam os catálogos editoriais do segmento. Para além das narrativas que tratam das profundezas do imaginário humano e escolhem mobilizar (conscientemente ou não) elementos de grupos culturais e etários distintos, como vemos em Shaun Tan, teriam essas obras de outras modalidades literárias também uma capacidade de transcender audiências e alcançar outros leitores? Uma questão – dentre tantas – que se desdobra para investigações futuras, para além da alçada deste trabalho.

Da expressão "literatura infantil", que nos segue nas tantas frentes de atuação de cada um de nós – pesquisadores, escritores, ilustradores, tradutores, editores, livreiros, comunicadores – urge o impulso de nos atualizarmos enquanto criadores de linguagem. Muitas das questões que afetam o universo da produção literária atual – e aqui me refiro especificamente a um contexto nacional – a um só tempo decorrem e sofrem de um dado histórico com o qual precisamos nos relacionar: há muito pouco tempo pensamos sobre literatura e infâncias conjugadas; considerando o início do “período lobatiano” (Coelho, 2006), entre as décadas de 20 e 70, temos pouco mais de cem anos.

Em nosso corrente período sociohistórico, simultaneamente criamos e construímos pensamento crítico sobre o que é criado. Não é pouca coisa. A literatura particularmente transtetária, ou, de modo mais amplo, o “livro para a infância” no Brasil, referindo-me ao já mencionado movimento, por natureza político, de posicionar a infância – antes tão imaginária e nocivamente abstrata, como vimos – na dimensão da pluralidade, ocupam hoje um lugar diferente daquele que tinham nas últimas décadas. São testemunho disso a multiplicação crescente de criação e pesquisa no segmento, conforme intentamos mostrar. Agentes da intrincada teia de criação de livros no Brasil, como educadores, formadores pedagógicos, mediadores de leitura, dentre outros, conhecem de perto os meandros complexos da falta de acesso à leitura. Carecemos, no contexto sociocultural brasileiro, de políticas públicas que garantissem tamanho acesso a livros que a reflexão no âmbito da sociedade civil pudesse estar no lugar de "apenas" avaliar se haverá ou não classificação etária para livros como há para filmes, conforme o Projeto de Lei 1936/11, citado anteriormente. No entanto, sabemos que

não é assim. Há responsabilidades que não cabem a quem produz, e que ainda assim recaem sobre, em mais uma armadilha do capitalismo neoliberal: a de construir para si um leitor.

Porém, o necessário e desafiador movimento de democratizar a literatura e levar livros aos leitores necessita também de um gesto similar em direção complementar: levar leitores aos livros. Restringir ou classificar quem são e que idades têm esses leitores importaria pouco, desde que o encontro existisse, impreterivelmente.

O projeto de um país leitor precisa tanto de livros "infantis" quanto de qualquer outro; precisa de literatura. E de leitores. A respeito da literatura, é suposto que ela continuará a nos atravessar, em diversas e imprevisíveis situações, como já acontece desde que a primeira história foi contada. Já quanto à inclassificável massa de "leitores implícitos" (Iser, 1996) que formamos diante de uma obra, serão necessários esforços específicos para que ampliemos o olhar sobre quem lê (ou não lê) as obras previamente endereçadas a este ou aquele leitor.

Em suma, as infâncias das quais pouco sabemos – pois são estados de inauguração, recomeço, novidade – nos rodeiam de variadas maneiras, o que não nos livra do perigo iminente de sermos demasiado crescidos. Esta manhã mesmo chequei: continuo adulta, ainda que muitas vezes não praticante. Porém, outras infâncias me habitam agora. Esperamos que dizê-las de algum modo possa nos reconduzir a elas. Que as literaturas potencialmente transtornadoras, ao transgredirem as fronteiras não só entre idades, mas de formas de ser e estar no mundo, possam proporcionar a cada leitor a oportunidade de ser “perpetuamente infantil da melhor maneira possível: primário, elementar, instintivo” (Tan, 2022b, p. 7, tradução nossa).

Por fim, emprestamos as palavras de Rosana Kohl (2022, p. 14) que podem arrematar essas considerações finais. "Minha gratidão às palavras, com quem aprendi a reconhecer as turbulências da palavra infância – seus abismos e mirantes”.

Figura 12. Ilustração do livro “Eric” (Tan, 2010)



Fonte: Digitalização da autora (Tan, 2010)

REFERÊNCIAS

ANDRUETTO, María Teresa. **A leitura, outra revolução**. Trad. Newton Cunha. São Paulo: Edições Sesc, 2017.

ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. Trad. Carmem Cacciacarro. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

AZEVEDO, Fernando Fraga de. “Literatura Infantil, Recepção Leitora e Competência Literária”. In: Fernando Azevedo (Coord.) **Língua materna e literatura infantil. Elementos nucleares para professores do ensino básico**. Lisboa: Lidel, 2006.

ARIÈS, Philippe. **A história social da criança e da família**. 2ª ed. Trad. Dora Flaksman. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 5ª ed. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios do repouso: ensaios sobre as imagens da intimidade**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1990a.

BACHELARD, Gaston. **Fragmentos de uma poética do fogo**. Trad. Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990b.

BAJOUR, Cecilia. “**O artesanato do silêncio**”. Trad. Dolores Prades. Revista Emília, 2018. Disponível em: <https://emilia.org.br/o-artesanato-do-silencio>. Acesso em maio de 2023.

BAJOUR, Cecilia. “**Todo necesita del silencio. Cecilia Bajour: Respiración, cuerpo y pausa en la poesía infantil contemporánea**”. Linternas y bosques, 2018. Disponível em: <https://linternasybosques.com/2018/03/06/todo-necesita-del-silencio-cecilia-bajour-respiracion-cuerpo-y-pausa-en-la-poesia-infantil-contemporanea/la-orfebreria-del-silencio>. Acesso em maio de 2023.

Barbara Fiore Editora, 2008. Disponível em: https://www.barbarafioreeditora.com/shauntan/?page_id=169. Acesso em 1 de agosto de 2023.

Barbara Fiore Editora, 2015. Disponível em: <https://www.barbarafioreeditora.com/shauntan>. Acesso em: 22 de maio de 2023. Sem autor: Shaun Tan.

Barbara Fiore Editora, 2015. Disponível em: https://www.barbarafioreeditora.com/shauntan/?page_id=916. Acesso em: 22 de maio de 2023. Sem autor: A realidade onírica de Shaun Tan.

BARTHES, Roland. “O escritor em férias”. In: **Mitologias**. 11ª ed. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BECKETT, Sandra. **Crossover fiction: global and historical perspectives**. Londres: Routledge, 2009.

BECKETT, Sandra. **Crossover picturebooks: A genre for all ages**. Londres: Routledge, 2013.

BECKETT, Sandra. "Crossover fiction: creating readers with stories that adress the big questions". In: **Formar leitores para ler o mundo**” (p. 65-76). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. 2ª ed. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso (Nova Edição)**. Original publicado entre 1967 e 1968. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BRUEL, Christian. **L’aventure politique du livre jeunesse**. Paris: La Fabrique Éditions, 2022.

CAMPOS, Ana Paula. “**Bibliofilia para iniciantes**”. Revista Quatro Cinco Um, São Paulo, outubro de 2023. Seção Rebentos - Novos livros para novos leitores. Disponível em:

<https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/literatura-infantojuvenil/bibliofilia-para-iniciantes>. Acesso em outubro de 2023.

CANDIDO, Antonio. “O direito à literatura”. In: _____. **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARDOSO, E.; GIRÃO, L.C.. “**O livro-imagem na literatura para crianças e jovens: trajetórias e perspectivas**”. Revista Em Aberto, Brasília, v. 32, n. 105, p. 121-143, maio/agosto de 2019.

CARVALHO, Cristiane Rogerio. “**O livro para a infância: coletivos e potência para a pesquisa**”. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Unesp, São Paulo, 165 f., 2022.

CARRANZA, Marcela. “**A literatura a serviço dos valores**”. Trad. Thais Albieri. Revista Emília, 2012. Disponível em: <https://emilia.org.br/a-literatura-a-servico-dos-valores>. Acesso em: agosto de 2022.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições sobre os Estudos Culturais**. Editora Boitempo: São Paulo, 2003.

CHAVES, Jayme Soares. “**A uchronia transficcional: em busca de um subgênero oculto no fantástico contemporâneo**”. Tese (Doutorado) – Literaturas de Língua Inglesa; Literatura Brasileira; Literatura Portuguesa; Língua Portuguesa; Ling) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 197 f., 2019.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura Infantil: teoria, análise, didática**. 3ª ed. São Paulo: Moderna, 2000.

COELHO, N. N. **Dicionário crítico da literatura infantil e juvenil brasileira**. 5ª ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

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

CORREIA, J. V. “**Implícitos e inferências: as partes que faltam na literatura ilustrada**”. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 202 f., 2020.

DEBUS, E. S. D. “**Entre vozes e leituras: a recepção da literatura infantil e juvenil**”. Dissertação (Mestrado). Pós-graduação em Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.

DEBUS, Eliana Santana Dias. **Festaria de brincança: a leitura literária na educação infantil**. São Paulo: Paulus, 2006.

DELGADO, Luis Cabrera. “**El absurdo fantástico en la literatura infantil en Argentina**”. Blog Miradas y voces de la LIJ, 2014. Disponível em:

<https://miradasyvoces.wordpress.com/2014/09/23/el-absurdo-fantastico-en-la-literatura-infantil-en-argentina/>. Acesso: julho de 2023.

DHÔTEL, André. **Terres de mémoire**. Paris: J.P. Delarge, 1979.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. Mônica Stahel. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 6ª ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FÁVERO, L.L. & KOCH, I.G.V. **Linguística textual: introdução**. 10ª ed. São Paulo: Cortez, 1983.

FENATI, Maria Carolina. **Aprender e escrever - Maria Gabriela Llansol e as crianças da escola da Rua de Namur**. Revista Caderno de Leituras Chão da Feira,, Belo Horizonte, n.152, p. 13, agosto de 2022.

GALEANO, Eduardo. **O livro dos abraços**. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: Editora L&PM, 2007.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Belo Horizonte: Viva Vozes, 2010.

GONZÁLEZ, Macarena García. **Conferência de Abertura**. YouTube Literatura PUC-SP, 26 de setembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Vy4RJRmRG38>. Acesso em setembro de 2022.

HANZ, Ollala Hernandez. **Isso não é uma novela gráfica**. Trad. Dani Gutfreund. Coleção Cadernos Hexágono. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

HELDER, Herberto. **O corpo o luxo a obra**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

HOLZWARTH, W.; ERLBRUCH, W.; **Da pequena toupeira que queria saber quem tinha feito cocô na cabeça dela**. Trad. Heloisa Jahn e Dieter Heidemann. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1994.

HUNT, Peter. “A crítica e o livro Ilustrado”. In: **Crítica, teoria e literatura infantil**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

ISER, W. “A interação do texto com o leitor”. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, pp. 83–132.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol. 1 Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.]

IVANIER, Federico. **O adulto no mundo da LIJ**. Trad. Dolores Prades. Revista Emília, 2015. Disponível em: <https://emilia.org.br/o-adulto-no-mundo-da-lij>. Acesso em: julho de 2022.

JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

KOHL, Rosana. **Infância, palavra de risco**. Rio de Janeiro: Numa Editora/Editora PUC Rio, 2022.

LAJOLO, Marisa. [Evento] **Marisa Lajolo (Universidades Mackenzie e Unicamp) e Regina Zilberman (UFRGS)**. YouTube, Pós-Graduação em Letras UFPR, 19 de abril de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=AsDvli0d1https://www.youtube.com/watch?v=AsDvli0d1bwbw>. Acesso em: abril de 2023.

LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R.. **Literatura infantil brasileira: uma nova outra história**. Curitiba: PUCPress, 2017.

LARROSA, Jorge. “O enigma da infância ou o que vai do impossível ao verdadeiro”. In: **Pedagogia profana - danças, piruetas e mascaradas**. 4ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LEWIS, David. **Reading contemporary picturebooks**. Londres: Routledge, 2012.

LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: Textos de Estética da Recepção**. 2ª edição [original publicado em 1979]. Org. Trad. Luiz Costa Lima. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

LOBO, Isabel Tejerina. “**Grandes tendencias, autores y obras de la narrativa infantil y juvenil española actual**”. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

MACHADO, Ana Maria. “**Nobel da literatura infanto-juvenil é de Ana Maria Machado**”. Folha de São Paulo. Cristina Grillo. São Paulo, 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0905200011.htm>. Acesso em: abril de 2023.

MALTA, R. B; SANTOS, C. A.; SANTOS, E. A. S. (2021). “**Corpos que vendem produtos: catálogos de cosméticos e assimetrias com a atual publicidade inclusiva**”. Athenea Digital, vol. 21, n. 2, 2021, Barcelona.

MALZONI, Isabel. “**Dúvidas Selo o.Tal**”. Mensagem recebida por <renatapenzani@gmail.com> em 25 de abril de 2023.

MARTINS, Diana Maria; REIS, Sara. **"A evolução do livro-objeto: técnica e estética"**. Revista Fronteira Z, São Paulo, n. 24, julho de 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/view/47306/32321>. Acesso em junho de 2023.

MATOS, Patrícia. **"We can be heroes: Juventude e novas formas de resistência no consumo da cultura nerd"**. 3º Encontro de GTs - Comunicon, São Paulo, 2013.

MATTOS, M. S.; LACERDA, N.. **Esses livros sem idade**. São Paulo: SESI-SP, 2018.

MATTOS, M. S.; RIBEIRO, P. F. N.; VIANNA, S. **"Capas e contracapas de livros ilustrados: espaços privilegiados de estratégias discursivas"**. Cadernos de Letras da UFF, v. 26, n. 52, 9 de julho de 2016. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/cadernosdeletras/article/view/43481>. Acesso em: 25 de abril de 2023.

MATTOS, Margareth Silva de. **"Escritores consagrados, ilustradores renomados: palavra e imagem entrelaçadas"**. Tese (Doutorado) - Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 347 f., 2017.

MAZON, Natália Helena de Barros Mazon. **"Ilustradores brasileiros como criadores em rede: diálogos com feiras de livros para a infância"**. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 283 f., 2020.

MELOT, Michel. **Una breve historia de la imagen**. Trad. Jorge Márquez Valderrama. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

MERGULHÃO, Teresa Mendes. **"Relação texto-imagem no livro para crianças: uma leitura de 'Bernardo faz birra' e de 'Quando a mãe grita'"** (Comunicação), Congresso Internacional em Estudos da Criança Infâncias Possíveis, Mundos Reais, Braga, Portugal, Universidade do Minho, fevereiro de 2008. Disponível em: <https://comum.rcaap.pt/handle/10400.26/14326>. Acesso: junho de 2023.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 28ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2007.

MORAES, Odilon. **"Quando a imagem escreve – Reflexões sobre o livro ilustrado"**. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 203 f., 2019.

MORAES, Odilon. **"Odilon Moraes: 'Vivemos a época de ouro do livro ilustrado'"**. Blog da Letrinhas, 2022. Disponível em <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Odilon-Moraes-Vivemos-a-epoca-de-ouro-do-livro-ilustrado>. Acesso em: 21 de maio de 2023.

MORICONI, Renato. **"Um guerreiro sem palavras"**. Blog da Letrinhas, 2017. Disponível em: <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Um-bravo-guerreiro-sem-palavras>. Acesso em: julho de 2022.

NAVAS, Diana; RAMOS, Ana Margarida. **“Narrativas juvenis: o fenômeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira”**. Elos - Revista de Literatura Infantil e Juvenil, Santiago de Compostela, nº 2, p. 233-256, 2015.

NIKOLAJEVA, M.; SCOTT, C.. **Livro ilustrado: palavras e imagens**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

PADILHA, Daniela. **"Literatura de colo"**. Revista Emília, 2022. Disponível em: <https://emilia.org.br/literatura-de-colo>.

TURRIÓN, Celia. **O contrato fantástico**. Trad. Dani Gutfreund. Coleção Cadernos Hexágono. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

PENZANI, Renata. **Literatura 'crossover' e os livros que ultrapassam as idades**. Blog da Letrinhas, 2023. Disponível em <https://www.blogdaletrinhas.com.br/conteudos/visualizar/Literatura-crossover-e-os-livros-que-atravessam-as-idades>. Acesso em: julho de 2023.

PENZANI, Renata. **"Polifonias narrativas: um estudo sobre o contraponto no livro ilustrado para a infância"**. 42 f.. Monografia (Pós-graduação) - A Casa Tombada, São Paulo, 2018.

PINA, Manuel Antonio. **“Para que serve a literatura infantil?”**. In: No branco do Sul as cores dos livros, Atas do encontro sobre literatura para crianças e jovens. Lisboa: Editorial Caminho, 2000.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

RAMOS, Ana Margarida. **Autora Ana Margarida Ramos aponta tendências na literatura infantojuvenil**. [Entrevista concedida a] Marciano Diogo. *Ndmais*, Florianópolis, 2014. Disponível em: <https://ndmais.com.br/literatura/autora-ana-margarida-ramos-aponta-tendencias-na-literatura-infantojuvenil>. Acesso em: abril de 2023.

RAMOS, Ana Margarida. **Toda literatura é educativa**. [Entrevista concedida a] Educatio. Educatio Madeira, Madeira, 2017. Disponível em: <https://medium.com/educatio-madeira/toda-a-literatura-%C3%A9-educativa-5118167e8e32>. Acesso em janeiro de 2023.

RODARI, Gianni. **"A imaginação na literatura infantil"**. Trad. Lurdinha Martins. Revista Emília, 2022. Disponível em: <https://emilia.org.br/a-imaginacao-na-literatura-infantil/> Acesso em junho de 2023.

Sem autor: **Coisas para deslembrar**. Editora Caixote, 2021. Disponível em: <https://www.editoracaixote.com.br/produtos/coisas-para-deslembrar>. Acesso em: 25 de abril de 2023.

SOUZA, Eduardo. **“O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan”**. 291 f. Dissertação (Mestrado) - Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.

SQUILLONI, Anna. **No labirinto da palavra: guia de viagem**. Trad. Dani Gutfreund. Coleção Cadernos Hexágono. São Paulo: Livros da Matriz, 2023.

TAN, Shaun. **Contos dos subúrbios distantes**. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2023.

TAN, Shaun. **“Entrevista a Shaun Tan”**. Revista Babar, 2014a. Disponível em: <http://revistababar.com/wp/entrevista-a-shaun-tan>. Acesso em: outubro de 2022.

TAN, Shaun. **“Entrevistas: Shaun Tan”**. Trad. Revista Emília. Revista Emília, 2015. Disponível em: <https://emilia.org.br/shaun-tan>. Acesso em: dezembro de 2022.

TAN, Shaun. **“Interview with Shaun Tan”**. Mensagem recebida por <renatapenzani@gmail.com> em 5 de dezembro de 2022a.

TAN, Shaun. **“Picture books: who are they for?”** ERIC (Educational Resources Information Center), 2001. Disponível em: <https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED458581.pdf>. Acesso em: julho de 2022.

TAN, Shaun. **“The lost thing”**. Direção: Andrew Ruhemann; Shaun Tan. Produção de Passion Pictures. Reino Unido: Passion Pictures, 2011. Disponível em: <https://www.passion-pictures.com/project/the-lost-thing/>. Acesso em: maio de 2023.

TERRON, Joca Reiners. **“Shaun Tan radiografa em contos a alienação da vida nos subúrbios”**. Folha de São Paulo, Caderno Ilustrada, São Paulo, 20 de março de 2012. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/32233-shaun-tan-radiografa-em-contos-a-alienacao-da-vida-nos-suburbios.shtml>. Acesso em: julho de 2023.

VAZQUEZ, Joaquín. **Crônicas de infância: Filosofia com chicos para grandes y chicos**. Buenos Aires: Kintsugi Editora, 2018.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell**. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

ZAMBRA, Alejandro. **Literatura infantil**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2023.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da Recepção e História da Literatura**. Porto Alegre: UniRitter, 2015.

Bibliografia complementar

ARROYO, Miguel González. **A construção social da infância**. In: Infância na ciranda da educação: uma política pedagógica para zero a seis anos. Belo Horizonte: CAPE, 1994.

BECKETT, Sandra. **Transcending boundaries: writing for a dual audience of children and adults**. Nova York: Routledge, 2013.

FALCONER, Rachel. “**Crossover Literature and Abjection: Geraldine McCaughrean’s The White Darkness**”. “Children’s Literature in Education”, 38: 35-44, 2007. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s10583-006-9026-0>. Acesso em maio de 2023.

FALCONER, Rachel. **The crossover novel: contemporary children's fiction and its adult readership**. Nova York: Routledge, 2009.

FALCONER, Rachel. “Young adult fiction and the crossover phenomenon”. In D. Rudd (ed.), **The Routledge Companion to Children’s Literature** (pp. 87-99). Nova York: Routledge, 2010.

NODELMAN, Perry. **Words about pictures: the narrative art of picture books**. Athens: The University of Georgia Press, 1990.

NODELMAN, P.; HAMER, N.; REIMER, M.. **More words about pictures**. Londres: Routledge, 2017.

RAMOS, A. M., NAVAS, D. “**Narrativas juvenis: o fenômeno crossover nas literaturas portuguesa e brasileira**”. Elos. Revista de Literatura Infantil e Juvenil, Santiago de Compostela, n. 2, outubro de 2015.

RAMOS, Ana Margarida. **Tendências contemporâneas da literatura portuguesa para a infância e juventude**. Porto: Tropelias & Companhia, 2012.

SAGAE, P. L. C. Tese (Doutorado) **Imagens & enigmas na literatura para crianças**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, p. 306, 2008.

ZILBERMAN, Regina. **O lugar do leitor na produção e recepção da literatura infantil**. In: KHEDÉ, Sonia Salomão [Org.]. **Literatura infanto-juvenil, um gênero polêmico**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1983.

ZILBERMAN, Regina. **Como e por que ler a literatura infantil brasileira**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Livros literários citados ou analisados

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARELLI, Rita. **Amor, o coelho**. São Paulo: Editora Caixote, 2021.

MORICONI, Renato. **O que incomoda o touro não é a cor, mas o movimento**. São Paulo: Editora Caixote, 2023.

- RAMPAZO, Alexandre. **Coisas para deslembrar**. São Paulo: Editora Caixote, 2021.
- RUIZ, Alice. **Milágrimas**. São Paulo: Editora Caixote, 2021.
- TAN, Shaun. **A árvore vermelha**. São Paulo: Edições SM, 2009d.
- TAN, Shaun. **A chegada**. São Paulo: Edições SM, 2011.
- TAN, Shaun. **A coisa perdida**. São Paulo: Edições SM, 2012b.
- TAN, Shaun. **Cicada**. Londres: Arthur A. Levine Books, 2019.
- TAN, Shaun. **Creature: paintings, drawings and reflections**. Montclair: Levine Querido, 2022b.
- TAN, Shaun. **Contes de la banlieue lointaine**. Paris: Gallimard Jeunesse, 2009a.
- TAN, Shaun. **Contos de lugares distantes**. Trad. Érico Asiss. São Paulo: Cosac & Naify, 2012a.
- TAN, Shaun. **Eric**. Londres: Templar Publishing, 2010.
- TAN, Shaun. **Piccole storie di periferia**. Latina: Tunué, 2009b.
- TAN, Shaun. **Regras de verão**. São Paulo: Edições SM, 2014b.
- TAN, Shaun. **Tales from outer suburbia**. Sydney: Allen & Unwin, 2008.
- TAN, Shaun. **Tales from outer suburbia**. Nova York: Arthur A. Levine Books, 2009c.
- TAN, Shaun. **Tales from the inner city**. Londres: Arthur A. Levine Books, 2018.
- TAN, Shaun. **The arrival**. Londres: Arthur A. Levine Books, 2007.
- TAN, Shaun. **The rabbits**. Nova York: Hachette, 2010.
- WALLACE, David Foster. **Ficando longe do fato de já estar meio que longe de tudo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

APÊNDICE 1: ROTEIRO DE ENTREVISTA COM SHAUN TAN

Perguntas originais, produzidas em língua inglesa

1. For you, what is a "children's" book? How do you define it? And what about an "adult" book?

Shaun Tan: I'm still trying to figure this out! I think it perhaps has more to do with use of a book, at the reading end, than the creative end. In my own work, I'm not aware of making books specifically for children. I would like to include them as readers, but they are not my target group. I don't really have a target group. *The Arrival* is a good example. If someone said, make a book for adults on the subject of immigration, and then make one just for children, they would probably be the same book. The same with *The Rabbits*, *The Red Tree*. Other works, such as *The Lost Thing* and *Rules of Summer*, borrow conventions of children's books, but are rather more about childhood than specifically for a children. I just try to create books that everyone can relate to. In another time and culture, they might not be categorised at all as children's books, but more accurately, just illustrated stories.

2. What do you think of the label "childish" to name a genre of art, whether it is literature or not?

Shaun Tan: There is a problem of language. In other countries, the term more clearly includes teenagers and young adults. In English I think there is some confusion. In Australia, our children's book awards might include books for people as old as 19 or 20 (and beyond) but the word 'children' is often used to denote those 12 and under. I think it has resulted in some confusion. I don't have a huge problem with the word 'childish' except that it has unfortunate connotations, specifically immaturity. I often use the word child-like, which better expresses a sense of pre-literate wonder and curiosity that I'm interested in. That is, how we respond to things, including words and images, when we may not have prior knowledge of them, much in the way of wisdom or experience. We rely only on intelligence and imagination.

3. In interviews, you often say that you consider yourself a *crossover* artist, in the sense of going beyond tight classifications. How do you define this expression – *crossover* – and how do you identify with it?

Shaun Tan: Basically that I'm interested in creating stories and images that might be equally enjoyed by different cultural groups. By cultural groups, I also think of the worlds of children

and adults as being different cultural groups, but still having much in common. The same is true of people of different language backgrounds. And I think of genres also as kind of cultural groups: the worlds of science fiction, horror, realism, pop culture and ‘high art’ are all quite different, but they also have a lot in common. I guess I’m always interested in that intersection. “Children’s literature” is maybe one genre that is the most inclusive, and so therefore finds a lot of my work grouped there. Which is fine by me, so long as it doesn’t exclude or avert other readers.

4. Researchers from the so-called Reader-Response Criticism, a movement of rupture in literary studies in the 1960s, said that there is always an asymmetry between author and reader, as if the act of reading always makes new meanings emerge, different from what was thought of by the author. Do you agree with that idea?

Shaun Tan: Yes I do. I suppose the question is more to do with the range of meanings, because of course everybody’s understanding of a text will be subtly different and personalized – that’s the joy of reading. I think there is some underlying continuity of meaning, that stories do not transform so dramatically as some literary theory might suggest, but I also think it’s great if such a thing is possible, or at least doesn’t matter. I do feel that good stories live and die by their readership. I’m most interested in those fables that have survived the longest, like fairytales, which are all quite strange, can be about many different things. I believe the strangeness of stories, their flexible interpretation, is the key to their success.

5. How do you see the readers of your books today? In other words, has your relationship with the concern of who will or will not read the stories you create changed throughout your career?

Shaun Tan: Not much. If anything, I worry about it a little less than I used, as I’ve noticed over the past 25 years that a book will find its readers. Not necessarily straight away, but eventually, if it is supported enough by publishers, libraries, educators etc. The main thing is that a story feels true, authentic and interesting. I don’t quite know who each book is for (aside from myself, the first audience member!) but I trust that if it is well done, someone will enjoy it, will connect. At signings I notice many of my readers are young artists, but aside from that, a very broad range of people, from toddlers to the very elderly, of many different backgrounds. That diversity has grown over the years, when it initially started out as mostly older children and teenagers. In part that audience has expanded as children who grew up on my books became adults (and parents), so that’s been an interesting change.

6. You said in an interview for the Babar magazine, translated for the Brazilian magazine *Emília*¹⁶, in 2015, that “the difference between a conversation and a sermon is

¹⁶ A entrevista de Shaun Tan à *Babar*, revista espanhola de literatura infantil e juvenil, foi publicada originalmente em 2014. Disponível em <http://revistababar.com/wp/entrevista-a-shaun-tan>

talking with the reader, not to the reader”. How do you think it is possible to practice this difference?

Shaun Tan: It's very simple, you just think of every story and image as a question, rather than a statement. I avoid conclusions or interpretations. These may appear in early drafts, and I try to cut them out. In some ways, my stories and paintings remain incomplete, there are missing parts. *Cicada* is a good example, it's very spare and without explanation, each page is a kind of unanswered question. The reader must complete the world, makes sense of characters' intentions, suppose what it all means. I have my own interpretation, but I realise that is best withheld to give room to the reader.

7. In the 15 stories of *Tales from outer suburbia*, there is a real menu of the diversity of your artistic creation. Who did you initially think of this book for? And now, 14 years later, who did he end up being for?

Shaun Tan: It was mainly a book for myself, the kind of book I would personally enjoy reading. It's also partly a book for my brother (Paul of the dedication) because it's about our childhood growing up together. It has ended up with a very broad readership, and also an international one that surprised me, given I thought the landscape and subjects might be a bit parochially West Australian. But it seems many more people can relate to these little stories. (Again, each on a kind of question, and often about childhood experience from a reflective adult point of view).

8. Still on *Tales from outer suburbia*, we perceive very strongly in the book the difference between children and adults in their perception of reality. While the last seek to obtain answers, the first ones accept the mystery. What do you think about that element in this book?

Shaun Tan: That's an interesting observation – I hadn't really thought about that a great deal, but then again I suppose it is a current that runs through all of my work, starting with *The Lost Thing* which is especially about that disparity of perception. I think the main problem of adults (including myself) is that we think we know more than we actually do. We believe we are wise. Kids know they are not, and must remain more open to possible meanings. Their point of view is much closer to that of the artist or writer or good scientist, of investigating reality, having some theories about it, but accepting that those are only provisional. Intellectually I feel it's a better way to be.

9. How to free books from limiting labels and, the reader, from calculated experiences?

Shaun Tan: I'm not sure, I think it's a cultural evolution. The example that comes to mind is comics, how that area has broadened in terms of respect and readership. A lot of factors there probably, including a diversity of new creators (more women and writers/artists of different

cultural backgrounds), more subjects, especially memoir, and significantly, acceptance by mainstream literary awards, art gallery, schools and universities, and other places that previously shunned comics. The dissolution of boundaries through online communities, artists and writers moving between fields, the collaborations of musicians, film-makers, academics etc., all sorts of things. The labels are always artificial to my mind, they are just a necessary convenience, and change and shift as a culture and society does. All genres will shift if given the opportunity.

10. More than asking why children should read more picture books, I would like to know the opposite: why do picture books (and, of course, their creators) need children?

Shaun Tan: In short, they provide the best answers to visual stories, the best theories and discussions. In many ways they are an ideal audience for any art, given the flexibility of their imaginations, and natural curiosity. At a more practical level there are the economics that underscore almost all artistic production. I myself would not be able to illustrate stories without the support of a younger readership and the market and income that provides. But I think that first point, about children being an excellent readership, is quite crucial also in freeing up and challenging and artist and writer's imagination.

Entrevista em língua portuguesa

1. O que é um livro “infantil” para você? E um livro “adulto”?

Shaun Tan: Ainda estou tentando descobrir isso. Acho que talvez tenha mais a ver com o uso de um livro, com o objetivo da leitura, do que com a finalidade criativa. Em meu próprio trabalho, não é algo consciente fazer livros especificamente para crianças. Eu gostaria de incluí-los como leitores, mas eles não são meu público-alvo. Na verdade eu não tenho um público-alvo. *A chegada* (TAN, 2011) é um bom exemplo. Se alguém me dissesse: “faça um livro para adultos sobre imigração, e depois faça um só para crianças”, provavelmente seria o mesmo livro. O mesmo vale para *The rabbits* (TAN, 2010) *A árvore vermelha* (TAN, 2009d). Outras obras, como *A coisa perdida* (TAN, 2012b) e *Regras de verão* (TAN, 2014b), emprestam convenções de livros infantis, mas são mais sobre a infância do que especificamente para crianças. Eu apenas tento criar livros com os quais todos possam se identificar. Em outra época e cultura, eles poderiam não ser categorizados como livros infantis, mas, com mais precisão, apenas histórias ilustradas.

2. Você concorda com o rótulo “infantil” para nomear um tipo de arte, seja ele literatura ou não?

Shaun Tan: É um problema de linguagem. Em outros países, o termo inclui mais claramente adolescentes e jovens adultos. Em inglês, acho que há alguma confusão. Na Austrália, nossos prêmios de livros infantis podem incluir livros para pessoas de 19 ou 20 anos (e além), mas a palavra “crianças” é frequentemente usada para denotar aqueles com 12 anos ou menos. Eu acho que resultou em alguma confusão. Não tenho um grande problema com a palavra “infantil”, exceto pelo fato de que tem conotações infelizes, como imaturidade. Costumo usar

a palavra “child-like” (em tradução literal, “ao modo das crianças”), que expressa melhor um sentimento de admiração e curiosidade pré-letrada que me interessa. Ou seja, como reagimos às coisas, incluindo palavras e imagens, quando não temos conhecimento prévio de eles, muito no caminho da sabedoria ou experiência. Contamos apenas com inteligência e imaginação.

3. Você costuma dizer em entrevistas que se autodenomina um artista *crossover*, no sentido de ultrapassar as classificações estanques de idade ou rótulos editoriais. Como você define essa categoria – *crossover* – e como se identifica com ela?

Shaun Tan: Basicamente, estou interessado em criar histórias e imagens que possam ser igualmente apreciadas por diferentes grupos culturais. Também penso nos mundos das crianças e dos adultos como sendo grupos culturais diferentes, mas ainda com muito em comum. O mesmo se aplica a pessoas com diferentes repertórios de linguagem. E penso em gêneros também como grupos culturais: os mundos da ficção científica, horror, realismo, cultura pop e ‘arte erudita’ são todos bem diferentes, mas também têm muito em comum. Acho que estou sempre interessado nessa intersecção. “Literatura infantil” talvez seja o gênero que é o mais inclusivo e, portanto, encontra-se muito do meu trabalho agrupado lá. O que é bom para mim, desde que não exclua ou evite outros leitores.

4. Pesquisadores da chamada Estética da Recepção, movimento de ruptura nos estudos literários dos anos 60, diziam que há sempre uma assimetria entre autor e leitor. Como se a leitura fizesse sempre emergir uma obra nova, diferente da que foi pensada pelo autor. Você concorda com essa opinião?

Shaun Tan: Sim, concordo. Acho que a questão tem mais a ver com a gama de significados, porque é claro que a compreensão de um texto por todos será sutilmente diferente e personalizada – essa é a alegria da leitura.

Acho que há uma continuidade subjacente de significado, de que as histórias não se transformam tão dramaticamente quanto algumas teorias literárias podem sugerir, mas também acho ótimo se tal coisa for possível, ou pelo menos não importa. Eu sinto que boas histórias vivem e morrem por seus leitores. Estou mais interessado nas fábulas que sobreviveram por mais tempo, como os contos de fadas, que são bastante estranhos, podem ser sobre muitas coisas diferentes. Acredito que a estranheza das histórias, sua interpretação flexível, é a chave de seu sucesso.

5. Como você pensa o leitor dos seus livros hoje? Sua relação com a preocupação de quem vai ler ou não as histórias que você cria mudou ao longo da sua carreira?

Shaun Tan: Não muito. Na verdade, me preocupo um pouco menos com isso do que costumava, pois percebi nos últimos 25 anos que um livro encontrará seus leitores. Não necessariamente de imediato, mas em algum momento, se for apoiado o suficiente por editores, bibliotecas, educadores etc. O principal é que uma história pareça verdadeira, autêntica e interessante. Não sei bem para quem é cada livro (além de mim, claro, o primeiro membro da audiência!), mas confio que, se for bem feito, alguém vai gostar, vai se conectar. Nas sessões de autógrafos, percebo que muitos dos meus leitores são jovens artistas, mas, além disso, há uma ampla gama de pessoas, desde crianças até idosos, de muitas origens

diferentes. Essa diversidade cresceu ao longo dos anos – inicialmente começou com principalmente crianças e adolescentes. Em parte, esse público se expandiu à medida que as crianças que cresceram com meus livros se tornaram adultos (e pais), então essa foi uma mudança interessante.

6. Você disse em uma entrevista para a Revista *Babar* (TAN, 2014), traduzida para a revista brasileira *Emília*, em 2015, que a diferença entre uma conversa e um sermão é falar com o leitor, e não para o leitor. Como é que você faz isso?

Shaun Tan: É muito simples, você apenas pensa em cada história e imagem como uma pergunta, em vez de uma afirmação. Evito conclusões ou interpretações. Eles podem aparecer nos primeiros rascunhos e tento eliminá-los. De certa forma, minhas histórias e pinturas permanecem incompletas, faltam partes. *Cicada* (TAN, 2019) é um bom exemplo disso. [A história] é muito solta e sem explicação, cada página é uma espécie de pergunta sem resposta. O leitor deve completar o mundo, entender as intenções dos personagens, supor o que tudo isso significa. Tenho minha própria interpretação, mas percebo que é melhor omitir para dar espaço ao leitor.

7. Nas 15 histórias de “*Contos de lugares distantes*”, há uma espécie de cardápio da diversidade da sua criação artística. Para quem você pensou este livro inicialmente? E, agora, 14 anos depois, para quem ele acabou sendo no fim das contas?

Shaun Tan: Era principalmente um livro para mim, o tipo de livro que eu pessoalmente gostaria de ler. Também é em parte um livro para o meu irmão (o Paul, que aparece na dedicatória) porque é sobre nossa infância crescendo juntos. Acabou tendo um público muito amplo e também internacional que me surpreendeu, pois pensei que a paisagem e os temas poderiam ser um pouco provincianos e específicos da Austrália Ocidental. Mas parece que muito mais pessoas podem se identificar com essas pequenas histórias. Cada uma com um tipo de pergunta, muitas vezes sobre a experiência da infância de um ponto de vista adulto reflexivo.

8. Ainda sobre “*Contos de lugares distantes*”, percebemos muito forte no livro a relação entre as crianças e os adultos em sua percepção da realidade. Enquanto uns buscam saber respostas, as outras aceitam o mistério. Como você pensou esse elemento neste livro?

Shaun Tan: Essa é uma observação muito interessante – eu realmente não tinha pensado sobre isso, mas, novamente, suponho que seja algo que perpassa todo o meu trabalho, começando com *A coisa perdida* (TAN, 2012b), que é especialmente sobre essa disparidade de percepções.

Acho que o principal problema dos adultos (inclusive eu) é que pensamos que sabemos mais do que realmente sabemos. Acreditamos que somos sábios. As crianças sabem que não são, e por isso devem permanecer abertas a possíveis significados. Seu ponto de vista é muito mais próximo do artista, do escritor, ou do bom cientista. De investigar a realidade, ter algumas teorias sobre ela, mas aceitar que são apenas provisórias. Intelectualmente, sinto que é uma maneira melhor de ser.

9. Como libertar os livros de rótulos limitantes e, o leitor, das experiências calculadas?

Shaun Tan: Não tenho certeza, acho que é uma evolução cultural. O exemplo que me vem à mente são os quadrinhos, como essa área se ampliou em termos de respeito e de leitores. Há muitos fatores, provavelmente, incluindo uma diversidade de novos criadores (mais mulheres e escritores/artistas de diferentes origens culturais), mais assuntos, especialmente memórias e, significativamente, aceitação por prêmios literários tradicionais, galerias de arte, escolas, universidades e outros lugares que antes evitavam os quadrinhos. A dissolução de fronteiras por meio de comunidades online, artistas e escritores movendo-se entre campos, colaborações de músicos, cineastas, acadêmicos etc., todo tipo de coisa. Os rótulos são sempre artificiais para mim, são apenas uma conveniência necessária, e mudam conforme a cultura e a sociedade. Todos os gêneros mudarão se tiverem a oportunidade.

10. Mais do que perguntar por que as crianças devem ler mais livros ilustrados, gostaria de saber o contrário: por que os livros ilustrados (e, claro, seus criadores) precisam das crianças?

Shaun Tan: Em suma, eles fornecem as melhores respostas para histórias visuais, as melhores teorias e discussões. De muitas maneiras, eles são um público ideal para qualquer arte, dada a flexibilidade de sua imaginação e curiosidade natural. Já em um nível mais prático, existe a economia que marca quase toda produção artística. Eu mesmo não seria capaz de ilustrar histórias sem o apoio de um público mais jovem, do mercado e da renda que isso proporciona. Mas acho que o primeiro ponto, sobre as crianças serem excelentes leitores, é bastante crucial também para liberar e desafiar a imaginação de artistas e escritores.

APÊNDICE 2: TERMO DE AUTORIZAÇÃO

AUTHORIZATION TERM

Research Title:

“Literature *Transetária*: readings beyond the ages in *Tales from outer suburbia*, by Shaun Tan”

Nature of Research:

Master's Dissertation to obtain the title of Master in Language Studies, from the Postgraduate Program in Language Studies, at the Federal Rural University of Pernambuco (UFRPE).

University

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), campus Recife (PE) - Brasil

Researcher:

Renata Caroline Penzani

Advisor:

Profa. Dra. Ivanda Maria Martins Silva

Research objectives:

The objective of this dissertation is to analyze three narratives from the book *Contos de lugares distantes* (Cosac Naify, 2012, Brazil), visualizing how the conception of “literature transetária” values the possibility of multiple readers, diluting the pre-conception conceived of an exclusively “children” and/or “children's literature”. We adopted three specific objectives: 1) To study “Tales from outer suburbia”, considering the concept of “implicit reader” (ISER, 1996) and other assumptions of Reader-Response Criticism; 2) Mapping publications on “crossover literature” in terms of academic production and theoretical bibliography; 3) To present the perceptions of the writer and illustrator Shaun Tan, based on an interview made for this research.

Access:

Upon completion of the dissertation, a pdf of the research will be made available online in the university's virtual repository.

After these clarifications, we ask for your free consent to participate in this research. Therefore, please complete the following items.

AUTHORIZATION TERM

In view of the items presented above, I, Shaun Tan (or Responsible), freely and clearly, express my consent to participate in the Dissertation, in the form of: Interviewed Author. I declare that I received a copy of this consent form, and I authorize the use of the content Interview with Shaun Tan, interview conducted by email, between October and December 2022, and the author's responses were received by Renata Penzani on December 5 de 2023. I also authorize the disclosure of research data obtained in this interview.