



Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Literatura Brasileira IV

Volume 2

Henriqueta Do Coutto
Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

Ana Tereza de Andrade



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE CIÊNCIA,
TECNOLOGIA E INOVAÇÃO**

**UNIVERSIDADE
ABERTA DO BRASIL**

Ministério da
Educação

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

Apoio:



FAPERJ

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua da Ajuda, 5 – Centro – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20040-000

Tel.: (21) 2333-1112 Fax: (21) 2333-1116

Presidente

Carlos Eduardo Bielschowsky

Vice-presidente

Masako Oya Masuda

Coordenação do Curso de Letras

UFF - Livia Reis

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

Ana Tereza de Andrade

DIREÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

COORDENAÇÃO DE DESIGN INSTRUCIONAL

Bruno José Peixoto

Flávia Busnardo da Cunha

Paulo Vasques de Miranda

DESIGN INSTRUCIONAL

Ana Cristina Andrade

COORDENADOR

DE PRODUÇÃO

Fábio Rapello Alencar

ASSISTENTE DE

PRODUÇÃO

Bianca Giacomelli

REVISÃO LINGÜÍSTICA

E TIPOGRÁFICA

Beatriz Fontes

Carolina Godoi

Cristina Freixinho

Elaine Bayma

Flávia Saboya

Licia Matos

Maria Elisa Silveira

Mariana Caser

Yana Gonzaga

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Cristina Portela

Deborah Curci

Núbia Roma

ILUSTRAÇÃO

Clara Gomes

CAPA

Renan Alves

PRODUÇÃO GRÁFICA

Patrícia Esteves

Ulisses Schnaider

Copyright © 2015, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

L775

Vallardes, Henriqueta Do Coutto Prado [et al].

Literatura brasileira IV. v.2 / Henriqueta Do Coutto...[et al]. - Rio de Janeiro: Fundação Cecierj, 2015.

168 p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 978-85-458-0007-1

I. Literatura brasileira. II. Poesia. III. Ficção. IV. Narrativa. 1. Valladares, Prado. 2. Paes, Dayhane Ribeiro. 3. Andrade, Ana Tereza de. I. Título.

CDD:869

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador

Luiz Fernando de Souza Pezão

Secretário de Estado de Ciência, Tecnologia e Inovação

Gustavo Tutuca

Universidades Consorciadas

CEFET/RJ - CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA CELSO SUCKOW DA FONSECA

Diretor-geral: Carlos Henrique Figueiredo Alves

IFF - INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA FLUMINENSE

Reitor: Luiz Augusto Caldas Pereira

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Luis César Passoni

UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Ruy Garcia Marques

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Reitor: Sidney Luiz de Matos Mello

UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Roberto Leher

UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO

Reitora: Ana Maria Dantas Soares

UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor: Luiz Pedro San Gil Jutuca

SUMÁRIO

Aula 11 – Os cantos e encantos na poesia de Manoel de Barros _____	7
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 12 – O teatro de Oh _____	23
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 13 – Descobrindo realidades na obra de Murilo Rubião _____	37
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 14 – A narrativa em questão: revendo histórias, personagens e autores _____	51
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 15 – Pode um crime ser delicado? _____	69
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 16 – Subjetividades: as artimanhas da narrativa de Clarice Lispector _____	85
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Ana Tereza de Andrade</i>	
Aula 17 – Sobre ler, contar e dramatizar histórias: o olhar subjetivo na literatura infantojuvenil _____	101
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 18 – Da marginalização social à televisão brasileira: a subjetividade dos personagens ficcionais de Jorge Amado _____	119
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 19 – Crônicas: subjetividades à flor da pele _____	135
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Aula 20 – Revendo diversas subjetividades na Literatura brasileira _____	149
<i>Henriqueta Do Coutto Prado Valladares / Dayhane Ribeiro Paes</i>	
Referências _____	161

Os cantos e encantos na poesia de Manoel de Barros

Henriqueta Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

AULA

11

Metas da aula

Apresentar questões sobre a criação poética sob o ponto de vista do poeta Manoel de Barros.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a leitura da poesia de Manoel de Barros: em poemas escritos, falados e gravados em vídeos, entrevistas e filmes sobre e com o autor;
2. apontar aspectos que circundam a criação poética de Manoel de Barros na própria poesia do autor.

INTRODUÇÃO

Nas aulas anteriores em que tratamos de poesias, sublinhamos a importância desses textos para o/no momento em que vieram ao público. Destacamos como a obra poética de Mário de Andrade foi importante para se pensar novas possibilidades de se fazer poesia, mexer com o gosto estético que vinha sendo consagrado e perpetuado. Manuel Bandeira fez o mesmo por meio da voz que declam[r]a em sua “Poética”, no livro *Libertinagem*: “Estou farto do lirismo comedido/do lirismo bem comportado/do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestação de apreço ao Sr. Diretor”. É ainda do mesmo poema a voz que assume no último verso: “Não quero mais saber do lirismo que não é libertação” (1973, p. 108). Outros tantos versos do autor indicavam novos horizontes poéticos. Também falamos de Drummond, em seus diversos olhares para/sobre o mundo, falamos até sobre o momento em que a sua escrita se volta mais detidamente para os problemas sociais e políticos. Foi o que chamamos, seguindo a concepção de Affonso Romano, de “olhar experimentado”.

Nesta aula, o nosso espaço será ocupado pela poesia de Manoel de Barros. Usamos o termo olhar experimentando, porque notaremos na leitura dos poemas que, às vezes, um só verso desse escritor amplia de tal maneira o [nosso] mundo que nos sentimos mais vivos nele. Não que ele trate apenas de grandiosidades. Muitas vezes, no foco em algo bem pequeno, minúsculo mesmo, se dá a magia de alcançarmos, por meio da sua palavra/voz, algo infinito, lindo e ainda não sentido.

Ler as poesias de Manoel de Barros – escritas da subjetividade – suscitou emoções, lembranças, sentimentos, perguntas diversas dessas subjetividades que escrevem a presente aula. Ainda as escritas da subjetividade desse poeta, presença ainda viva entre nós, nos inspiram também a escrita. O que você lê motiva a escrever e vice-versa. Aliás, ler e escrever são dois verbos que caminham juntos. Você já experimentou essa dupla vontade?

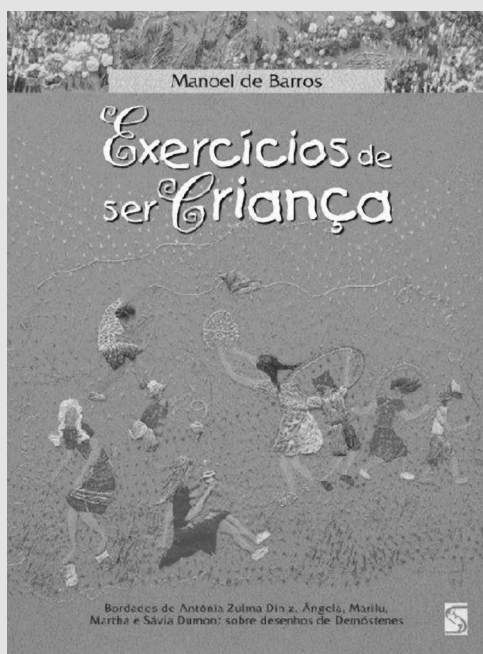
Já tivemos a experiência, em aula sobre a poesia, escrita que mexe muito com as subjetividades, de um ou outro aluno ser impelido a escrever um poema ou um outro gênero de texto literário movido pela influência da obra em análise. Novo texto é produzido, nova leitura se faz necessária. Muitos de nós escrevemos (poesias, contos, crônicas, ensaios críticos, resenhas de livros) que ficam guardados em pastas, gavetas, nos arquivos do computador. Não são mostrados ao público. Engavetamos nossas subjetividades, que poderiam tocar outras e mais outras, atingindo e resgatando leitores em diálogo constante com textos literários.

Em entrevista a Giovanni Ricciard, Manoel de Barros fala sobre isso. Ele confirma ao entrevistador que seu primeiro livro, *Poemas concebidos sem pecado*, foi um marco em sua vida, porque antes dessa obra ele tinha vergonha de mostrar os seus poemas. A partir do livro, a barreira se quebrou: “comecei a ficar sem vergonha” (1991, p. 94), diz.

Assim, o Poeta nos dá coragem para também desengavetarmos as nossas escritas da subjetividade. Então vamos lá para...

A OBRA DE MANOEL DE BARROS

O livro: *Exercícios de ser criança*, de Manoel de Barros, traz duas histórias: “O menino que carregava água na peneira” e “A menina avoadá”. Fiquemos aqui com a primeira delas.



Capa do livro, editado pela Editora Salamanka.

É um livro que traz ilustrações, como os bordados feitos à mão, cuidadosamente, confeccionados pela equipe relacionada na capa do livro. São eles: Antônia Zulma Diniz, Ângela, Marilu, Martha e Sália Dumont sobre desenhos de Demóstenes.

As muito coloridas ilustrações nas páginas alaranjadas do livro, as disposições das frases (algumas fazem curvas no espaço) e as palavras-chave (“peraltagens e despropositos”) bordadas revelam que se trata de um livro de leitura sensível. O livro vai nos encantando. “O menino que carregava água na peneira” descobria coisas extraordinárias. Descobria que podia fazer “peraltagens” com as palavras. Podia ser um outro, “travestindo-se” em personagens, e ser ao mesmo tempo “noviça, monge, mendigo”. O menino era ligado em “despropósitos”. As palavras da mãe do menino a ele, no final do texto, são definitivas para entendermos a articulação da maneira de ser da criança ao poeta. “Meu filho, você vai ser poeta. Você vai carregar água na peneira a vida toda” (frase que não segue em linha reta, mas faz uma curva no seu final).

Na entrevista a Giovanni Ricciard citada, ao responder sobre o relacionamento que tinha com os pais, Manoel de Barros evidencia uma relação entre os dois meninos: Nequinho (seu apelido) e o que carregava água na peneira:

meu pai logo entendeu que eu era torto. E sempre me amparou. Ele falava para minha mãe: “deixa o Nequinho, Alice, ele tem um negócio importante, que ele não sabe explicar para nós e nem para ele mesmo, mas deve ser um negócio importante”. Meu pai e minha mãe morreram sem saber que negócio era aquele. Eu também até hoje não sei (RICCIARD, 1991, p. 95).

Ainda na entrevista, o encontro que se estabelece com o poeta se pode ler em muitas das respostas de Manoel de Barros, nas quais também nos deparamos com o poético. A poesia está de tal maneira internalizada nele que sua fala já vem povoada de versos. A resposta que dá sobre sua relação com as palavras é: “depois que uso uma palavra ela me beija. eu sou de bem com as palavras que uso porque elas me são” (ibidem, p. 97). Revelando o seu processo criativo, acrescenta: “meu processo de escrever é ir desbastando a palavra até os seus murmúrios e ali encaixar o que tenho em mim de desencontros” (ibidem, p. 95).



Aqui você pode acompanhar a leitura do poema “Escova”, de Manoel de Barros. O poema está gravado em vídeo no youtube, no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=zv88Wlho9Jo>, mas transcrevemos para este espaço alguns versos significativos para o contexto.

Iniciamos nossa aproximação da obra de Manoel de Barros por um livro “Para crianças”. Gostaríamos, neste segundo momento da aula, de tecer comentários sobre o filme (2008) acerca da obra de Manoel de Barros: “Só dez por cento é mentira”.



Você pode ver o filme “Só dez por cento é mentira”, de Manoel de Barros, no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=XCMczEBull4>.

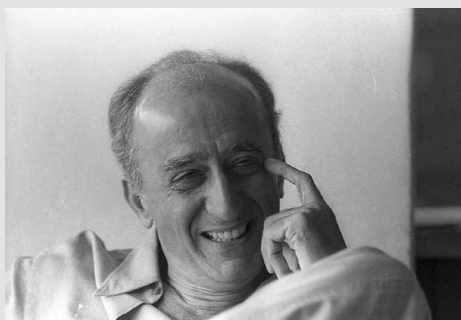
O título, “Só dez por cento é mentira”, que é também o de um poema do escritor, já introduz os espectadores/leitores em outras questões pertinentes às obras poético-literárias sobre verdade/mentira/invenção. No filme, não nos afastamos da infância. O próprio poeta revela, em sua participação, que para ele só há essa fase de vida, que deve permanecer durante todas as outras. Segundo nos é informado pelo próprio poeta, no filme, já lhe haviam solicitado que escrevesse sobre sua mocidade e sobre sua velhice, mas Manoel de Barros rejeita a ideia, porque declara: “eu só tive infância”.

O filme apresenta o poeta em várias fases de sua infância. A voz que narra e que o entrevista divide as etapas de sua vida e obra: a primeira infância, em que ele, “brincando na beira do Rio Paraguai”, está ligado à descoberta dos inutensílios, em que descobre no “baú da infância” o material de sua poesia; a segunda infância, iniciada quando interno no Colégio Marista São José, quando foi apresentado aos Sermões (obra de Vieira) e quando, em uma viagem à Bolívia, recolheu “desperdícios”; e a terceira infância, “com pouco mais de setenta anos”, chegando aos “mais de oitenta”.

De criação poética, muitos teóricos da literatura se acercaram, buscando explicar ou explicitar como os poetas realizavam as suas artes. Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em um livro clássico sobre Teoria da Literatura, tem um capítulo intitulado “A Criação Poética”, no qual faz desfilas várias possibilidades de se acercar do tema, mostrando a diversidade entre os poetas, como se dá a criação artística.

Alguns poetas, quando perguntados a esse respeito, confessavam que quase eram tocados por uma espécie de “dom divino”. O poema “é fruto da mensagem que o poeta, em êxtase e na alienação de si próprio, recebe de uma divindade” (SILVA, 1979, p. 162). Ouvimos ainda hoje que os poetas dotados de inspiração realizam a sua obra poética. Millôr Fernandes, certa vez, indagado sobre como se dava a inspiração para ele, retrucou da seguinte maneira, usando o humor que lhe era peculiar, para desmistificar esse atributo tão atrelado ao poeta: “Você quer mesmo saber o que é inspiração? Feche os olhos. Respire bem fundo três vezes. Pronto, você já está cheio de inspiração”.

Millôr Fernandes



Millôr Fernandes na década de 1980.

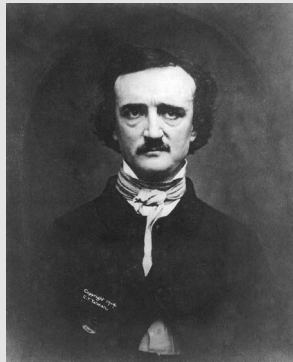
Nacionalidade	Brasileira
Data de nascimento	16 de agosto de 1923
Local de nascimento	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Data de falecimento	27 de março de 2012 (88 anos)
Local de falecimento	Rio de Janeiro, Rio de Janeiro
Gênero(s)	Humor, sátira
Pseudônimo(s)	Vão Gogo Adão Júnior
Ocupação	Desenhista, humorista, dramaturgo, escritor, tradutor, jornalista
Período de atividade	1938-2011
Página oficial	uol.com.br/millor

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mill%C3%B4r_Fernandes

Os românticos eram capazes de, por meio de seu “gênio criador”, desenhar com palavras um mundo ideal, longe das amarguras do real empírico. Cultivavam os estados provocados pelo sonho, estados de alma em que se chegava ao êxtase, sensações, prazeres.

Há também os poetas que buscavam em fontes inspiradoras elementos exteriores (da natureza bela e perfeita: a lua, o sol, as estrelas) ou em sentimentos interiores (o amor, os sofrimentos pessoais, as angústias). Existem ainda os artífices. Estes, diferentemente dos “possuídos”, construíam com rigor etapas de um trabalho meticuloso, verdadeira arquitetura de versos, para, enfim, dar a público os seus poemas. Edgar Allan Poe escreveu um texto intitulado “A filosofia da Composição”, desnudando, etapa por etapa, a maneira como trabalhou na construção de seu poema muito conhecido e lido, “O Corvo”.

Edgar Allan Poe



O Corvo

(Poema de Edgar Allan Poe
Tradução de Fernando Pessoa)

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos, curiosos tomos de ciências ancestrais,
E já quase adormecia, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
“Uma visita”, eu me disse, “está batendo a meus umbrais.
É só isto, e nada mais.”

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio Dezembro,
 E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
 Como eu qu'ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
 P'ra esquecer (em vão!) a amada, hoje entre hostes celestiais –
 Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
 Mas sem nome aqui jamais!
 Como, a tremer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
 Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
 Mas, a mim mesmo infundido força, eu ia repetindo,
 “É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
 Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
 É só isto, e nada mais”.
 E, mais forte num instante, já nem tardo ou hesitante

Nome completo	Edgar Allan Poe.
Nascimento	19 de janeiro de 1809 Boston, Massachusetts, Estados Unidos
Morte	7 de outubro de 1849 (40 anos) Baltimore, Maryland, Estados Unidos
Nacionalidade	Norte-americano
Cônjuge	Virginia Eliza Clemm Poe
Ocupação	escritor, poeta, crítico e editor
Principais trabalhos	The Murders in the Rue Morgue The Purloined Letter The Mystery of Marie Roget
Movimento literário	Ficção científica, horror, fantasia
Assinatura	

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar_Allan_Poe

Vitor Manuel lembra de João Cabral de Melo Neto, poeta brasileiro, como importante representante da “poética da lucidez e do rigor” na composição de seus poemas. Nós colocamos aqui as três últimas estrofes citadas (SILVA, 1979, p. 199), mas destacamos os dois primeiros versos da primeira estrofe (“Não a forma obtida/Em lance

santo ou raro”) do poema a seguir, em que especialmente lemos a crítica do eu poético a tão referenciada forma demiúrgica atribuída aos poetas:

Não a forma obtida
Em lance santo ou raro,
Tiro nas lebres de vidro
Do invisível;

Mas a forma atingida
Como a ponta do novelo
Que a atenção, lenta,
desenrola,

Aranha: como o mais extremo
Desse fio frágil, que se rompe
Ao peso, sempre das mãos
Enormes.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Assista ao vídeo “Só dez por cento é mentira” no youtube, no endereço <http://www.youtube.com/watch?v=XCMczEBuII4>, para ampliar seus conhecimentos sobre a poesia de Manoel de Barros. Destaque alguns versos que aparecem no filme e que se relacionam à infância, verdadeiro “baú de tesouros”, de onde o poeta “cata” muito material de suas escritas.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode escolher dois ou mais versos que aparecem transcritos na tela em algumas partes do filme. Em vários deles, Manoel de Barros apresenta o fascínio pela maneira como a criança chega à poesia. Lembre-se, por exemplo, do livro Exercícios de ser criança e de como Barros, em conversas com o filho João, com cinco anos, anotava suas falas. “Ele errava na gramática, mas acertava na poesia”, diz o poeta sobre a intrínseca relação entre criança e poesia.

INVENÇÃO/VERDADE E MENTIRA NA ARTE POÉTICA

Manoel de Barros é um dos atuais poetas mais populares do Brasil, fazendo uma poesia que busca o maravilhamento e o encanto do leitor, inventando a voz da infância em imagens lúdicas e ligadas ao universo natural. Sua poesia expressa sutilmente toda a insatisfação do homem moderno diante da vida que socialmente lhe é imposta. Seus poemas vão contra a arbitrariedade, o “lugar comum”; dessa maneira, estão livres do discurso cotidiano, construtor da ordem.

Na ficção, há um encontro entre a realidade limitada, os sonhos e os desejos. É nessa perspectiva que o homem precisa sempre (re)inventar a si mesmo e o espaço em que vive, pois só assim tem a possibilidade de transgredir as próprias limitações e acrescentar algo ao mundo. A irrealidade dos versos do poeta se transforma, para o leitor, em imagens, isto é, na representação de realidades que podem ser experimentadas. Sua poesia se assemelha muito a elementos que são próprios da pintura, o que a torna algo quase palpável, e isso causa no leitor a sensação de que o abismo existente entre o que ele é e o que deseja é relativamente diminuído.

Logo, a mentira da ficção expressa uma verdade que só pode ser manifestada disfarçadamente, e que, no caso de Manoel de Barros, se apresenta por meio dos desenhos verbais que sua poesia gera. Isso se torna relevante quando a sua poesia, de alguma maneira, nos inquieta, abrindo a possibilidade de mudança, de libertação, não importando o caráter lógico ou real de uma observação que traça a linha fronteira entre a verdade histórica e a verdade poética. Em suma, na sua tentativa de ser “Outros”, o poeta pantaneiro inventa realidades aparentemente

nonsense por meio de palavras, libertando-as, assim, de qualquer tipo de aprisionamento consequente de uma leitura baseada no pensamento lógico e científico.

Na poesia de Barros, encontramos o quanto o poeta ama o banal e aquilo que é desprezado. Seu enfoque é no simples, no ínfimo. Funda, assim, um território oblíquo, lodoso, obscuro, posto de observação privilegiado, porque revela, constitui, dribla e mascara um olhar para baixo e um olhar entre. No documentário de Pedro Cezar “Só dez por cento é mentira” e nas poesias de Manoel de Barros, entendemos o valor da alteridade para a reconstrução do olhar e reconhecemos a obliquidade de ambos os observatórios, privilegiados por serem oblíquos, obscuros e propiciarem múltiplos pontos de vista... e de fuga. Na poesia – e no documentário – encontramos deslocamento, simplicidade, repetição, afetividade, estranheza, brincadeira, alteridade, diálogos, perda, relatos que delatam o sujeito, pontos de vista que desenham pontos de fuga. Encontramos o particular, não como parte de um total absoluto, mas como componente de outras totalidades. O vislumbre da alteridade resvala não só pela lucidez, como também pela questão ética, visceral no mundo contemporâneo.

Roland Barthes (1992) fala da literatura como trapaça salutar, dribla aos mecanismos de poder, desconstrução de categorias e enquadres, inclusive da própria linguagem literária – a escritura – que não mais se obriga a espelhar o real, podendo dispersá-lo, desconstruí-lo, redesfazê-lo. Mesmo quando a serviço de uma ideologia, a literatura desliza dos mecanismos de poder. É uma “trapaça salutar, uma esquiwa, este logro magnífico que permite conhecer a língua no exterior do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem”, como dispara em sua aula inaugural no Collège de France.

No caso específico da poesia de Manoel de Barros, a (des)construção do texto poético do poeta do pantanal, com sua força erosiva na formação “crianceira”, com suas desconcertantes quebras sintáticas e semânticas, provocações filosóficas ditas como brincadeiras sem pretensão de filosofar, tudo somado à criação de imagens difíceis de imaginar – um bem-te-vi pendurado no sol –, entra no indizível, ou seja, no drama de ser documentado. O verso compõe uma imagem visual que não pode ser visualizada na realidade sensível; entretanto – e felizmente para nós, receptores –, pode ser recriada a partir de outras

combinações imagéticas que não a descrita. O poeta precisa ser sutil, rumar para além das margens da palavra em discursos encadeados.

Desse modo, entendemos que a verdade não está respaldada no testemunho, assim como a visibilidade não está, pois, no objeto, nem no sujeito, tampouco no mediador, mas no reconhecimento de que cada visível guarda também uma dobra invisível que é preciso ressignificar a cada instante e a cada movimento, integrado a um todo e simultaneamente autônomo. Há milênios, Aristóteles afirmava que é melhor o verossímil que convença à verdade que não convença. Sob esse prisma, a arte poética configura como cenário de interseção verossímil com os conceitos de verdade e de invenção/mentira.

Em sentido genérico e comum, verossimilhança é a qualidade ou o caráter do que é verossímil ou verossimilhante; e verossímil, o que é semelhante à verdade, que tem a aparência de verdadeiro, que não repugna à verdade provável. Como se sabe, o entendimento do que seja verossimilhança é fundamental para o estudo da literatura e das artes em geral desde a Poética de Aristóteles, que entendia que

pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade (ARISTÓTELES, 1984).

Fica evidente, portanto, que, nesse contexto de Arte Poética, a verossimilhança tem por função principal a coesão e a unidade entre as partes da narrativa que assim não precisa ser historicamente verdadeira, bastando que seja verossímil, dado que o poeta, o artista, tem liberdades e obrigações no que diz respeito à ação e seus desdobramentos. É por essa razão que o maravilhoso, comentado por Aristóteles em sua “Poética”, não apresenta nenhuma contradição frente às possibilidades da produção da mimese e sua competência como possível e verossímil. Em Manuel de Barros, notamos a invenção de palavras e a recriação do mundo com novas verdades mascaradas pela mentira da ficção manifestada disfarçadamente no texto poético.

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Comente os versos, transcritos a seguir, escritos por Manoel de Barros em *O Livro das Ignorâncias* (parte VII), sobre o fazer poético.

No descomeço era o verbo./só depois é que veio o delírio do verbo./o delírio do verbo estava no começo./Lá onde a criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos,/A criança não sabe que o verbo escutar não funciona para cor, mas para som./Então se a criança muda a definição de um verbo, ele delira./E pois./Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer nascimentos – / o verbo tem que pegar delírio (BARROS, 2009).

RESPOSTA COMENTADA

No próprio poema, Manoel de Barros, por vezes, fala sobre o poeta e seu fazer artístico, apresentando uma espécie de metapoema (o poema que fala do poema), que revela o seu entendimento sobre a arte poética. Você deve apontar no fragmento citado as referências sobre a poesia, comentando-as.

CONCLUSÃO

Esta aula, em que nos acercamos da Poesia, nos colocou mais uma vez na complexidade das escritas da subjetividade, objeto de análise do curso de Literatura Brasileira IV.

Destacamos que a criação poética é peculiar de cada subjetividade que escreve, variando assim de poeta para poeta. Levou-nos também a considerar que em cada tempo, ao longo da História da Literatura, os poetas pensaram suas artes e a execução delas de maneiras diferentes. Isso nos levou à preocupação com generalizações sobre esse tema.

Ao tratarmos da Poesia, estamos diretamente em contato com uma voz central – o eu-lírico. Uma voz subversiva, que desconstrói por

vezes este próprio Eu, falando por muitos; uma voz que descentraliza o leitor que, muitas vezes preso à sua própria subjetividade, parece só reconhecer o seu mundo, em torno do qual gravitam apenas seus gostos, valores e crenças. O poeta reverte a sintaxe. Abala os limites de tempo e de espaço. Ele faz girar os signos, atribuindo novos significados, ainda que trate dos mesmos significantes. Inventa palavras. Refaz o mundo com um mundo de ideias novas. Ainda que sejam as velhas, o poeta as raspa para extrair delas um frescor para nos devolver outras.

Isso foi um pouco do que compartilhamos nesta aula, em que priorizamos a obra do poeta Manoel de Barros que, evidentemente, não cabe em explicações, é viva expressão do que há de sensível na vida. Os versos a seguir dizem tudo isso e muito mais: “O olho vê/a lembrança revê/e a imaginação transvê/é preciso transver o mundo”.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

O poeta pantaneiro diz que, para criar seus versos, parte de experiências vividas transformando-as a partir da sua imaginação em poesia. Disserte sobre como as suas imagens inventadas refletem de maneira “infel” sua vida. Para tanto, use como exemplos os versos do retrato do poeta feito por ele mesmo:

Auto-retrato falado

Venho de um Cuiabá garimpo e de ruelas entortadas.

Meu pai teve uma venda de bananas no Beco da
Marinha, onde nasci.

Me criei no Pantanal de Corumbá, entre bichos do
chão, pessoas humildes, aves, árvores e rios.

Aprecio viver em lugares decadentes por gosto de
estar entre pedras e lagartos.

Fazer o desprezível ser prezado é coisa que me apraz.

Já publiquei 10 livros de poesia; ao publicá-los me
sinto como que desonrado e fujo para o
Pantanal onde sou abençoado a garças.

Me procurei a vida inteira e não me achei – pelo
que fui salvo.

Descobri que todos os caminhos levam à ignorância.

Não fui para a sarjeta porque herdei uma fazenda de gado. Os bois me recriam.

Agora eu sou tão ocaso!

Estou na categoria de sofrer do moral, porque só faço coisas inúteis.

No meu morrer tem uma dor de árvore.

(BARROS, 2009, p. 103)

RESPOSTA COMENTADA

É importante perceber, nas imagens que emergem dos escritos de Manoel de Barros, que há uma rebeldia que transpõe os seus versos e que toca a nós, leitores, não importando se suas palavras condizem ou não com os fatos da cotidianidade. Com isso, deve-se analisar a invenção da realidade e a realidade da invenção contida na obra com o propósito de investigar a necessidade de ficção do ser humano.

RESUMO

Motivados pela leitura dos versos de Manoel de Barros, pensamos questões sobre criação poética. Notamos que há diversidade no processo artístico. Ele varia entre os poetas, que apresentam formas diferentes de realização das suas obras. Manoel de Barros revela, muitas vezes no próprio poema, de que maneira os cria. Daí, pensamos criticamente os lugares que ocupam invenção/verdade/mentira na sua arte poética e também de diferentes subjetividades que escrevem literatura imaginativa.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as Escritas da subjetividade a partir da teoria do conto e de “Pirlimpisiquice”, de Guimarães Rosa.

Até lá!

O teatro de Oh

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes

AULA

12

Metas da aula

Pensar criticamente alguns aspectos teóricos sobre o gênero conto, a partir da leitura de "Pirlimpsiquice", de João Guimarães Rosa.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. levantar aspectos do gênero conto, segundo as ideias de Júlio Cortázar;
2. apresentar uma leitura do conto que desperte o interesse do aluno para questões sobre a arte do conto na subjetividade da escrita de Guimarães Rosa.

INTRODUÇÃO

O conto “Pirlimpisiquice”, de Guimarães Rosa, em Primeiras Estórias, é o assunto desta aula. Saímos da poesia de Manoel de Barros para a prosa de Guimarães Rosa, uma modalidade narrativa que requer um certo distanciamento do leitor. Nela temos a intermediação de um narrador, uma subjetividade criada pelo próprio autor da obra. Ao contrário do que poderíamos pensar – que se estabelece um forte hiato entre as duas modalidades de escritas –, Manoel de Barros e Guimarães Rosa diminuem espaços (de tempo, de lugares, de gêneros literários). A prosa de Guimarães Rosa, assim como a Poesia de Manoel de Barros, não se submete à sintaxe rígida. Valoriza a oralidade. Os dois escritores criam palavras – neologismos – para expressar e comunicar as coisas do mundo quando elas (as palavras) parecem não dar conta dos sentimentos, espantos, subversões que em certos momentos transbordam de nós.

Já nos aproximamos dessa observação a partir do título do conto, que coloca os leitores em um espaço pouco confortável. Vamos ao dicionário e lá não encontramos a palavra-título. O que significa, então, “Pirlimpisiquice”?

Se tratamos na aula sobre a poesia de Manoel de Barros de Invenção/verdade/mentira, ao assistirmos ao filme “Só dez por cento é mentira”, baseado no mesmo verso do poema do poeta, adentramos o conto de Guimarães Rosa para enfrentarmos, de novo, a complexidade do assunto na arte literária. São histórias dentro de histórias. Umas mais inventadas que outras. Umas de verdade, outras de mentira. Qual é a de verdade? Qual é a de mentira? Teatro que se encena em palco. Mas a peça está no conto que, por sua vez, traz outras peças anteriormente representadas. Você acha isso possível? É o que vamos ver ou ler... Você está pronto(a)? Se não está, não aceite a acomodação. Sigamos até “o teatro de oh!”.

SOBRE O GÊNERO EM QUESTÃO

Júlio Cortázar, em texto teórico sobre “Alguns aspectos do conto” (1993), teceu algumas questões teóricas sobre o Gênero. Mário de Andrade, reconhecendo a dificuldade de defini-lo, disse que “conto é tudo aquilo que se quer chamar de conto”.

Cortázar, em uma palestra proferida em Cuba, cujo tema era o conto, gênero que o escritor, em sua prática, exerce com maestria, afirma que essa modalidade de narrativa ficcional se inscreve muito profundamente na subjetividade daquele que a lê. O conto exerce essa força no

leitor desde as suas primeiras linhas, momento em que já é capturado para dentro do que ele irá tratar. Lembramos aqui de alguns textos desse gênero narrativo para pensarmos se, de fato, esta intensidade do conto acontece. Cortázar atribui, então, mais este aspecto bem peculiar ao gênero em questão. Destacamos dois exemplos para seguir juntos em nossa ideia. O narrador (em primeira pessoa) de “Missa do Galo”, conto de Machado de Assis, abre a narrativa com a seguinte afirmação (que é, na verdade, uma dúvida): “Nunca pude entender uma conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete anos, ela trinta” (ASSIS, 1959, p. 584). Pronto. Os leitores já estão cientes do que enfrentarão na narrativa: dúvidas, incertezas, questionamentos sem respostas definitivas. É a pista que nos dá o próprio narrador de que nem mesmo ele consegue dominar os fatos acontecidos que aconteceram naquela noite de Natal, enquanto esperava um amigo para assistir a Missa do Galo, na Corte. Citamos ainda outro exemplo. Desta vez, “Feliz Aniversário”, conto de Clarice Lispector. Desde a primeira “cena” do conto, as entradas, na festa de 89 anos de D. Anita das noras a de Ipanema e a de Olaria revelam a acentuada diferença entre as duas. Elas são representantes iniciais para os leitores do que seria aquele (des) aniversário ou (des)encontro dos parentes que compareciam à festa(?) por obrigação. Destacamos as palavras do primeiro parágrafo do conto que evidenciam aqueles frágeis laços de família: “A família foi pouco a pouco chegando. Os que vieram de Olaria estavam muito bem vestidos porque a visita significava ao mesmo tempo um passeio a Copacabana. A nora de Olaria apareceu de azul-marinho, com enfeite de ‘pailletés’ e um drapeado disfarçando a barriga sem cinta. O marido não veio por razões óbvias: não queria ver os irmãos.” Ainda no início do conto, no terceiro parágrafo, lê-se:

Depois veio a nora de Ipanema com dois netos e a babá. O marido viria depois. [...] e como Zilda estava na cozinha a ultimar com a empregada os croquetes e sanduíches, ficaram a nora de Olaria empertigada com seus filhos de coração inquieto ao lado; a nora de Ipanema na fila oposta das cadeiras fingindo ocupar-se com o bebê... (LISPECTOR, 1978, p. 226).

Cortázar insiste que a condensação de elementos no conto converge para a captura do leitor. Portanto, após a leitura da obra literária desse gênero, o leitor permanecerá como que imãtado pelo tema do conto.

Damos ainda razão a Cortázar, quando ele diz que, por conta dessa característica relacionada à inscrição de um conto nas subjetividades dos leitores, cria-se, para cada um deles, uma lista particular de obras desse gênero. É comum que lembremos de cor passagens de um conto (isso é muito mais raro quando tratamos do romance, não é verdade?). Às vezes, são frases, expressões que marcam para sempre a subjetividade do leitor. Não é à toa que muitas vezes citamos ou trazemos de volta da memória trechos dos contos que lemos e que marcaram presença em nossa história de leitura. Acompanhem as palavras de Cortázar a seguir:

Não é verdade que cada um tem sua própria coleção de contos? Eu tenho a minha e poderia citar alguns nomes. Tenho “William Wilson”, de Edgar Allan Poe, tenho “Bola de sebo”, de Guy de Maupassant. [...] (CORTÁZAR, 1993, p. 155).

Ainda sobre o conto, Cortázar expõe considerações relevantes sobre o tema nesse gênero. Fala da “excepcionalidade” que caracteriza a sua escolha. Para ele, o tema do conto é sempre excepcional, mas adverte que tal excepcionalidade não diz respeito a uma história superespecial, e sim à capacidade que tem de ir muito além do seu argumento. São temas que possuem um só núcleo, mas que têm a capacidade de explosão em muitas direções que lhe dizem respeito. “Um tremor de água dentro de um cristal” é uma das imagens que usa para especificar que um conto tem, tal como um átomo, um núcleo em torno do qual giram os elétrons (ibidem, p. 156).

Cortázar revela que muitos amigos e conhecidos querem oferecer histórias que julgam exemplares, para que ele escreva sobre elas. O escritor agradece e explica que há realmente histórias extraordinárias, mas que, nem por isso, darão bons contos. Nas suas palavras,

o excepcional reside numa qualidade parecida a do imã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade (CORTÁZAR, 1993, p.154).

Descobrimos, com as suas considerações, que o conto tem um só núcleo, diferentemente do romance, que possui vários (de ações, de personagens envolvidos em várias histórias). O conto concentra, portanto, todos os elementos da narrativa. Nada pode ser desperdiçado. A

narrativa tem de atuar no leitor como se faz em uma luta de boxe, em que se pode ganhar a partida por *knock out* ou por pontos. Dessa maneira, define os dois gêneros – o conto e o romance, afirmando que na primeira modalidade a narrativa arrasta o leitor para o *knock out*, enquanto na segunda a narrativa vai ganhando o leitor por pontos.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Intensidade, condensação e excepcionalidade são características que Cortázar atribui ao conto. Escreva sobre o que entende Cortázar por excepcionalidade do tema no gênero em questão.

RESPOSTA COMENTADA

Conforme destacamos no segmento em que elencamos algumas características peculiares ao conto, a excepcionalidade diz respeito à escolha de um tema que tem a capacidade de estourar o mero argumento que traz. Assim, se pensarmos em “Feliz Aniversário” (conto citado), de Clarice Lispector, veremos que a história se concentra apenas em uma festa, a de 89 anos de D. Anita. No entanto, em torno desse núcleo gravitam os relacionamentos familiares, os afetivos e as aparências que um evento familiar e social obriga, papéis a se desempenhar em determinado contexto, vozes que reduplicam outras vozes já esvaziadas de sentido.

O TEATRO NO CONTO

Breve resumo do conto

Os alunos de uma escola de padres encenavam uma peça para ser apresentada em comemoração ao final do ano letivo. Ensaivavam com afinco a peça: “Os filhos do Doutor Famoso”. Na distribuição dos papéis, os atores verificaram que dois importantes personagens foram destinados

a dois colegas que não se falavam, por causa de uma desavença. Eram o Atualpa e o Darcy.

Os dois, porém, superaram as diferenças pelo teatro. O personagem-narrador do conto seria o “ponto”. Ele ficaria em uma caixa invisível ao público e saberia todas as falas da peça, para ajudar aos que as esqueceriam. Ao Zé Boné caberia pouco texto, porque os colegas lhe atribuíam certa maluquice. Ele passava os recreios brincando como se estivesse encenando, representando histórias.

São estas as palavras do narrador, quando apresenta Zé Boné aos leitores:

Zé Boné, com efeito, regulava de papalvo. Sem fazer conta de companhia ou conversas, varava os recreios reproduzindo fitas de cinema: corria e pulava, à celerada, cá e lá, fingia galopes, tiros disparava, assaltava a mala-posta, intimando e pondo mãos ao alto, e beijava afinal – figurado a um tempo de mocinho, moça, bandidos e xerife. Dele, bem, se ria. (ROSA, 2001, p. 87).

À medida que iam ensaiando, os atores atentaram para que não houvesse divulgação da peça antes da apresentação final. Inventaram outra história para despistar os curiosos que iriam espiá-los nos ensaios do teatro oficial. Paralelamente, um dos colegas, Gamboa, criou também uma história para provocar os colegas, entendendo que a peça criada por eles era a de verdade.

No dia da apresentação, quase na hora do espetáculo, o grupo recebeu a notícia de que o pai do Atualpa estava à morte. Atualpa, então, precisaria se ausentar. O ponto, único que sabia todas as falas de cor, foi chamado para substituí-lo. Mas apenas Atualpa sabia os textos iniciais e finais da peça. O ponto, já diante do público, não sabia como começar. É assim que ele apresenta a sua angústia daquele momento: “Eu estava ali, parado, em pé, de fraque, a beira-mundo do público, defronte”. Houve silêncio, depois a vaia soou. Ele teve de improvisar versos ali mesmo para sair daquela situação. Chamaram também Zé Boné para o palco, que se pôs a representar com muita desenvoltura.

No decorrer da encenação, notaram que o que Zé Boné representava, em parte, era a história de Gamboa. Enquanto o ponto (já no papel que caberia a Atualpa) e outros atores traziam aquela outra história (a inventada para despistar os curiosos) para a cena. Novamente sem saber como terminar (porque só o próprio Atualpa sabia os versos

finais) o menino teve de improvisar. Foi da seguinte maneira, segundo as palavras do narrador:

Então, querendo e não querendo, e não podendo, senti: que – só de um jeito. Só uma maneira de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim. Cheguei para a frente, falando sempre, para a beira da beirada. Ainda olhei, antes. Tremeluzi. Dei cambalhota. De propósito, me despenquei. E caí.
E, me parece o mundo se acabou.
Ao menos, o daquela noite. (ROSA, 2001, p. 96).

Uma leitura do conto “Pirlimpsiquice”

Se voltarmos às considerações teóricas sobre o conto apresentadas na primeira parte da aula, notamos que “Pirlimpsiquice” também não traz uma estória extraordinária. Não é mesmo? A história do teatro ensaiado, porém, tem aquela capacidade que Cortázar atribui ao conto – a da excepcionalidade do tema, porque ultrapassa o mero argumento que traz, causando nos leitores múltiplas indagações: reações dos personagens-atores frente a situações-limite do ser humano, questionamentos em relação às fronteiras entre invenção/verdade/mentira na arte literária, pré-conceitos que estabelecemos para aquele que é diferente. Assim, já temos três desdobramentos a fazer indicados pela leitura do conto. Passamos a desenvolvê-los a seguir:

Primeiro: um Eu que narra algo acontecido com ele no passado – marco importante para toda a sua vida (fato é que o narrador, já distanciado do tempo da história, se dispõe a narrar o que se deu naquela noite na escola). Isso se dá pelo fato de ter acontecido uma quebra no fluxo da história. Lembre-se de que Ataulpa, um dos importantes personagens da trama da peça “Os filhos do Dr. Famoso”, sai de cena sem ela sequer ter começado. Então, como começar?

A personagem que irá substituir o rapaz que viaja não sabe que sabe fazer. Dá-se a primeira situação-limite (você já esteve ou se sentiu assim?): quando é necessário fazer algo que não se sabia que era possível ou que seria capaz. É naquele exato momento que é preciso o movimento que testa a capacidade de fazer, de mostrar, de decidir, de viver... O narrador descobriu que sabia o que não sabia de si mesmo: ser capaz de representar aquele drama do agora. Ele confessa: “Eu mesmo não sabia o que ia dizer, dizendo, e dito – tudo tão bem sem sair do tom” (ROSA, 2001, p. 95).

Destacamos para você um trecho do conto que mostra bem o que se entende por situação-limite. A expressão “beira-mundo” carrega esse sentido: “Eu estava ali, parado, em pé, de fraque, a beira-mundo do público” (ibidem, p. 93). Da mesma forma, vamos para o final da história, lembrando que cabia a Atualpa – substituído pelo ponto – encerrar o espetáculo. Como no início, a situação-limite se impõe (ele não sabia os versos finais. Atualpa os levava consigo.). Aqui gostaríamos de destacar a expressão “beira da beirada”, que também ilustra o momento decisivo que impõe o movimento para sair de situações que, às vezes, são julgadas intransponíveis.

Nas duas circunstâncias, cria-se um momento de perigo (quando se parece estar próximo a uma beirada e qualquer passo pode fazer cair), em que não cabe, de forma alguma, o imobilismo. Exatamente nesses instantes podemos descobrir um outro que também nos habita, mas que não havia sido encontrado até então.

Segundo: na aula passada, nos sensibilizamos com a poesia de Manoel de Barros, não foi? Os versos do poeta também trouxeram à tona questões relacionadas à invenção/verdade/mentira na obra artística. No documentário “Só dez por cento é mentira”, que assistimos sobre Manoel de Barros, o próprio título nos remeteu ao assunto.

Se tomarmos geralmente o discurso científico como verdade, porque se tem ou se deve ter a comprovação dos fatos, frequentemente, se ele se contrapõe ao discurso literário. Contudo, pluralizamos com a obra literária a noção de verdade, entendendo que as fronteiras entre os dois discursos e outros não são tão rígidas como supomos. Manoel de Barros canta em verso: “tudo que não invento é falso” e nos surpreendemos ao pensar que o que nos cerca, a nossa realidade, carrega uma forte dose de inverdades, discursos que acreditamos que tentam nos convencer de serem verdade. Quantas vezes flagramos essa prática (do discurso, inclusive do científico, construído para ser uma verdade) em nossas vidas, nos telejornais a que assistimos, na família, no trabalho?

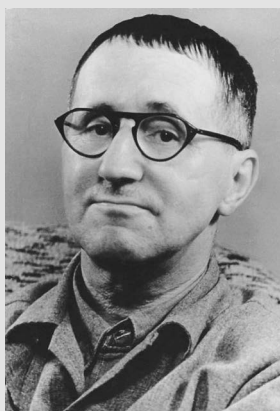
Guimarães Rosa, em “Pirlimpisquice”, também retoma a questão verdade/mentira, quando faz girar no conto várias histórias. Qual delas é a de verdade? A história decorada, ensaiada, escrita sob o título “Os filhos do Dr. Famoso”? A história inventada para despistar os curiosos da verdadeira? A história do Gamboa? Ou ainda a “encenada no meio da hora” (ROSA, 2001, p. 95) ou, como a chamou o narrador

do conto, “o drama do agora” (ibidem, p. 95)? Não nos esqueçamos do conto, que traz todas essas histórias que orbitam em torno da noite do teatrinho.

Muito ao gosto do novo teatro proposto por Bertold Brecht, saímos (ou voltamos) do conto “Pirlimpisiquice” com muitos questionamentos, e não com soluções definitivas. Assim também pensava Brecht para seu público, que ganhasse ou recuperasse, por meio da encenação teatral, a consciência crítica atenta para os problemas político-sociais do mundo. Precisamos pensar criticamente sobre o que são as fronteiras rígidas entre o que nos apresentam com supremacia de verdades prontas. Afinal, no conto de Guimarães, é justamente a história pronta que não dá certo.



Bertolt Brecht



Bertolt Brecht, 1931-1956.

Nome completo	Eugen Berthold Friedrich Brecht
Nascimento	10 de Fevereiro de 1898 Augsburg, Baviera, Império Alemão
Morte	14 de agosto de 1956 (58 anos) Berlim Leste, Estado de Berlim, República Democrática Alemã
Ocupação	Poeta, dramaturgo, contista
Escola/tradição	Modernismo
Assinatura	

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Bertolt_Brecht



Assista ao vídeo sobre as ideias de Bertold Brecht acerca do Teatro Épico no link: <http://www.youtube.com/watch?v=sHTxCfRcJT>

Terceiro: Nesse momento, gostaríamos de trazer à cena o Zé Boné. Ele, que no julgamento de todos da escola, não era confiável. Aquele que “regulava de papalvo” (ROSA, 2001, p. 87), porque passava os recreios representando cenas de fitas de cinema, usando a imaginação para montar histórias que só ele sabia, brincando com ele mesmo. O papel que lhe coube na peça ensaiada era o de um simples policial, com escasso falar. Mais adiante, o Dr. Perdigão retirou qualquer tipo de participação mais ativa de Zé Boné, fazendo-o “representar de mudo, proibindo-lhe de abrir a boca em palco” (ROSA, 2001, p. 91). Contudo, ao contrário das expectativas negativas, Zé Boné é quem rouba a cena, tomando o palco para começar a representação, fazendo cessar as vaias. Vieram os outros que inicialmente haviam recebido papéis superiores ao dele na peça do Dr. Famoso. Todos passaram a contracenar a história inventada. O mais espantoso é pensarmos que a exclusão de Zé Boné se dava pela sua capacidade inventiva, imaginativa, criativa. Não deveria ser ao contrário? Aquele que já se mostrava ator, potencialmente voltado para a composição de histórias, não seria um forte candidato a um papel relevante na peça?

Chegamos, por meio de Zé Boné, a um ponto crucial da nossa discussão sobre os valores que regem a sociedade em que vivemos. A desvalorização do que é imaginação/invenção, uma derrocada do discurso ficcional em relação ao discurso científico. (Você se lembra das palavras de Stela, esposa de Manoel de Barros, no filme “Só dez por cento é mentira”, quando soube que o noivo era poeta? Ela sabia que a família, exigente de qualidades para o pretendente a se casar com ela, certamente iria desvalorizar o seu escolhido.) O pré-conceito que colocou Zé Boné em papel desprivilegiado no teatro foi revertido pela sua atuação no palco. Acompanhemos a passagem:

Zé Boné representava – de rijo e bem, certo, a fio, atilado para toda a admiração. Ele desempenhava um importante papel, o qual a gente não sabia qual. Mas não se podia romper em riso. Em verdade. Ele recitava com muita existência (ibidem, p. 95).

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Destaque na leitura que fizemos do conto algo que tenha despertado em você um posicionamento crítico em relação à sociedade em que vivemos.

RESPOSTA COMENTADA

Fizemos a leitura do conto apresentando três desdobramentos que consideramos relevantes para se pensar em “Pirlimpsiquice”. Em todos os segmentos há um posicionamento crítico a ser levado em conta, seja no que diz respeito a nós mesmos, que não sabemos do que somos capazes de fazer; seja na desvalorização de um discurso que também faz pensar, mas que é solapado pelo discurso científico; seja na exclusão de quem trabalha com invenção/imaginação/criação artística.

CONCLUSÃO

O conto “Pirlimpsiquice”, desde a sua primeira frase – “Aquilo na noite de nosso teatrinho foi de oh!” –, já nos coloca imediatamente no encantamento de uma representação artística que nos tira os pés do chão. Por isso, neste momento, talvez já possamos nos aventurar em sugerir um sentido para a palavra-título (também inventada), que traz a magia de um pó, que as crianças conhecem na sua imaginação, que pode transformar coisas, trazer para perto pessoas que estão longe ou o que mais quiserem. É assim, como vimos na teoria de Cortázar, que atua o conto em nossas subjetividades. Sem o tempo por aliado, os leitores são arrebatados logo para dentro dele.

Em “Pirlimpsiquice”, o narrador está dentro da história também como personagem de uma história que se transforma em outra e outra. Ele sabe ainda o que irá acontecer adiante na narrativa, porque escreve no início: “tivemos culpa do seu indesejo, os escolhidos para representar?” (ROSA, 2001, p. 86).

Se Cortázar tem sua lista de contos prediletos, também temos a nossa, evidente nesta aula: “Missa do Galo”, “Feliz Aniversário e “Pirlimpsiquice”.

Advertidos ainda por Cortázar de que o conto se inscreve profundamente na subjetividade dos leitores, fazendo-os não esquecer de algumas de suas passagens, podemos confessar o seguinte: quando pensamos em algo impactante positivamente, lembramos do conto “Pirlimpsiquice”, de Guimarães Rosa, e de uma palavra inventada por ele. Então, todas as vezes que nos sentimos tocados por algo muito lindo, por um espanto ou por sentimento de grande valor para nós, é “milmaravilhoso” que aparece com sua força, mas ao mesmo tempo com sua leveza, para expressar tudo isso.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

A condensação de elementos na narrativa do conto captura logo o leitor desse gênero que se sente nocauteado quando o lê. Você sentiu isso na leitura de “Pirlimpsiquice”? Se tivesse que citar um trecho do conto, que se inscreveu magicamente em você, qual seria?

RESPOSTA COMENTADA

Nós explicitamos que a palavra “milmaravilhoso” se inscreveu de tal maneira em nós que é a ela que recorremos quando pensamos em algo que nos arrebatou, causa espanto positivamente, mas há outros trechos que dão o que pensar, que retornam após a leitura. O que fazer quando ficamos “a beira-mundo” ou na “beira da beirada” não só do palco do teatro, mas em várias, diferentes situações da vida?

RESUMO

Apresentamos algumas ideias teóricas de Julio Cortázar sobre o gênero conto, de tão difícil definição. Elegemos “Pirlimpsiquice”, de Guimarães Rosa para articular teoria e prática, apresentando uma leitura que permitisse um deslocamento de fronteiras rígidas entre verdade/mentira nos discursos literários e em outros tipos de discursos e de outras fronteiras que acabam por excluir, estigmatizar porque apagam o nosso senso crítico.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA:

O conto “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião, entrará em cena na próxima aula.

Descobrimdo realidades na obra de Murilo Rubião

*Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes*

AULA 13

Metas da aula

Apresentar o gênero conto pelo viés da literatura fantástica, analisando "Os três nomes de Godofredo", de Murilo Rubião.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar aspectos teóricos da literatura fantástica;
2. apontar na leitura do conto "Os três nomes de Godofredo", de Murilo Rubião, traços da literatura fantástica e do estilo de escrita do autor.

INTRODUÇÃO

O assunto gênero conto nas escritas da subjetividade (da Aula 12) ainda não terminou. Estende-se para esta aula (e já adiantamos que também para a próxima). Vamos acrescentar à nossa lista de contos preferidos (iniciada na aula passada) os contos de Murilo Rubião, especialmente “Os três nomes de Godofredo”. A escolha tem uma ou mais razões de ser. A obra literária de Murilo, conhecida como literatura fantástica, apresenta, por um lado, uma realidade desfocada: algo de insólito, de inusitado, que aparece de repente aos olhos dos leitores. Saltam estranhezas de um mundo aparentemente muito distante daquele em que vivemos. A leitura do conto, por outro lado, faz os leitores enxergarem associações, semelhanças, indícios, projeções da realidade da qual fazemos parte.

UM POUCO DE TEORIA SOBRE O CONCEITO DE LITERATURA FANTÁSTICA

Cortázar, também escritor de contos com esse viés, em “Alguns aspectos do conto” explicita a sua maneira de escrever. Ele afirma:

quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, ou geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura à margem de todo realismo demasiado ingênuo (RICCIARD, 1991, p. 148).

Muito próximo dessa opção estética, a literatura de Murilo Rubião também vai firmar as suas bases. Se compararmos as palavras de Cortázar destacadas às de Murilo em entrevista, quando lhe é perguntado “O que é literatura fantástica?”, verificaremos pontos coincidentes. Eis a resposta de Murilo à questão:

[Literatura Fantástica] É aquela que foge dos parâmetros normais e que aparentemente apresenta uma coisa anormal, uma coisa inusitada, quando, na verdade, apresenta uma nova realidade da coisa, mostrando mais a essência do que a aparência. Um leitor,

certa vez, me disse: ‘Estou encarando a realidade que, num primeiro momento, em sua literatura, achei que fosse anormal, como sendo a verdadeira realidade’. Então, o fantástico, para mim, propicia uma nova realidade, uma realidade até então desconhecida para mim e para o próprio leitor (RICCIARD, 1991, p. 149).

Maria Cristina Batalha, em introdução ao livro *O Fantástico Brasileiro*; contos esquecidos, reconhece a dificuldade de definição para literatura fantástica, já que as fronteiras entre fantástico e estranho, fantástico e maravilhoso são muito tênues. Tentando uma definição”, Cristina Batalha apresenta um traço muito marcante do fantástico, que nos ampara nesta aula em que propomos a leitura de “Os três nomes de Godofredo”, de Murilo Rubião. Ela afirma que:

De modo geral, o ponto em comum entre os diferentes teóricos que se dedicaram ao estudo de gênero era a presença de dois termos contraditórios, dois elementos antagônicos que entram em ‘conflito’ e geram um problema para a causalidade, instalando uma “poética da incerteza”. O fantástico implica então uma incompatibilidade dentro do próprio enunciado, instalando um curto-circuito nas relações de causalidade que o texto tenta construir. E sendo assim, a poética do fantástico está intimamente vinculada à questão do realismo. (BATALHA, 2011, p. 13)

CONHECENDO UM POUCO DE MURILO RUBIÃO

Estar em contato com a obra literária de Murilo Rubião nos faz conviver com uma subjetividade muito especial. Vejamos (na maneira como ele traça o seu autorretrato com senso de humor crítico, sublinhando ainda sua dedicação quase obsessiva pela produção escrita) o Murilo que escreve contos. Ele revela que não quis a realização de uma vasta obra, mas de uma obra de qualidade. Por isso, debruçava-se até mesmo sobre seus textos já escritos, reescrevendo-os, sem mudanças muito radicais. De qualquer forma, era para Rubião uma dificuldade dar por definitiva, fechar uma versão final de seus textos, tão alta era a exigência pessoal sobre sua escrita. Vamos ler a seguir, no texto intitulado “Auto-retrato”, de Murilo Rubião, o que acabamos de enunciar?

Auto-retrato

No livro de registro de nascimento da matriz de Silvestre Ferraz, hoje Carmo de Minas, encontro, ao lado meu, os nomes de meus pais: Eugênio Alvares Rubião e Maria Antonieta Ferreira Rubião. 1916. Meu pai, homem de boa cultura humanística, era filólogo e pertenceu à Academia Mineira de Letras. Escrevia com rara elegância, apesar de gramático. Dele herdei a timidez e um certo ar cerimonioso, que me tem privado da simpatia de numerosas pessoas. Algumas delas mulheres, o que é lamentável.

Em Belo Horizonte residi vinte e cinco anos. Alguns alegres, outros tristes. Lá pretendo morrer. No cemitério do Bonfim, se não for incômodo para os que me sobreviverem. Cursei grupo escolar, ginásio, Faculdade de Direito, e posso afirmar, sem sombra de orgulho, que jamais fui primeiro aluno em qualquer disciplina. Como escritor, alcancei algum êxito na burocracia das letras. Três vezes presidente da Associação Brasileira de Escritores (Secção de Minas Gerais) e vice-presidente do I Congresso Brasileiro de Escritores.

Sete anos levei para escrever e publicar o meu primeiro livro “O Ex-Mágico”. Nem por isso ele saiu melhor.

Comecei a ganhar a vida cedo. Trabalhei em uma baleira, vendi livros científicos, fui professor, jornalista, diretor de jornal e de uma estação de rádio. Hoje sou funcionário público.

Celibatário e sem crença religiosa. Duas graves lacunas do meu caráter. Alimento, contudo, sólida esperança de me converter ao catolicismo antes que a morte chegue.

Muito poderia contar das minhas preferências, da minha solidão, do meu sincero apreço pela espécie humana, da minha persistência em usar pouco cabelo e excessivos bigodes. Mas, o meu maior tédio é ainda falar sobre a minha própria pessoa.

Fonte: <http://www.mondoweb.com.br/murilorubiao/teste05/vidaauto.aspx>

De influências

“Senhores vivos, não há nada tão incomensurável como o desdém dos finados.” (MACHADO DE ASSIS, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*)

“Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria.” (Isaías, IX, 3)

Você observou que trouxemos para a abertura deste segmento duas **EPÍGRAFES** que nos remeterão a aspectos importantes da obra de Murilo Rubião?

As citações de duas grandes obras, uma de Machado de Assis e a outra da Bíblia, tomaram lugar aqui, porque o próprio Murilo Rubião, em entrevista, revela que as duas leituras influenciaram a sua obra literária.

Se lembrarmos das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, onde se lê a “confissão” do narrador no texto – “Ao leitor” – que abre o romance – e nas primeiras linhas do primeiro capítulo – “Óbito do autor” –, percebemos que estamos diante de uma história bastante “in-crível”, insólita, uma vez que será contada por alguém já morto. Machado entrega, portanto, ao leitor, obra de finado. Assim como fazemos quando estamos lendo um exemplar de literatura fantástica, devemos estabelecer com essa narrativa machadiana o mesmo pacto leitor/obra, a fim de aceitar que o morto, um defunto-autor, traga de um mundo (dos mortos), que não conhecemos, tantas coisas sérias sobre o mundo dos vivos (da nossa realidade). No lugar de onde fala o narrador Brás, lugar onde não há mais nenhum tipo de censura imposta pelo mundo terreno – pela família, pela sociedade, pelos vizinhos –, a crítica se destrava totalmente. Brás não poupa pai, mãe ou ele mesmo, entregando aos leitores o que a aparência do mundo dos vivos enterra. Ele só consegue isso pelo distanciamento desse mesmo mundo, o que permite vê-lo com acurado senso crítico. Ler o texto do livro, acompanhando as afirmações de Brás Cubas nesse sentido, é insubstituível:

Na vida o olhar da opinião, o contraste dos interesses, a luta das cobiças obrigam a gente a calar os trapos velhos, a disfarçar os rasgões e os remendos, a não estender ao mundo as revelações que faz à consciência [...] Mas, na morte, que diferença! que desabafo! que liberdade! como a gente pode sacudir a capa, deitar ao fosso as lantejoulas, despregar-se, despintar-se, desafeitar-se, confessar lisamente o que foi e o que deixou de ser! Porque em suma não

EPÍGRAFES

Na literatura, epígrafe é uma citação ou frase curta, que, colocada no início de uma obra, serve como tema ou assunto para resumir ou introduzir a obra. Constitui uma escrita introdutória a outra, um texto breve, em forma de inscrição solene, que abre um livro ou uma composição poética.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Epigrafe>

há vizinhos, nem amigos, nem inimigos, nem conhecidos, nem estranhos, não há plateia. O olhar da opinião, esse olhar agudo e judicial, perde a virtude, logo após pisarmos o território da morte. (ASSIS, 1979, p. 546)

Nesse aspecto, dentre vários exemplos de trechos das Memórias que poderíamos citar, destacamos a referente ao enterro de Eulália, jovem morta prematuramente por causa da febre amarela, e com quem Brás tivera um envolvimento afetivo. O Sr. Damasceno, pai da moça, revolta-se no dia do enterro por se julgar desprestigiado, já que contava com umas oitenta pessoas e lá compareceram em torno de doze. Ainda que Cotrim, um amigo, tentasse consolar o pai de Eulália, alegando que os poucos presentes no velório da moça amavam sinceramente a jovem e que os outros iriam lá apenas por formalidade, o Sr. Damasceno ainda assim sentenciou: “– Mas viessem!”. As palavras de Brás Cubas a propósito do comportamento do pai de Eulália revelam como vivemos em um mundo regido pelas aparências, pelas formalidades, por frágeis relações sociais e familiares. Prefere-se muitas vezes a falsidade de muitos à sinceridade de poucos. É exatamente o que diz Brás ao afirmar, depois de acompanhar o comportamento de Damasceno que “a estima que passa de chapéu na cabeça não diz nada à alma, mas a indiferença que corteja deixa-lhe uma deleitosa impressão” (ASSIS, 1979, p. 622).

A outra epígrafe, citação da Bíblia – “Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria” – é também a epígrafe do conto “Os três nomes de Godofredo”. Nela vamos nos deter um pouco mais adiante. Neste momento chamamos a atenção para o fato de que todos os contos de Murilo Rubião trazem uma epígrafe extraída da Bíblia. Se pensarmos que tal escolha do autor tem a ver com uma opção religiosa, nos enganamos. Você se lembra do que o próprio Rubião diz a respeito da religião em seu autorretrato? Acompanhe a seguir esta parte da entrevista de Rubião a Ricciard, em que o escritor revela as leituras e autores que influenciaram a sua obra. Lá estão Machado de Assis e a Bíblia. Consideremos as duas perguntas e as respectivas respostas de Rubião a elas:

Qual seria a sua biblioteca ideal?

A minha biblioteca ideal teria, entre os escritores brasileiros e portugueses, o Machado de Assis, o Manuel Antonio de Almeida; li O Ateneu, de Raul Pompéia, depois livros esparsos. Dos modernos li O amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos, as obras de Carlos

Drummond de Andrade, de Murilo Mendes, mas os fundamentais foram Machado de Assis e Manuel Antonio de Almeida. Na literatura universal, começaria pela Bíblia... (1991, p. 140).

Repassando na memória esse período de formação, encontra a figura de um “mestre”?

Um mestre? O Machado de Assis (RICCIARD, 1991, p. 141).

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Comente a seguinte característica da literatura fantástica que a distingue: Literatura Fantástica é aquela que foge dos parâmetros normais e que aparentemente apresenta uma coisa anormal, uma coisa inusitada, quando, na verdade, apresenta uma nova realidade da coisa, mostrando mais a essência do que a aparência.

RESPOSTA COMENTADA

Cristina Batalha aponta o curto-circuito na lei da causalidade como uma característica da literatura fantástica. A literatura realista, aquela cuja primazia está no século XIX, que apresenta um mundo arrumado nas narrativas para os leitores da época, em que o narrador desvela certezas, entra em colapso quando se lê as escritas de Rubião. Desenvolva esse pensamento na sua resposta.

Uma leitura do conto

Na apreciação sobre as considerações teóricas de Júlio Cortázar sobre o conto, a valorização da primeira linha (ou das primeiras linhas) revela que é já a partir daí que o leitor está capturado para dentro do texto. Em “Os três nomes de Godofredo”, conto presente na coletânea *O conto brasileiro contemporâneo*, de Alfredo Bosi (1978), não é diferente. “Ora, aconteceu que vislumbrei uma ruga em sua testa”, frase que abre o conto, coloca também nos leitores uma (ou mais) ruga(s) na

testa, porque eles passarão a acompanhar, por meio do ponto de vista do narrador, inseguro, incerto, carregado de dúvidas sobre ele mesmo, uma narrativa povoada de surpresas, de fatos surpreendentes e inesperados.

O título já nos faz franzir a testa, pois lemos que alguém (no caso, Godofredo) tem três nomes. Como isso se dá? É possível? Espere só um pouquinho. Avancemos na leitura, ok? Voltaremos ao título mais adiante.

Em uma primeira leitura do conto, a sensação dos leitores é a de não entendê-lo de imediato. O personagem-narrador, que deveria saber muito bem o que conta, porque acontecido com ele mesmo, mostra-se tão surpreso quanto os leitores. O narrador não sabe de si mesmo, ele narra sobre aquilo que não sabe. Paradoxalmente, então, os leitores passam a se interessar para descobrir com o narrador o que é que não se sabe. É o princípio da literatura, segundo nos dizem muitos escritores, que escrevem não exatamente o que sabem, mas o que não sabem.

Tornemos aos “Três nomes de Godofredo”. O narrador, após verificar a tal ruga na testa de sua acompanhante em mesa de um restaurante, passa a explicitar informações reveladoras: durante quinze anos, ele e ela sentavam-se à mesma mesa, sem que ela o importunasse, uma vez que, segundo o narrador, “nunca me dirigia a palavra e o seu comportamento durante as refeições era alheio a qualquer ruído ou atitude que despertasse atenção” (CORTÁZAR, 1978, p. 122).

O diálogo que vem a seguir a essa cena inicial não é menos desconcertante para o leitor. O narrador-personagem descobre que é casado há quinze anos e que está naquele restaurante com a sua segunda esposa. As perguntas do marido à esposa, as respostas dela para ele são tão insólitas que vão se avolumando nos leitores dúvidas, estranhamentos, espantos. Você verá que este diálogo, transcrito a seguir, por mais esquisito que seja, começa a lançar luz sobre o tipo de relacionamento afetivo entre os dois ocupantes daquela mesa de jantar.

- Você é minha convidada, não?
- Claro! E não precisa ser para estar aqui.
- Como? – indaguei estupefato.
- Ora, desde quando se tornou obrigatório ao marido convidar a esposa para jantar ou almoçar?
- Você é minha mulher?!
- Sim, a sua segunda esposa. E preciso dizer-lhe que a primeira era loura e que você a matou, num acesso de ciúmes?

[...]

– Gostaria de saber ainda se somos casados há muito tempo.

Sem demonstrar constrangimento pela pergunta, foi respondendo:

– Poderia afirmar que tantos anos que já não me lembro mais.

(*ibidem*, p. 123).

Voltamos a afirmar, quando os leitores se comportam, de maneira geral, seguindo linha após linha do conto até o seu final, a sensação que têm é a de desconforto, porque os acontecimentos não seguem a lei da causalidade. Explicamos melhor: os acontecimentos não se explicam pelo que vem adiante na narrativa de Rubião. Ao contrário, o movimento dos leitores para o entendimento do conto está muito mais ligado ao retorno, às idas e vindas, para frente e para trás, e às pausas para releituras de partes do conto e até de todo o conto várias vezes.

Há ainda outro aspecto importante no conto que diz respeito à questão da sucessividade. Na narração, aparece em primeiro lugar a segunda mulher (Geralda) de Godofredo; em segundo lugar, a primeira mulher (Joana); e, por fim, a noiva (Isabel), invertendo a ordem tradicional esperada. Cabe aqui lembrarmos as palavras de Cristina Batalha ao afirmar que o fantástico opera um curto-circuito na sucessividade. É o que constatamos na leitura do conto, não é verdade?

Acabamos de verificar que as mulheres se diversificam (têm vários nomes), assim como também Godofredo, que além desse nome é também João de Deus e Robério. Tais observações nos impelem a voltar à epígrafe do conto (“multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria”) para entendê-la melhor neste momento. Sabemos que todos os relacionamentos amorosos de Godofredo-João de Deus-Robério com Geralda-Joana-Isabel, na verdade, se repetiam igual e incessantemente: todos terminavam por um sufoco da relação amorosa. Daí também podemos pensar nas mortes (simbólicas) das esposas. Elas morrem por asfixia, por falta de ar, por estrangulamento. Não é também desta forma que morrem as relações afetivas? Godofredo (João de Deus, Robério) tirava as amadas do convívio social, também ele se afastava dos amigos, passando a viver em função do romance, com isolamento radical do mundo à sua volta, para se dedicar inteiramente ao relacionamento afetivo da hora. De tal maneira era essa dedicação obsessiva que confessa: “Eu agora era loquaz e gostava de vê-la comer, aos bocadinhos, mastigando demoradamente os alimentos. [...] Não tardaram, porém, a se encompridarem os dias, tornando rotineiros os meus carinhos” (CORTÁZAR, 1978, p. 126).

Neste momento, entendemos não só a epígrafe, mas também o título do conto. Podem aparecer muitas pessoas para se estabelecer um relacionamento entre aqueles personagens do conto, mas ele se repetirá igualmente. Porque são exatamente as mesmas atitudes instituídas por convenções externas que regulam a vida robotizada imposta à gente. Se não houver reação em contrário, enuncia-se por repetição impensada discursos alheios, seguem-se comportamentos massificantes, assumem-se atitudes predeterminadas, sem possibilidades de quaisquer saídas para as nossas subjetividades tão soterradas.

No conto de Rubião há muitas passagens em que o narrador evidencia esses aprisionamentos por fatores externos. Um deles refere-se ao momento em que o narrador-personagem confessa ter dúvidas se realmente aquela era a sua casa. As dúvidas se dissipam por vários fatores externos e convencionais. É o que acontece ao chegar, por exemplo, no quarto da casa. O trecho a seguir ilustra o que afirmamos: “ao chegar-me lá, percebi o despropósito da minha preocupação: a cama era de casal e tinha dois travesseiros. Na nossa frente estava uma penteadeira com diversos objetos de uso feminino” (1978, p. 125).

O conto nos surpreende ainda com seu final, quando aparece Isabel, a noiva, após a apresentação das esposas. Novo espanto se dá na leitura do conto. O segmento final nos permite pensar se, a partir do relacionamento com a noiva, o personagem não projeta para adiante o que irá acontecer com seus relacionamentos futuros. Pode ser. A afirmação do narrador nos leva novamente à dúvida, quando lemos a hesitação que ele enuncia: “Ocorreu-me formular as mesmas perguntas que fizera à Geralda, naquela noite, no restaurante. Desisti. As respostas não seriam diferentes das que recebera da minha segunda mulher.” (ibidem, p. 128). Talvez possamos aqui, mais uma vez, retornar à leitura da epígrafe do conto (“Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria”) ou até às últimas palavras do narrador: “Desejava pensar nos dias futuros e veio o pressentimento de que a vida se repetia incessante, sem possibilidade de fuga, silêncio e solidão” (ibidem, p. 128).

Finalmente, gostaríamos de chamar a atenção, na leitura do conto, para um dos aspectos teóricos sobre a literatura fantástica. Você se lembra (do início da aula) de que Murilo Rubião revelou o depoimento de um leitor sobre sua obra, dizendo assim: “Estou encarando a realidade que, num primeiro momento, em sua literatura, achei que fosse anormal, como sendo

a verdadeira realidade”? Pois bem, ainda que os leitores, estimulados pela narração do conto, sintam que estão entrando em irrealidades, ao mesmo tempo e paradoxalmente embrenham-se também em realidades.

Citamos apenas algumas que o conto suscita: a realidade de relacionamentos afetivos falidos por um desgaste promovido pelo desrespeito à subjetividade, ao outro; a prisão aos aspectos convencionais que obrigam a comportamentos massificantes, em que a mesmice, a repetição de vozes alheias à nossa vontade nos faz viver mecanicamente, reduplicando um mundo que não sentimos ser o nosso; atitudes impostas por várias instituições (família, religião, escola, entre outras) que apagam subjetividades. Podemos afirmar que a lista dessas imposições é grande. Retornemos ao conto para ler o seguinte trecho do final: “Mas como era possível existir uma verdade contrária à evidência dos fatos?” (RUBIÃO, 1978, p. 128). Ainda que tudo ao redor do personagem evidenciasse que era casado, que tinha uma vida a dois, não era assim que ele sentia e que vivia.

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Destaque um trecho da leitura que fizemos do conto “Os três nomes de Godofredo” e argumente sobre o motivo de sua escolha.

RESPOSTA COMENTADA

Aqui você deve escrever sobre a parte da leitura do conto que tenha tocado a sua subjetividade. Nós elencamos várias que foram importantes para as nossas, e que estão na leitura do conto que apresentamos a você. Então, só para lembrar uma delas que talvez coincida com a sua escolha: a parte do diálogo inicial entre marido e esposa, as perguntas dele e as respostas dela que causaram um certo estranhamento nos leitores.

CONCLUSÃO

A obra de Murilo Rubião torna-se um marco importante na/ para a Literatura Brasileira. Essa inscrição relevante se dá em várias direções. Lembremos agora algumas delas colocadas para você durante a presente aula.

Os contos do autor Murilo Rubião revelam questões humanas deslocadas muitas vezes do que chamamos de real empírico para uma irrealidade. Encontramos, por exemplo, no conto lido os mesmos personagens com três nomes diferentes, mortes sucessivas de mulheres por estrangulamento. As mortes também não são definitivas. As mulheres ressurgem mais adiante na narrativa do conto, mais ou menos com as mesmas características físicas, negando, dessa maneira a existência de várias esposas para Godofredo. Talvez existisse uma só, ou nem mesmo uma esposa, e somente uma noiva.

Essa modalidade de literatura, que se classifica como fantástica, na qual se opera um curto-circuito na causalidade (que garante o conforto do leitor no texto, uma vez que o organiza numa estrutura sequencial), não é a de preferência do leitor. É uma história que o inquieta, levando-o a questionamentos em profundidade sobre vários aspectos daquilo que está assentado em uma realidade aceita, se não por todos, por muitos. Realidade esta regida por estatutos da razão, por verdades construídas, pelo senso comum, por comportamentos indiferenciados, esperados e esperáveis por uma espécie de preexistência reguladora e mantenedora do mesmo.

A obra de Murilo Rubião descortina os engessamentos a que os leitores estão submetidos, fazendo-os pensar criticamente, vendo que nas irrealidades inventadas se encontram realidades vivenciadas e que nestas pululam outras tantas irrealidades.

Antonio Carlos Secchin, professor de Literatura Brasileira, poeta e imortal (porque membro da Academia Brasileira de Letras - ABL), em estudo sobre Machado de Assis, afirma algo que também é muito pertinente ao que estamos tratando e atribuindo à obra de Rubião (novamente estamos unindo os dois escritores) “Em Machado, o fato é (quase nada); o olhar é tudo. Para saber de um homem, não basta ver o que ele vê; é preciso, sim, vê-lo ver e, sobretudo, vê-lo ver-se.” (SECCHIN apud VALLADARES, 2013, p. 19). Assim, no conto “Os três nomes de Godo-

fredo”, ver através do olhar daquele narrador que parece não enxergar a realidade que o cerca faz também os leitores verem aquilo que parecia estar diante de seus olhos, mas que não viam, tamanha é a avalanche de cerceamentos a que estão expostos todos os dias de suas vidas.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Assista ao vídeo no *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=XyDpjRSldUY>.

Estabeleça uma analogia entre um trecho do vídeo e uma parte qualquer de nossa aula, fazendo relações entre a literatura fantástica e a obra de Murilo Rubião.

RESPOSTA COMENTADA

Repare que um dos contos selecionados para encenação é “Os três nomes de Godofredo”. Comente a frase que Débora Fallabela, atriz da peça, destaca do conto e que também valorizamos na nossa leitura.

RESUMO

Murilo Rubião inscreve-se na Literatura Brasileira com uma obra pequena, em quantidade de contos, por sua opção (prefere trabalhar minuciosamente nos textos, reescrevendo-os), mas ao mesmo tempo incomensurável. Tal afirmação se sustenta quando pensamos que as realidades inventadas nos contos que Murilo escreve dão conta de subjetividades dos personagens que multiplicam situações sobre a complexa vida humana.

Na Literatura Brasileira, a obra de Murilo Rubião se destaca por se localizar (junto a outros escritores também) nesta modalidade de escrita: a literatura fantástica. Murilo Rubião, reconhecendo Machado de Assis como seu mestre, porque tam-

bém ele provoca os leitores para participar da narração das suas histórias, reitera a importância deste escritor fluminense e de sua própria filiação a ele no quadro da Literatura Brasileira.

Assim fizemos também nesta aula, ao lermos Murilo Rubião. Renovamos, por meio da leitura, o lugar do autor na Literatura Brasileira, independentemente de qualquer rótulo que poderia empobrecer a sua grandiosidade. Afirmamos ainda que Murilo Rubião é um escritor que precisa ser lido por sua contribuição ímpar não somente para nossa Literatura, mas para “A Literatura”.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos as escritas da subjetividade a partir da obra narrativa de Sérgio Sant’Anna, que estará entre nós. Até lá!

A narrativa em questão: revendo histórias, personagens e autores

Henriqueta Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

AULA

14

Metas da aula

Apresentar traços estéticos da narrativa brasileira contemporânea por meio da leitura do conto "O Homem sozinho numa estação ferroviária", de Sérgio Sant'Anna.

objetivos

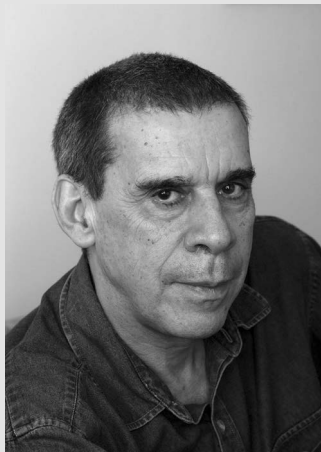
Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. apontar, no conto de Sérgio Sant'Anna, aspectos da obra do autor que a localizam na escrita da contemporaneidade da Literatura Brasileira, principalmente nas duas últimas décadas do século XX;
2. indicar, na leitura do conto, a maneira crítica como o autor trata aspectos da narrativa tradicionalmente conhecida e reconhecida pelos leitores.

INTRODUÇÃO

O conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, de Sérgio Sant’Anna, que escolhemos para leitura nesta aula, destoa de outras narrativas abordadas por nós. Antes que você pergunte por que, respondemos de imediato: o conto em tela não apresenta uma narrativa em primeira pessoa. O narrador não fala de si mesmo, não conta uma história acontecida com ele, conforme vimos nas narrativas tratadas até o momento. Você deve ter observado que nossas escolhas foram por conta do tema do curso, escritas da subjetividade, e que, por isso mesmo, privilegiamos o Eu que enuncia o discurso. No entanto, nossa leitura do conto “O homem sozinho numa estação ferroviária” não nos afastará de nossa área de concentração, uma vez que o narrador do conto, mesmo não tratando especificamente de sua subjetividade, reflete sobre a subjetividade daquele que escreve e daquele que lê.

Sérgio Sant’Anna



Sérgio Sant’Anna
Fonte: http://www.brasilwiki.com.br/fotos/noticia_43037.jpg

Sérgio Sant’Anna (Rio de Janeiro, 1941) é um escritor brasileiro. Embora já tenha publicado poesia, peças de teatro, novelas e romances, ele se considera primeiramente um contista.

O conto “O homem sozinho numa estação ferroviária” faz parte de um livro de contos e de uma novela. Esta dá título ao livro *A Senhorita Simpson*, publicado em 1989. A obra foi adaptada para o cinema pelo cineasta Bruno Barreto. O filme chama-se *Bossa Nova*.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9rgio_Sant'Anna

IDEIAS INICIAIS SOBRE A OBRA DE SÉRGIO SANT'ANNA

Na aula anterior, na qual o escritor Murilo Rubião esteve em evidência, nosso olhar se fixou na opção do autor de não se filiar a um realismo demasiado ingênuo (palavras também de Cortázar sobre sua arte).

Murilo Rubião voltava assim as costas ao que a Escola Realista do século XIX preconizava para narrativa, e que foi propagada ainda nas narrativas do século XX, isto é, a submissão à lei da causalidade. As histórias ricas em detalhes e descrições pormenorizadas de ambientes e de traços externos visavam uma representação que chegasse a ser o mais fiel possível à realidade empírica. O narrador onisciente, que sabia de tudo e de todos, escondia-se ao máximo no discurso, entregando aos leitores um mundo organizado sequencialmente, respeitando as histórias com princípio, meio e fim.

Machado de Assis já reagia a esse tipo de narrativa. Ironizava a isenção de um narrador ao fazer os leitores re/conhecerem em *Dom Casmurro* as inseguranças do personagem em decisões importantes, inclusive em relação à revelação (muitas vezes adiada por fatores externos) do seu amor por Capitu. Você lembra que Bento Santiago temia muitas vezes desagradar a mãe, que o queria padre? Ainda podemos pensar na própria formação de Bentinho, narrador do romance, que era advogado e, por isso, sabia muito bem trabalhar o discurso que se sustentava pela verossimilhança para preparar a peça de defesa ou de acusação de um réu.

Em *Esau e Jacó*, outro romance de Machado, o narrador se confessa em dificuldade ao ter que dar conta da complexidade de Flora, personagem que não se enquadra nos padrões instituídos para a mulher do século XIX. No capítulo “A Grande Noite”, em que Flora se encontra entre o sono e a vigília, entre Pedro e Paulo que aparecem e desaparecem não do espaço físico do quarto em que está, mas na imaginação da moça, o narrador afirma:

Unicamente e aqui toco o ponto escabroso do capítulo - achou cá alguma cousa indefinível que não sentira lá; em compensação sentiu lá outra que não se lhe deparou cá. Indefinível, não esqueças. E escabroso porque nada há pior que falar de sensações sem nome. Crede-me, amigo meu, e tu, não menos amiga minha, crede-me que eu preferia contar as rendas do roupão da moça, os cabelos apanhados atrás, os fios do tapete, as tábuas do teto e por fim os estalinhos da lamparina que vai morrendo... Seria enfadonho, mas entendia-se (1979, p. 1053).

Machado de Assis sabia muito bem que o que vai no pensamento não segue linearmente para um determinado fim. Colocá-lo em palavras, ordenando o caos das ideias em turbilhonamento, requer o uso da Língua que impõe regras e cerceamentos. O escritor sabe que é refém da Língua que já carrega em si a imposição de uma ordem frasal. Por isso, Roland Barthes, em *Aula*, afirma, por um lado, o caráter fascista da Língua, entendendo que o fascismo dela não é “impedir de dizer, é obrigar a dizer” (1980, p. 14). Por outro lado, aponta a força da Literatura, do escritor que trabalha com a Língua, trapaceando-a.

No caso do escritor Sérgio Sant’Anna, trataremos aqui de mostrar como no conto “O homem sozinho numa estação ferroviária” o autor coloca em discussão alguns parâmetros da literatura realista que, para nós, eram também muitas vezes inquestionáveis. Nesse sentido, pensemos, por exemplo, na autoria das obras literárias.

Se na Literatura fantástica vimos que se opera um verdadeiro curto-circuito na causalidade para assim retirar os leitores da passividade muito bem-vinda para o encontro com um mundo organizado de se ver, por um discurso montado sob a ótica incontestável da lógica e da razão, os escritores do final do século XX acirram cada vez mais a desconfiança desses discursos. Eles quebram a ilusão da verdade absoluta, desnudando os recursos que têm com a ficção, valorizando-a. Trazem à cena do conto, do romance, que a representação da realidade é mera encenação e que, por vezes, o desconforto que causam nos leitores é justamente porque estes não mais encontram histórias prontas, mas ainda por se fazer.

Vera Foullain escreve sobre essas tendências da narrativa marcada-mente no período final do século XX, quando Sérgio Sant’Anna escreveu *A Senhorita Simpson* (1989), usando como exemplo justamente a obra do autor. É o que vamos ler a seguir:

A tensão entre narrativa e discurso esteve sempre presente na literatura, embora tenha se amenizado na época áurea da narração objetiva, da “boa consciência” dos narradores, no século XIX. Ao contrário, a ficção moderna voltou-se, reflexivamente, para a indagação do próprio sentido de narrar, desviando-se dos paradigmas do “bem narrar” – a incoerência da própria realidade levaria à rejeição das convenções realistas, que enfatizavam o caráter referencial da linguagem. Adorno refere-se à busca da objetividade qualificando-a como “ingenuidade épica”, identificando nela um elemento de cegueira que esbarra no particular, mesmo quando

este está dissolvido no universal. Segundo ele, o preceito épico da objetividade foi se tornando cada vez mais questionável com a afirmação de um subjetivismo que não tolera nenhuma matéria sem transformá-la. O filósofo lembra que, no romance realista típico, a reflexão era de ordem moral, isto é, uma tomada de partido contra determinados personagens, e assinala a diferença do romance moderno, pois, neste, a reflexão é uma tomada de posição contra a mentira da representação e, na verdade, contra o próprio narrador, que buscava, como um atento comentador dos acontecimentos, corrigir sua inevitável perspectiva. Nas narrativas tardias de Thomas Mann, por exemplo, a ironia seria utilizada para revogar o discurso do próprio autor, que se eximiria da pretensão de criar algo real. (FOULLAIN, 2012, p. 4).

É nessa trilha que caminha a literatura de Sérgio Sant’Anna, que traz em cada texto de sua autoria (conto, romance, novela) a descon-fiança em relação ao bem narrar. Ao lermos as últimas palavras de Vera Foullain nessa citação, a analogia com o conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, objeto de nossa leitura na presente aula, parece se fazer imediatamente, uma vez que o narrador desfia possíveis histórias a partir do autor anônimo de um quadro visto por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, quando de uma visita desses escritores a uma cidade de interior paulista para a inauguração de uma biblioteca pública, onde a obra estava exposta na parede. Não se pode dizer que o autor do conto é o criador da cena do quadro, mas é com ela (com o tal quadro e com o homem sozinho numa estação ferroviária, que só viu na tela) que escreve a narrativa do conto, não exatamente com algo relacionado imediatamente ao real empírico.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

O homem sozinho numa estação ferroviária é o quadro sem título de um pintor anônimo, presumivelmente da segunda metade do século passado. [...] Um dia, tanto o quadro quanto a paisagem, já bastante modificada, foram visitados por dois forasteiros ilustres: Oswald e Mário de Andrade. Vieram para a inauguração da biblioteca pública e, naturalmente, chegaram de trem, como se de repente a visão do homem no banco da estação ferroviária fosse invadida pelo futuro. (SANT'ANNA, 2008, p. 82-83).

Esse é um trecho do conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”. Comente-o, levando em consideração a tendência das narrativas de certos autores (no final do século XX) de quebrar o bem narrar, conforme era praticado na literatura realista do século XIX.

RESPOSTA COMENTADA

O trecho de “O homem sozinho numa estação ferroviária” revela que o autor trabalha com elementos que já possuem uma representação anterior à que ele faz. Ele usa o personagem que não tem vida, ação na narrativa, mas é o figurante estático de um quadro pintado por um artista desconhecido para impulsionar a narrativa. Ficcionaliza ainda duas figuras emblemáticas da Literatura Brasileira, Mário e Oswald de Andrade, dois autores que no conto se transformam em personagens atuantes na história. Tais atitudes já colocam os leitores diante de uma narrativa que evidencia um desconforto, uma vez que o quadro invade a realidade, a realidade invade o quadro, o passado é visitado pelo futuro, os autores modernistas se tornam personagens.

NO CONTO, NO QUADRO, EM OUTRO ESPAÇO

Os leitores, ao iniciarem a leitura do conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, descobrem – não imediatamente – que entram naquela leitura por “um quadro sem título de um pintor anônimo presumivelmente da segunda metade do século XIX” (SANT’ANNA, 2008, p. 81).

Primeiramente, o narrador fala de um homem “ali sentado no banco, maleta no colo, apoiando nas mãos o rosto com uma expressão fatigada”, e segue tecendo observações sobre o olhar desse homem e a paisagem que o circunda. Só depois revela que ele é “o figurante estático de um quadro” (ibidem, p. 81). Acrescenta ainda que

os compradores de uma fazenda abandonada, ao demolirem o casarão, doaram o quadro à municipalidade. E [que] ele foi parar ali, na biblioteca pública de uma cidade do interior paulista, onde raros frequentadores às vezes o contemplam, buscando desesperadamente sentir orgulho de um passado e de um retratista desconhecido (ibidem, p. 81).

A narrativa começa dessa maneira, executando o que chamávamos a atenção no segmento anterior da aula, quando afirmávamos a tensão entre a narrativa e a representação da realidade na literatura brasileira contemporânea. A narrativa de Sérgio Sant’Anna traz uma história emoldurada em um quadro, propondo para os leitores uma desarticulação entre o que estes poderiam considerar uma imagem estática em um quadro e o movimento que a palavra escrita pode operar nele, trazendo-o para outra linguagem – a literária.



Você pode acompanhar a entrevista em que Sérgio Sant’Anna revela sua admiração por Marcel Duchamp, artista plástico, sublinhando o que este dizia sobre a influência que a literatura exercia em sua obra. A entrevista está gravada no vídeo “Os livros que amei”, do Youtube, no seguinte endereço: <http://www.youtube.com/watch?v=seKyI8xobJ4>.

Marcel Duchamp



Nome completo	Henri-Robert-Marcel-Duchamp
Nascimento	28 de Julho de 1887 (126 anos) Blainville-Crevon
Morte	02 de outubro de 1968 (81 anos) Neuilly-sur-Seine
Nacionalidade	francês
Principais trabalhos	Nude Descending a Staircase, No. 2 (1912) Fontain (1917) The Bride Stripped Bare By Her Bache- lors, Even (1915–23) Étant donnés (1946-66)
Área	Pintura, escultura, filme
Movimento(s)	Dadaísmo, Surrealismo

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp

É também Sérgio Sant’Anna que, em outro momento, confessa que cria seus textos literários sobre forte influência das artes plásticas e do teatro. Acompanhemos o que afirma Sérgio em entrevista intitulada “Um escritor na Biblioteca”:

Transição de leitor para escritor

A partir da adolescência, sempre tive essa vontade. Eu acho natural você viver no meio de livros e ter essa curiosidade. Será que eu consigo, será que não consigo? Eu fazia poemas e jogava fora. Não fazia nada que achasse bom. O que de fato levou a me tornar um escritor profissional, digamos assim, foi o fato de eu estudar na faculdade de Direito. E lá, certo dia, houve um concurso de contos. O júri era formado pelo Murilo Rubião, o Afonso Ávila e o Deo Brandão, escritores bastante conhecidos em Belo Horizonte. Aí eu consegui escrever um conto do princípio ao fim, entrei no concurso e tirei segundo lugar. Fiquei contentíssimo, eles fizeram anotações nos contos, falando o que eu tinha e o que não tinha. Agora, acho que querer ser escritor é um ato de vontade, mas que a pessoa tem que fazer jus a isso. É impossível ser escritor sem ler. Acho que o escritor tem que ler, mas também não é só ler. Tem que ver teatro, cinema, tudo aquilo que enriquece a imaginação, a cultura em geral. A minha literatura é muito feita daquilo que eu pego de artes plásticas, teatro. Por exemplo, nesse O livro de Praga, fui ver um espetáculo de luz e sombra, que é uma coisa muito bonita. (SANT’ANNA, 2012).

A arte passa, então, a não ser somente representação de uma realidade, de paisagem, de observação de fatos captados, capturados em determinados tempo e espaço de um real exterior e visível. Sérgio Sant’Anna trabalha muitas vezes com o que já foi criado, colocando essa criação (texto, quadro, peça de teatro) em uma espécie de roda livre para que os leitores cheguem a outros significados, outros pontos de vista, ampliando possibilidades de múltiplas significações.

Há, segundo lemos no conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, no quadro, algo que para o narrador é o mais terrível que é exatamente “o que não vemos nele” (idem, 2008, p. 80). A arte literária de Sérgio provoca, então, nos leitores a busca também pelo invisível. Busca que é colocada de lado, porque os leitores se sentem mais confortados ou confortáveis ao receberem algo que não é estranho aos seus olhos, ou que não lhes ofusca a visão, nem têm que se esforçar

por atingir o que não está pronto, completamente configurado diante deles. Não esqueçamos, porém, que a Literatura, muitas vezes, prefere as sombras ao excesso de luz, os contornos das coisas ao invés de algo cheio e que, por isso, não permite mais preenchimentos.

Diante dessa primeira desestruturação dos leitores percebida no conto de Sérgio Sant’Anna vêm outras mais. Referimo-nos aos ilustres personagens que chegam para a inauguração da Biblioteca pública daquela cidade. Eles são ninguém mais, ninguém menos que Mário de Andrade e Oswald de Andrade, autores emblemáticos pelas suas obras poéticas na moderna literatura brasileira moderna. (Você se lembra da nossa aula sobre a Semana de Arte Moderna e os novos rumos da poesia brasileira?) Os dois escritores consagrados pela crítica são personagens de “O homem sozinho numa estação ferroviária”. Eles se tornam no conto personagens de ficção. O narrador os faz participar da cerimônia de inauguração da biblioteca, concebendo os personagens escritores, com as suas subjetividades conhecidas pelos leitores na literatura brasileira. Mário, mais comedido, por isso mesmo pronuncia breve discurso na inauguração da biblioteca. Oswald preocupa-se com as mulheres (era conhecido por ser mulherego), com as questões modernas (a velocidade, as máquinas, os carros) ligadas às pinturas vanguardistas na Europa. Leiamos o trecho do conto com a voz fictícia de Oswald:

– Na Europa um jovem belga está pintando estações ferroviárias com vagões, locomotivas, bondes e mulheres nuas. [...] Mulheres nuas sob um fundo noturno e onírico. Templos, túneis, vestibulos, escadas que não levam a nenhuma parte. (SANT’ANNA, 2008, p. 83).

Lembramos aqui de um dos quadros de Duchamp, intitulado “Nu descendendo uma escada”, de 1912, no qual ele imprime movimento à tela por meio de traços e cores.

As obras do início da carreira do Duchamp mostravam influência tanto do cubismo quanto dos estudos fotográficos de movimento de Eadweard Muybridge. Os cubistas não aceitaram esse trabalho, acham muito futurista por conter movimento. Magoado, Duchamp resolveu não fazer parte de nenhum grupo, ou seja, se tornar um artista solitário, sem identificação com nenhum “ismo”. Sua carreira como pintor estendeu-se por mais alguns anos, tendo como produto quadros de inegável valor para a formação da pintura abstrata.



Nu descendo uma escada (1912).

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg

Os dois escritores (Mário e Oswald de Andrade) são, na narrativa do conto, leitores/espectadores do quadro exposto na biblioteca em que acerçarão a obra para movimentá-la ainda mais quanto à sua autoria. Mário de Andrade quis saber do poeta local as histórias que corriam no vilarejo sobre o quadro e seu autor. Nova guinada para os leitores do conto nesse momento. A informação anterior de que se tratava de um quadro de pintor anônimo move-se para esta outra possível versão: “o rapaz contou que uma dessas histórias era que não se tratava de um pintor, mas de uma pintora. Uma linda mulher apaixonada que retratara a partida do noivo para um sanatório de tuberculosos” (SANT’ANNA, 2008, p. 80).

Mário, por sua vez, objeta a história, dizendo que poderia ser ele (o homem sozinho) o abandonado, ao que o rapaz acrescenta: “nesse caso, talvez fosse a mulher pintora a tuberculosa – E teria pintado o quadro de memória lá no Sanatório” (SANT’ANNA, 2008, p. 80). Quando os leitores poderiam pensar que as multiplicações sobre possíveis autorias já seriam suficientes para deslocá-los de uma visão unívoca, restrita sobre o assunto, Oswald interfere, questionando a audiência local: “– Já pensaram que pode ser um autorretrato?”. Segue ainda a resposta-complemento de Mário de Andrade à questão de Oswald:

– Através de nenhum espelho... [...] Os espelhos são interiores e projetam para o pintor um reflexo que contém simultaneamente a figura dele próprio e de paisagem onde se acha encerrado pelas recordações (ibidem, p. 84).

Há, em outros momentos do conto, outras encenações que parecem criações de outros quadros dentro de quadros, como se na verdade tivéssemos representações multiplicadas. É assim que, numa determinada hora, na festa na biblioteca, Mário de Andrade e outros convidados também representavam seus papéis. Pelo menos pensou dessa maneira Mário, quando se reconheceu em cena ou naquele frame (moldura a que ficamos submetidos no nosso dia a dia em diversas situações cotidianas) que o obrigava a se esforçar para

ser gentil com os jovens literatos de província, que agora estavam todos tristes e bêbados. [...] Numa mesa de fundo, sozinho, um homem de chapéu pitava um cigarro de palha. – Isso aqui também daria um quadro – disse Mário, pensando neles próprios [...] (ibidem, p. 84-85).

A situação que se configura novamente como um outro quadro volta a acontecer no final do conto, quando Mário de Andrade, já no quarto, encara a noite sozinho e “por um momento julgou ter ouvido muito ao longe o apito de um trem, o que não era impossível” (ibidem, p. 86).

Você se lembra do conceito de *frames* (molduras) já apresentado em outra aula do nosso curso? Segundo Luiz Costa Lima (1989), também em nossa vida cotidiana desempenhamos papéis diversos, na medida em que precisamos nos comportar segundo “regras de condutas diferenciadas” (1989, p. 79). Dessa maneira, diz Costa Lima:

não nos comportamos em um templo religioso como nos comportamos em um comício, que não repete a postura adequada em uma conferência, em um concerto ou enquanto assistimos uma partida de futebol. [...] Isso supõe que a vida diária é atravessada por uma miríade de anônimas cenas teatrais, em que desempenhamos dezenas de ignorados papéis (COSTA LIMA, 1989, p. 79).

Além de leitores/espectadores do quadro, não há como deixar de observar que Sérgio Sant’Anna, ao trazer Mário e Oswald de Andrade para a história do conto, trata-os como personagens ficcionais que, até certo ponto, comportam-se conforme os papéis que assumem na literatura brasileira. Contudo, a interferência do narrador, que não se deixa esconder, desvia os leitores para outro olhar sobre os escritores. O que se esperava previamente para o comportamento de Oswald em relação às mulheres vimos que foi cumprido. No entanto, a questão da representação torna a aparecer no seguinte segmento da narrativa:

Oswald aproximou-se silenciosamente do quarto da moça. E ali, por um instante, hesitou como se estivesse cansado de representar a si próprio Oswald de Andrade. Até que se decidiu e bateu de leve na porta (SANT’ANNA, 2008, p. 85).

A literatura de Sérgio Sant’Anna põe a nu o seu aspecto ficcional de forma intensa. O último exemplo retirado do texto do conto destacado no parágrafo anterior demonstra isso. Ao flagrarmos o narrador, denunciando essas minicenas teatrais a que especificamente Oswald de Andrade está submetido, representando um papel que já está colado a sua imagem, desloca-se o lugar do personagem (que tanto assume um papel como ser social e como escritor) para si mesmo (Oswald).

Destacamos em outra aula uma resposta do escritor Moacir Scliar, quando indagado em entrevista: “de onde vêm esses seres (os personagens de ficção)” em suas obras? Julgamos interessante que o próprio escritor se apresenta também como o personagem escritor Moacir Scliar. É o que lemos na citação a seguir:

A atração pelo personagem é que faz o escritor. Uma atração que, afinal, todos temos. Todos queremos ser personagens. Eu mesmo o quero. Quem escreveu esse depoimento foi um personagem chamado o escritor Moacyr Scliar, que não existe na vida real e que só desperta de sua letargia em momentos especiais, como este, de jogar com palavras para se apresentar, enfim, como personagem (BRAIT, 1985, p. 70).

Nesse momento, entende-se a ideia teórica (que vai citada a seguir), de Luiz Costa Lima, em relação ao ficcionista.

O intento do ficcionista é criar uma representação desestabilizadora do mundo. Como este já é demarcado pelas múltiplas representações dos frames cotidianos, o correto será dizer que ele cria uma representação desestabilizante das representações (COSTA LIMA, 1989, p. 102).

Nota-se, então, no conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, a presença de um narrador (onisciente) que se mostra ao mesmo tempo aos leitores também como leitor. Desta vez é um privilegiado, não mais porque é onisciente (como os de muitas narrativas tradicionais) aquele que sabe tudo de todos os personagens, mas porque, lendo o já lido, subverte os sentidos cristalizados, duvida das certezas, mesmo no interior da narrativa, deslocando ou devolvendo para os que o leem uma mobilidade, ou uma movência renovadora. Não é essa, afinal, uma das forças da Literatura estampada por Roland Barthes em *Aula*? Leiamos a seguir o trecho:

[...] teimar quer dizer afirmar o Irredutível da literatura: o que nela resiste e sobrevive aos discursos tipificados que a cercam: as filosofias, as ciências, as psicologias; [...] Teimar quer dizer, em suma, manter ao revés e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. [...] Deslocar-se pode pois querer dizer: transportar-se para onde não se é esperado [...] (BARTHES, 1980, p. 26-27).

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Escreva a impressão que você teve com a sua primeira leitura de “O homem sozinho na estação ferroviária”. Você imaginou que era um quadro que estava sendo narrado, na primeira cena do conto?

RESPOSTA COMENTADA

Na primeira vez que lemos o conto de Sérgio Sant’Anna, acompanhamos a narrativa pensando que estamos diante de um personagem que atua na história. Então, desde as primeiras linhas, temos de nos movimentar, saindo da zona de conforto em que nos encontramos, porque o que acreditamos ser um personagem é, na verdade, um quadro onde ele figura, exposto na sala de uma biblioteca pública. Não encontramos diretamente uma realidade, uma paisagem vista do mundo empírico, mas ela é já representada por outra linguagem, a pictórica, que está em um quadro, na parede da biblioteca da cidade.

CONCLUSÃO

A obra de Sérgio Sant’Anna se localiza junto à de outros escritores que também desconfiam de uma arte só representativa do real empírico. Eles colocam em suspensão/suspeição a mimesis Aristotélica, visando sublinhar o aspecto ficcional, e não o aspecto documental que muitas vezes a literatura assumiu como leitura de um mundo pré-configurado. Acima da preocupação de narrar, o autor desnuda o processo de narrar, tornando-se dessa maneira um scriptor que, segundo Roland Barthes, é aquele que estabelece uma relação de coexistência, de criação simultânea (do texto e dele enquanto seu criador), porque ele (o autor) nasce ao mesmo tempo que seu livro. O scriptor não é como o autor que parece suscitar uma existência prévia que alimenta o livro que cria, tal qual o pai com o filho.

Na obra de Sérgio Sant'Anna, se vê o narrador assumir um papel que faz propositalmente o leitor desconfiar do que lê, porque faz questão de explicitar a tendência de um determinado ponto de vista – o dele – que se desmente às vezes no interior do seu próprio discurso. No conto em destaque na aula, o narrador que apresenta o quadro de um autor anônimo detona a desconfiança dos leitores quando faz desfilar suposições de outras possíveis autorias para o quadro, do título do quadro (em princípio sem título), da história do personagem do quadro (o abandonado ou aquele que abandona?), da existência de um só quadro exposto em uma cerimônia formal que expõe outros tantos personagens em frames (molduras), impostas pelo espaço que ocupam na festa, palco para políticos aparecerem. Podemos pensar ainda o quadro também como uma moldura para o conto? São reflexões que deslocam os leitores para uma inquietante leitura que não cessa em seu ponto final.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Em muitos momentos do nosso curso, expusemos questões teóricas sobre autoria dos textos artístico-literários. De que maneira Sérgio Sant'Anna trabalha as relações de autoria no conto “O homem sozinho na estação ferroviária”?

RESPOSTA COMENTADA

A(s) autoria(s) do quadro é(são) pensada(s) diferentemente por vários espectadores que acercam a obra. Você pode explicitar essas várias visões (do anonimato à autoria do quadro por uma pintora) de autoria, trazidas pelo narrador do conto em relação ao quadro e o efeito que esse procedimento causa nos leitores.

RESUMO

Nesta aula, em que apresentamos a leitura de “O homem sozinho numa estação ferroviária”, de Sérgio Sant’Anna, tivemos contato com um tipo de literatura que não quer apenas narrar fatos, acontecimentos, ou seja, sua preocupação com a história que conta. A literatura de Sérgio Sant’Anna se debruça na história da narração. Os desafios que o narrador enfrenta são complexos, porque, por mais que se pretenda isento, livre para conduzir a sua narrativa, ele sabe que a língua em que escreve já lhe impõe regras (a narrativa já impõe uma ordem lógico-formal, causal) capazes de escravizá-lo. Também ele escraviza porque tem a voz que se torna soberana, impondo aos leitores e aos personagens a sua própria voz. É isso que está posto na obra de Sérgio Sant’Anna: ver os lances que a narrativa impõe em um jogo. Nele não há ganhadores. Autor-texto-narrador-leitor se movem sem que um desses partícipes ganhe definitivamente um do outro.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, continuaremos por dentro da ficção de Sérgio Sant’Anna. O romance “Um crime delicado” será objeto de nosso estudo. Até lá!

Pode um crime ser delicado?

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Dayhane Ribeiro Paes

AULA

15

Metas da aula

Apresentar aspectos da teoria da leitura na obra de Sérgio Sant'Anna que envolvem leitores, autores, representações e encenações.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar várias linguagens artísticas que se entrecruzam no romance de Sérgio Sant'Anna;
2. apontar questões sobre autorias e leituras na narrativa do romance *Um crime delicado*.

INTRODUÇÃO

O conto “O homem sozinho numa estação ferroviária” nos levou às primeiras considerações sobre a obra literária de Sérgio Sant’Anna. Vamos ampliá-las, nesta aula, a partir da leitura de *Um crime delicado* (1997), romance do autor, que foi laureado com o Prêmio Jabuti em 1997.



O romance também foi vertido para o cinema, com o título semelhante *Crime delicado* (2005): www.youtube.com/watch?v=KYpQbcHQflg.

Crime delicado, filme do diretor Beto Brant, tem o ator Marco Ricca no papel de Antonio Martins. Antonio Martins é personagem e também narrador, do romance, assumindo a primeira pessoa narrativa. Martins é, na obra, um renomado crítico de teatro que escreve para jornais. Ele entende que o trabalho do crítico tem de se deslocar da subjetividade para enunciar considerações, sempre com o distanciamento para alcançar o mais possível a impessoalidade na crítica que faz.

Sabemos que a crítica não é, muitas vezes, assim executada. Vemos alguns escritores serem escolhidos para figurarem em lista da crítica que, pouco (às vezes, nada) imparcial, eleva uns ao pódio para a fama enquanto condena outros ao ostracismo. Algumas vezes, na história da literatura, o reconhecimento do valor estético da obra de um artista vem muito deslocado do seu tempo de produção. Há autores que não o conhecem em vida.

A crítica no século XX se dividiu em três vertentes:

- a crítica profissional, sustentada pelos críticos que escreviam em jornais, em suplementos literários (Prosa & Verso, de *O Globo*, e Mais!, da *Folha de S.Paulo*) e em revistas especializadas;
- a crítica universitária, constituída e construída pelos professores de literaturas formados pela Academia e que nela atuavam;
- a crítica feita pelos escritores que, talvez insatisfeitos com o julgamento das outras críticas, sentiam a necessidade de investir nesse *métier*.

Sérgio Sant’Anna cria, no romance *Um crime delicado*, um personagem que é um crítico profissional. Ele escreve em jornais sobre peças que estão em cartaz para dar ao público uma leitura e uma avaliação delas. Apresenta-se

como um crítico que, conforme já afirmamos, rechaça qualquer envolvimento emocional e pessoal com o objeto a ser analisado. Antonio Martins busca sempre o distanciamento para que possa julgar a obra de maneira isenta, imparcial, usando a razão para sustentar as matérias expostas ao seu público leitor. Por isso, é considerado um crítico mordaz, implacável, com alta exigência sobre o que julga. Essa é a figura que temos do crítico que assim se fez conhecer ao longo de sua história.

Machado de Assis, que foi um escritor crítico, escreveu sobre “O ideal do crítico”:

Ela [a Crítica] deve ser sincera, sob pena de ser nula. Não lhes é dado defender nem os seus interesses pessoais, nem os alheios, mas somente a convicção e a sua convicção, deve formar-se tão pura e tão alta, que não sofra a ação das circunstâncias externas. Pouco lhe deve importar as simpatias ou antipatias dos outros; um sorriso complacente, se pode ser recebido e retribuído com outro, não deve determinar, como a espada de Breno, o peso da balança; acima de tudo, dos sorrisos e das desatenções, está o dever de dizer a verdade, e em caso de dúvida, antes calá-la, que negá-la (1979, p. 799).

Retornemos a Antonio Martins. A intenção que tinha, já sublinhada por nós, vai desmoronando à medida que avançamos na leitura do romance. A pretensão de ser o crítico ideal é colocada em xeque pela impossibilidade de realização, na prática, daquilo que pretendia ser. Os leitores vão acompanhando a fragilidade de um personagem que, por sua formação programada para julgar os outros, acaba sendo julgado (como veremos).

Por essas primeiras considerações sobre o romance, já vislumbramos que, assim como na leitura do conto “O homem sozinho numa estação ferroviária”, não há situações confortáveis para os leitores também aqui. Vamos adiante em nossa aula, aceitando o desafio de enfrentar um jogo complexo na/da narrativa de *Um crime delicado*? No curso de Literatura Brasileira IV “Escritas da subjetividade” não há mais como recusar esse desafio, não é mesmo?

Como alguns jogos (os de tabuleiro, por exemplo) oferecem aos participantes/jogadores às vezes algumas regras, outras vezes algumas dicas para facilitar a execução dos lances, que podem levá-los à vitória ou à derrota, começaremos por um resumo da obra, como estratégia que coloca os partícipes a par (ao menos um pouco) do que os espera no jogo:

Antonio Martins, um crítico de teatro, vê Inês pela primeira vez, através do espelho do Bar Lamas, no Largo do Machado, no Rio de Janeiro. Alguns dias

depois, há novo encontro dos dois, desta vez na escada rolante do metrô. Ao ouvir certo burburinho de pessoas que falavam atrás dele, Martins, volta-se para para ver o que estava acontecendo, já tendo de amparar o corpo de Inês, evitando que ela caísse ali mesmo. Inês segura-o com força, cravando até as unhas em seu pulso, em atitude de que o havia escolhido, Martins (e não outra pessoa), para ser seu esteio naquela situação. Antonio percebe, então, que a moça não anda normalmente, o que o faz imaginar que havia se machucado no incidente na escada. A própria Inês faz com que ele preste mais atenção nela, e Antonio percebe que ela tem uma das pernas mais rígida e atrofiada que a outra. Inês é manca.

A partir daí, Antonio Martins não tira mais Inês do pensamento, até receber um bilhete dela marcando outro encontro, fornecendo o endereço de seu apartamento, onde o esperava. No apartamento, ele depara-se com um cenário de atelier de pintor: uma tela em cima de um cavalete, uma muleta apoiada nele, cheiro de tinta, um biombo negro com ramagens prateadas. Há, segundo Martins, todo um clima enevado que ele mesmo não consegue precisar nitidamente. É nesse momento e nesse lugar difusos que ele se envolve fisicamente com Inês.

Mais um convite da moça chega. Agora, para uma instalação da obra de Vitório Brancatti, artista plástico. Nessa exposição, intitulada “Os Divergentes”, que reunia também obras de outros artistas Martins se depara com um quadro que tem Inês como modelo. A obra intitula-se *A modelo* e a descrição da tela feita por ele revela o cenário encontrado no apartamento da moça, quando lá esteve. Martins conclui que a representação no quadro é a mesma realidade que viveu no local do encontro com Inês. Descobre ainda que há algum mistério que envolve os dois personagens (Inês e Vitório) intimamente (os dois têm o mesmo sobrenome, Brancatti).

Martins é acusado de estuprar Inês (recebe uma intimação para depor na 9ª DP, no Catete/RJ) na noite do encontro no apartamento dela. É processado e julgado. Contudo, não é condenado, porque faltam provas no processo.

POR DENTRO DA OBRA, POR DENTRO DE UM QUADRO?

Na aula passada, quando também acercamos a obra literária de Sérgio Sant’Anna, já havíamos apontado as relações que o autor mantinha com as diversas modalidades de arte (cinema, teatro e artes plásticas) que dialogam com a sua. Destacamos a colocação do autor, em entrevista, reconhecendo que, para formação daquele que escreve, não só a leitura literária é suficiente. Ele assegura a importância de todas as artes para esse fim, não deixando de reafirmar seu olhar atento e sensível para a pintura.

Mostramos, por meio da leitura de “O homem sozinho numa estação ferroviária”, que não é à toa a construção do conto a partir do quadro com a cena do homem solitário (esperava um trem, fora abandonado por alguém? Não se sabe ao certo). Outras cenas no conto acabam formando vários quadros, embutidos uns nos outros, ou numa tela maior (a própria narrativa), onde cabem todos.

Ao tratar de *Um crime delicado*, novamente falaremos de telas, de quadros, de artes plásticas. No resumo do romance, mencionamos o envolvimento de Inês com Vitório Brancatti, um pintor de quadros. Começaremos não propriamente pela parte da obra, mas pela leitura inicial de elementos pré-textuais, como a capa e a contracapa do romance. Você as verá a seguir:

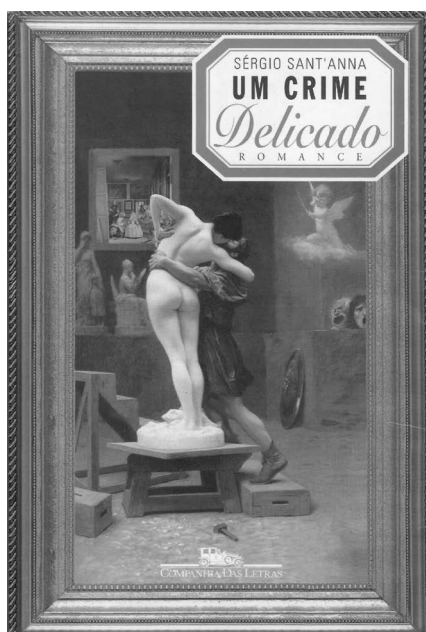


Figura 15.1: Capa de *Um crime delicado*

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=capa+de+um+crime+delicado>

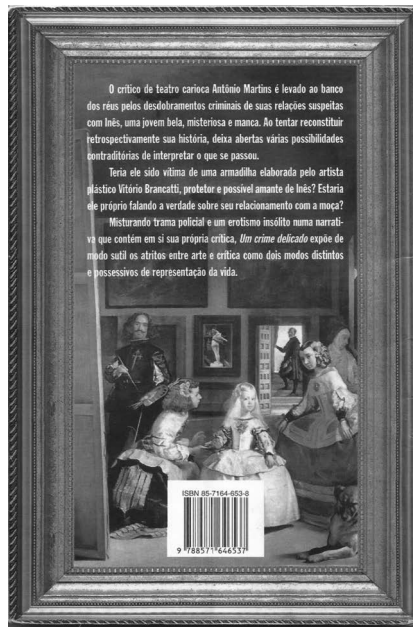


Figura 15.2: Capa de *Um crime delicado*

Fonte: <https://www.google.com.br/search?q=companhia+das+letras+capas+de+um+crime+delicado>



Figura 15.3: Imagem original de *Pírgamo e Galateia*.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Jean-L%C3%A9on_G%C3%A9r%C3%B4me_009.jpg



Figura 15.4: Imagem original de *As meninas*.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Las_Meninas,_by_Diego_Vel%C3%A1zquez,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg

A capa de *Um crime delicado* é uma montagem. Ela traz o quadro do pintor Jean-Léon-Gérôme, intitulado *Pigmaleão e Galateia* (1890), mas não somente ele. Pendurado na parede do quadro de Gérôme, João Baptista da Costa Aguiar, autor da capa do livro de Sérgio Sant'Anna, substitui a tela que aparece no original (à esquerda) por outra: *As Meninas* (1656), do pintor Velásquez (que está na contracapa do livro).

Observamos, pelas imagens destacadas, que o quadro *Pigmaleão e Galateia* tem, na parede do lado esquerdo da tela, ao fundo, uma pintura emoldurada. Na composição da capa do romance, no lugar desse ornamento decorativo, está o quadro *As Meninas*, de Velásquez. Este, ganha a cena da contracapa do livro, em primeiro plano. Além disso, no lugar onde, no quadro original, se vê um espelho ao fundo que reflete a figura dos reis, o autor da contracapa coloca o quadro *Pigmaleão e Galateia*.

Em tão especial trabalho artístico de composição da capa do livro de Sérgio Sant'Anna, o que se percebe é que um quadro está dentro do

outro, assim como a leitura do romance mostra que também este dialoga com os quadros dos dois pintores.

Vejamos em que medida essas obras podem se aproximar. A primeira relação que podemos estabelecer é entre Pigmaleão e Galateia e Brancatti e Inês, personagens do romance de Sérgio Sant'Anna.



Para conhecer a história de Pigmaleão e Galateia, visite:
<http://www.starnews2001.com.br/artes/galateia.htm>.

Embora não tenhamos certeza se Brancatti era apaixonado por Inês, sua modelo, ele tem por ela a mesma relação de posse que traz o mito de Pigmaleão e Galateia. Podemos afirmar que Brancatti a transforma em objeto do qual dispõe, manipulando-o segundo suas vontades. De maneira não muito clara (como tudo na narrativa do romance), ela chega a dizer para Martins que Brancatti a escravizava. Após um diálogo no apartamento de Inês, aonde Martins foi chamado para tomar um chá, o convidado vai expondo veementemente sua opinião sobre Vitório Brancatti:

- Será possível que você não se dá conta?
- Dou-me conta de quê? – ela disse, com voz embargada.
- De que o apartamento é um cenário para você se movimentar dentro dele, segundo um esquema de probabilidades previsto por Vitório, de acordo com seus caprichos? [...] A obra de Vitório, de certa forma, é você mesma, Inês, e ele precisa mantê-la encerrada aqui. É diabólico e aviltante. [...] O sangue desaparecera do rosto dela. [...] Antes de pelo menos aparentemente Inês perder os sentidos, julguei ouvi-la sussurar, [...]. – Ele me escraviza. (SANT'ANNA, 1997, p. 101).

A segunda relação possível (entre outras) se atém ao quadro *As Meninas* e ao romance no seguinte sentido: percebe-se que, na tela de Velásquez, ele mesmo, retratado, assume papel de destaque na cena do quadro pintado, porque figura aí com pincel na mão e uma grande tela à sua frente. O pintor, porém, não olha para a tela diante dele (que se

supõe que esteja pintando naquele momento). O seu olhar está tem foco fora do quadro. Pensamos que haja um possível modelo (os reis?) do outro lado da tela, a quem o autor contempla para, enfim, representar. Percebe-se um quadro dentro de outro quadro, a representação de outra representação. Os espectadores/leitores da obra de Velásquez olham para dentro dela, mas o autor (representado por ele próprio) daquela tela (a de dentro do quadro) volta a sua atenção para o/os que está/estão fora dela.



Acompanhe no vídeo a leitura que o filósofo Michel Foucault faz do quadro *As Meninas*, de Velásquez: http://www.youtube.com/watch?v=08-3Un_fOK.

A leitura do romance começa, pois, quando acercamos as leituras dos quadros, que já nos colocam diante de determinadas questões do texto de Sergio Sant'Anna as relações de autoria, por exemplo, como passaremos a considerar.

Retornemos a *Um crime delicado*, em que o personagem Antonio Martins vive um rápido envolvimento amoroso com Inês. O apartamento dela serve de ponto de encontro entre os dois. Há somente um momento (que acontece naquela noite) com intimidade física entre Inês e Martins. Sabemos, porém, que Inês o acusa de tê-la estuprado. A partir daí, Martins começa a duvidar do que aconteceu de fato naquela noite. O apartamento, que tinha ares de atelier de pintor, porque lá havia encontrado uma tela em cima de um cavalete, cheiro de tintas, um biombo com ramagens, sugeria um clima difuso, em que já não conseguia mais distinguir realidade e encenação. É como se Martins estivesse dentro de um quadro (e não mais na realidade de um espaço físico: o quarto) pronto a ser pintado por Brancatti. Sentiu-se como que fazendo parte de um cenário montado para ser seu figurante, também um modelo a ser pintado.

O que isso significa na/para a leitura de *Um crime delicado*? O próprio narrador duvida de si mesmo, do que conta, do que sabe, porque nem mesmo ele entende ou tem certeza do que acontece. O narrador perde, se não totalmente, quase totalmente aquele ponto de vista certo que guia o leitor para um determinado final, esperado ou presumível.

No caso de *Um crime delicado*, mais uma vez nos deparamos com a autoironia do narrador, que deveria ser firme, racional, distanciado e seguro de suas leituras do mundo real (e também das peças objetos de seu trabalho), já que assumia uma profissão de crítico profissional. No entanto, o que se vê é, ao contrário, Antonio Martins ser deslocado de certezas, se deixando envolver com as atrizes das peças de que se propõe a escrever a crítica que seu trabalho exigia. Ele se envolve ainda com Inês e, consequentemente, com Brancatti.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

No romance há várias linguagens artísticas que se entrecruzam. Escreva sobre esse assunto tratado no primeiro item da aula.

RESPOSTA COMENTADA

A partir da capa do livro, ou seja, mesmo antes de os leitores entrarem no primeiro capítulo do romance, eles já se sentem capturados para uma obra que lhes vai inquietar. Capa e contracapa trazem quadros famosos (*Pigmaleão e Galatéia*, de Jean Gérôme; e *As Meninas*, de Velásquez) que apresentam relações com a leitura do romance. Em *Pigmaleão e Galatéia*, a relação entre o amor/escultor e a modelo de sua arte se reflete na de Brancatti com Inês. Em *As Meninas*, o próprio pintor, Velásquez, personagem-figurante que aparece na tela pintando um quadro, é também o próprio autor (que o contém). Os leitores de *Um Crime Delicado* pensam nas analogias possíveis desse quadro com o romance (até mesmo antes de ler o romance). O pintor Brancatti, autor do quadro de Inês, é também autor de uma história (que envolve quadro, Inês e Antonio Martins) que alimenta a narrativa de Martins, ou de uma peça (?) narrada por Antonio Martins.

QUEM ESCREVE O QUE EM *UM CRIME DELICADO*?

Assim como consideramos a capa do livro uma montagem de diferentes quadros de pintores famosos, a narrativa de *Um crime delicado* acompanha esse mesmo processo. É uma narrativa com forte intertextualidade, na medida em que traz dobras onde se escondem outros textos (como *Albertine*, referência à personagem da obra de Proust; *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, bem como os quadros que já mencionamos).

Lendo atentamente o romance, desconfiamos do número de vezes que Antonio Martins escreve que o que aconteceu entre ele e Inês se tornou uma verdadeira peça teatral. O que ele viveu no caso com Inês ou no caso Inês não passou de representação de uma realidade construída ficcionalmente por Brancatti, que tinha a intenção de capturar Martins para dentro de sua obra para conquistar projeção pública. Dessa maneira, ao rasparamos a tinta da narrativa, passamos a descobrir autorias diversas.

Se Brancatti forjou situações (cenas) para trazer Martins para dentro de sua obra a fim de valorizá-la (não nos esqueçamos de que Antonio Martins era um crítico renomado), seria o pintor o autor não só do quadro “A modelo”, mas da peça (“O caso Inês”) que Martins se põe a narrar para entregar ao público? Nesse caso, poderíamos pensar que Antonio Martins, que tem Brancatti como personagem de sua história em *Um crime delicado*, passa a ser personagem também da obra de Brancatti.

A imagem de um caleidoscópio talvez nos auxilie a definir a complexidade da escrita de Antonio Martins, que faz girar os elementos da narrativa, mostrando como se deve desconfiar do texto que o escritor entrega aos seus leitores. É o próprio narrador que diz:

o registro de uma coisa nunca é a própria coisa, é outra coisa, às vezes a melhor e verdadeira coisa, não sendo de admirar que para lá de toda a vaidade tantos almejem tornar-se artistas, criar obras (SANT'ANNA, 1997, p. 106).

A narrativa de Antonio Martins o evidencia como narrador-autor, mas também como personagem da peça de que falamos no parágrafo anterior. É o próprio Martins que confessa: “nesta obra, sou tanto autor como mero ator, tendo em vista a presença nos bastidores de Vitório Brancatti e outros obscuros personagens que sinto como diretores dentro e fora de mim” (ibidem, p. 106).

Significativo para nós é trazer novamente uma reflexão que tem nos acompanhado no nosso curso de Literatura Brasileira IV, quando enunciamos muitas vezes que o autor assume também um papel de autor, criando uma subjetividade peculiar àquele ser que inventa realidades, biografias, histórias acontecidas e ainda por acontecer. É só lembrarmos de Manoel de Barros, que nos esclarece, no filme “Só dez por cento é mentira”, que habita em dois seres que diferem um do outro: o ser biológico (filho de Alice e João) e o ser lettral (que é um ser que está somente nos livros). Antonio Martins revela, em determinado momento da sua narrativa, que quando cansado de toda aquela sua pesada história com Inês queria fugir dela e de si mesmo. “Pensei, sim, em refugiar-me em Antonio Martins e sua máscara profissional” (SANT’ANNA, 1997, p. 108).

Antonio Martins passa a fazer parte da obra de Brancatti também por mais uma artimanha do pintor, quando aceita o convite de Inês e comparece à exposição (instalação) “Os Divergentes”. Lá, Martins é flagrado e fotografado diante do quadro “A Modelo”. A foto e todo o escândalo que passa a envolvê-lo no estupro são usados como uma espécie de propaganda para a obra de Vitorio Brancatti. Leiamos o seguinte trecho do romance:

Aos desavisados informo que à entrada da instalação itinerante de Vitorio nunca se deixa de afixar cópias do material de imprensa sobre o caso Inês, com traduções para o alemão, o inglês e o francês. Desses recortes, naturalmente além dos retratos do artista e sua modelo, constam alguns deste crítico, inclusive a foto que o capturou no instante em que contemplamos a pintura de Brancatti em Os Divergentes. E também a caricatura do crítico enquanto vampiro (ibidem, p. 131).

Pelo que expomos, podemos constatar que Um crime delicado tem, em sua narrativa, a mescla de diversos discursos artísticos em diálogo. Nele, o teatro, a pintura, a literatura se entrelaçam a tal ponto que os leitores muitas vezes têm dificuldades em precisar as fronteiras que os separam. Antonio Martins se propõe a narrar uma possível peça teatral na qual se envolve (ou é envolvido?) com Inês e Brancatti. Por outro lado, adverte aos leitores que faz parte de um quadro que tem Inês como “A modelo”, mas também que fez parte daquele cenário do quadro de Brancatti. Além disso, Martins nos apresenta tudo isso narrado no romance, objeto de nossa leitura. Por isso, entendemos as últimas palavras do narrador, ao final da narrativa:

E, para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e divergências, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria e pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e consequentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousar dizer, literariamente – os leitores e também os críticos, meus pares (SANT’ANNA, p.132).

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Antonio Martins é crítico. Um crítico é um leitor especializado que tem por ofício a escrita. Você considera o crítico Antonio Martins também um escritor? Considere o seguinte trecho da obra para reflexão:

[...] Expliquei que o crítico é um tipo muito especial de artista, que não produz obras mas vai apertando o cerco em torno daqueles que o fazem, espremendo-os, para que eles exijam de si sempre mais e mais, na perseguição daquela obra imaginária, mítica, impossível, da qual o crítico seria co-autor (ibidem, p. 28).

RESPOSTA COMENTADA

Nesse comentário, cabe a identificação de uma característica que muitas vezes pontua a narrativa de Sérgio Sant’Anna: a autoironia do narrador. Sant’Anna trabalha com duplos discursos. Explicamos melhor: ele traz para a obra um discurso tipificado que circula na fala do narrador, que marca o crítico como aquele que tem uma dose de exibicionismo. Quantas vezes sentimos que o crítico intenciona aparecer mais do que a obra/o autor? Ao mesmo tempo, Antonio Martins mostra, ao avesso dessa atitude de segurança que envolve o crítico, frágil, inseguro, questionável.

CONCLUSÃO

A leitura de *Um crime delicado* mostra que o narrador Martins se desnuda para os leitores. Ele não se esconde em uma subjetividade soberana que regula e que conhece plenamente o objeto de sua narrativa.

No caso de Antonio Martins, até o ofício de crítico literário, que exercia com segurança e maestria, se esgarça com os acontecimentos, com o caso Inês. Ele, que julgava as obras, as peças teatrais a que assistia, acaba por ser julgado por um crime (acontecido?) de estupro à moça. Antonio Martins aponta ainda a atitude da própria classe teatral que (antes ele julgava em seus textos críticos) o julga e o critica durante o processo criminal. A classe se manifesta por meio de um Manifesto que resolve falar por si,

contra setores da crítica tipificados de forma exemplar em Antonio Martins [...] exemplo vivo e eloquente dos extremos patológicos a que se pode ser conduzida uma personalidade que se destaca pela contenção de sentimentos por meio de uma racionalidade exacerbada, a qual de repente libera-se através do crime [...] o crítico como estuprador da arte (SANT'ANNA, 1997, p. 130).

Para os leitores (e para os críticos literários), Antonio Martins cede o seu lugar de crítico para que assumamos, diante de *Um crime delicado*, a função de julgá-lo literariamente.

Há ainda outros aspectos que fogem do controle do narrador. Destacamos que o que está em jogo na narrativa de Martins é ela mesma. Antonio reconhece que é difícil se afastar das representações tomadas como se fossem realidades. Leia a seguinte afirmação dele mesmo: “Percebo como a escrita nos distancia, quase sempre, das coisas reais, se é que existe uma realidade humana que não seja sua representação.” (ibidem, p. 50).

A sua narrativa se torna suspensa ou suspeita, porque não há como precisar o que de fato aconteceu. Brancatti premeditou as situações para envolver Martins com a sua pintura? Até que ponto Inês era inocente, frágil e manipulada? Ela não foi capaz de manipular Martins? Por que Antonio Martins, tão seguro de si, tão racional em certas atitudes de vida, não reage de outra maneira, dando outra direção aos rumos da história com Brancatti e Inês? Multiplicam-se questionamentos, mas se torna praticamente impossível obter respostas precisas, certezas absolutas,

verdades incombatiáveis. É o que Antonio Martins escreve sobre a sua narrativa: “o que se reflete no texto cheio de curvas que agora escrevo, também pleno de interrogações” (SANT’ANNA, 1997, p. 50).

A narrativa é dessa forma, porque quer ser questionada, questionável, deslocando-se daquela de outro tipo: a que envolve o leitor de tal maneira, deixando poucos espaços para ele preencher nela significações. Um crime delicado é um romance cujo narrador descaracteriza-se como aquele que, onisciente, entrega aos leitores um relato sem poucas possibilidades de preencher os vazios que a obra literária suscita. Valoriza, dessa maneira, a leitura, porque cabe aos leitores as decisões de quais caminhos seguir para as significações sugeridas pela narrativa, mas não fechadas por ela ou nela mesma.

Você se lembra, no qual *As Meninas*, de Velásquez, que integra a capa de *Um crime delicado*? Que o pintor (o próprio Velásquez), na tela, olha para fora do quadro? Numa atitude dúbia de quem é autor e ator do quadro, não estará também olhando atentamente para os seus espectadores/leitores de sua obra? Não lembra também o que faz Antonio Martins em sua narrativa?

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Escreva sobre a seguinte passagem (último parágrafo do livro) de *Um crime delicado*:

E, para escrever, como de fato escrevo, sobre tal obra, expondo-a, e o que existencialmente a circundou, em todas as suas contradições, truques, ambiguidades e divergências, jamais poderia lográ-lo no espaço crítico de um jornal e sim gerando minha própria pequena obra. Que por ela tentem avaliar melhor a de Brancatti – e conseqüentemente julgar a mim, tanto criminal quanto profissional e, ousar dizer, literariamente – os leitores e também os críticos meus pares (ibidem, p. 132).

RESPOSTA COMENTADA:

Nesse pequeno trecho da obra, Antonio Martins expõe vários papéis que assume na obra: crítico profissional de peças teatrais, acaba entrando em outra peça de teatro construída por Brancatti e Inês, em que figurará como personagem. Como acaba escrevendo (não mais só críticas das peças) sobre tudo o que aconteceu ou julga que aconteceu a partir do seu envolvimento com Inês, entrega a nós, leitores, um romance (que tem muito de teatro) de que é também autor.

RESUMO

A leitura de *Um crime delicado* é, de uma certa forma, uma leitura rápida. Não é um texto longo. No entanto, fecha-se o livro e ele continua a rondar os leitores, inquietos que ficam com a narrativa que multiplica questões sobre a história – o caso Inês ou o caso com Inês. Também os leitores se dão conta de questões ligadas às artes e às suas representações, de como é delicada a natureza delas e suas recepções pelos leitores. Se eles não tiverem esta delicadeza que repetidamente aparece como preocupação do narrador do romance, não ficarão próximos de um estuprador da obra artística?

Lembramos durante a nossa aula do caleidoscópio que, ao girar nas mãos de quem o segura, permite novas possibilidades, novas combinações de figuras sempre diversas. É assim a narrativa de Antonio Martins, que não se completa em si mesma, mas no outro que a lê mas que também não a lê definitivamente. Há sempre algo mais além do seu ponto final.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA:

Na próxima aula, acercaremos as escritas da subjetividade, lendo obras ficcionais de Clarice Lispector.

Subjetividades: as artimanhas da narrativa de Clarice Lispector

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares

Ana Tereza de Andrade

AULA

16

Metas da aula

Apresentar a pluralidade de facetas que o narrador-personagem pode ter, investigando os elementos utilizados pela escritora para a criação da ilusão que nos mostra ora vozes narrativas, ora aspectos confessionais em *A hora da estrela*. A subjetividade também é evidenciada por meio dos contos "Amor" e "A menor mulher do mundo" reveladores do existencialismo que impregna a obra de Clarice Lispector.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar as particularidades do narrador-personagem de *A hora da estrela* e a pluralidade de elementos que remetem à subjetividade da literatura contemporânea;
2. articular a ideia de subjetividade à personagem principal do conto "Amor", apoiando-se no conceito de existencialismo.

INTRODUÇÃO

Durante este curso, temos nos voltado para as questões da subjetividade e para como ela emerge das situações cotidianas, ampliando sua potencialidade na literatura. A ficção nada mais é do que uma simulação da realidade e, como tal, é capaz de nos trazer questões de mesma relevância em perspectiva, mas olhadas sob a lente da arte.

Nesta aula, vamos nos deparar com as diversas artimanhas da narrativa de Clarice Lispector, começando pelo narrador de *A hora da estrela*, que, por si só, já nos oferece material para muitos debates. Narrador-personagem que não participa da história, Rodrigo será um dos nossos objetos de estudo neste momento.

Num segundo momento, passaremos para a discussão sobre o conto “Amor”, do livro *Laços de família* e veremos como o existencialismo se revela na obra de Lispector, atingindo não apenas a protagonista, mas se estendendo ao leitor. O existencialismo, como corrente filosófica que reage ao excesso de confiança da razão, traz questões como a ineficiência dessa razão para explicar a existência humana, bem como temos as emoções e os sentidos como seus norteadores.

Antes de nos lançarmos sobre as obras, é válido falar um pouco sobre a autora. Clarice Lispector nasceu na Ucrânia, na cidade de Tchetelnik, em 1920. Em 1922, veio com a família para o Brasil, onde cresceu. Em 1940, veio a público seu primeiro conto, “Triunfo”, no semanário Pan, não parando mais de publicar. Formou-se em Direito, mas trabalhou como jornalista e tradutora, colaborando com diversos jornais. Em 1977, faleceu, no Rio de Janeiro, deixando uma vasta obra que é objeto de pesquisas de muitos estudiosos ainda hoje.



Para saber mais sobre a vida e a obra da autora, acesse o *site Releituras*: http://www.releituras.com/clispector_bio.asp.

PARTE I: A HORA DA ESTRELA - CAMINHOS DISSONANTES DO NARRADOR

A novela *A hora da estrela* foi lançada em 1977, último livro publicado pela escritora em vida. A obra foi adaptada para o cinema por Suzana Amaral em 1985, o que lhe deu mais projeção. Mais adiante, faremos uma pequena comparação do livro com sua adaptação fílmica.

A hora da estrela conta a história de Macabéa, datilógrafa alagoana que vive no Rio de Janeiro. A vida da protagonista é dura e vazia, mas ela aparenta não sofrer: conforma-se com seu destino e acalenta o sonho ínfimo e tímido de ser uma artista de cinema. A moça é ainda donzela, todavia conhece o amor: encontra um namorado, também nordestino, mas eles não se entendem. O moço é ambicioso, enquanto Macabéa não tem aspirações. Glória, sua colega de trabalho, é seu contraponto: ela é bonita e recebe muitos telefonemas de homens, enquanto a moça pobre nunca recebera um telegrama sequer. Persuadida por Glória, que lhe rouba o namorado, Macabéa se consulta com Madama Carlota, uma cartomante que prevê um futuro brilhante e luxuoso para a donzela alagoana. A história tem um desfecho trágico, em que a protagonista morre atropelada.

A novela se inicia com um discurso sobre a criação, e o narrador começa a construir uma espécie de justificativa para a história que será contada:

Como é que sei tudo o que vai se seguir e que ainda o desconheço, já que nunca o vivi. É que numa rua do Rio de Janeiro peguei no ar de relance o sentimento de perdição no rosto de uma moça nordestina (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Essa justificativa já nos remete a uma desconstrução da convenção do narrador-observador, ou seja, aquele que tudo vê e tudo sabe. Com isso, o narrador, logo nas primeiras páginas da obra, já sofre um esvaziamento de suas características tradicionais.

Muito se especula sobre o fato de a autora se expor em alguns momentos da narrativa de *A hora da estrela*; contudo, não há artista que em alguns momentos não se confunda com sua arte, haja vista que é ele próprio o veículo daquela expressão. Alguns pesquisadores apontam para o diálogo da novela de Clarice com uma obra por ela traduzida. Você pode encontrar mais detalhes no artigo “Tradução cultural” em *A hora da estrela* de Clarice Lispector, disponível no endereço: <http://www.propp.ufms.br/gestor/titan.php?target=openFile&fileId=643>.

Já no início da trama, deparamo-nos com um narrador que não apenas se identifica, mas também estabelece com o leitor uma relação ambígua: ao mesmo tempo em que se confessa tenso e preocupado com a simplicidade da narrativa, Rodrigo S. M. revela uma relação de simbiose com a protagonista. Percebemos momentos em que narrador e narrado tornam-se um, não sendo mais possível estabelecer delimitações entre o espaço ficcional da narrativa do processo de escrita de Rodrigo e o da narrativa principal, a história de Macabéa.

Benedito Nunes, em seu ensaio “Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção”, defende a ideia de que há três narrativas embutidas na do livro em questão: a história de Macabéa, a história do narrador de Macabéa e a história do romance, que engloba as duas anteriores:

Três histórias se conjugam, num regime de transação constante, em *A hora da estrela*: a primeira é a vida da moça nordestina, fraca, enferma, que Rodrigo S. M. se propõe a contar, ao vê-la numa rua do Rio de Janeiro [...]; a segunda é a desse narrador interposto, Rodrigo S. M., que reflete a sua vida na da personagem, acabando por tornar-se dela inseparável, dentro de uma situação tensa e dramática de que participam, e que constitui a terceira história – a história da narração mesma, ou seja, o curso oscilante, digressivo, que ela tem, ao preparar a sua matéria, a retardar a sua fabulação” (NUNES, 1972, p. 14-15).



Para ler esse artigo na íntegra, acesse o site da Fundação Calouste Gulbenkian, onde a revista está disponível em versão digital, no seguinte endereço: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=70&p=13&o=r>.

O retardamento da narrativa serve não apenas para dar a conhecer o narrador-observador-personagem, mas também para evidenciar a ruptura com a tradição narrativa e possibilitar um novo foco, em que o narrador ora se mistura à personagem e à história contada, ora se projeta para o leitor, levantando questões de relevância universal.

Atropelos da narrativa

Como já começamos a ver, o narrador de *A hora da estrela* se mostra-se muito mais vulnerável e próximo de seu leitor do que o narrador-observador tradicional, chegando a se justificar e a se desculpar, como apontaremos mais à frente. Esse esquema não apenas desconstrói a ideia de onipotência e onipresença do narrador tradicional, mas também levanta questões sobre a própria ficção, na medida em que questiona a verdade ao mesmo tempo em que aponta para uma capacidade imaginativa inerente a todo ser humano:

Sem falar que em menino me criei no Nordeste. Também sei das coisas por estar vivendo. Quem vive sabe, mesmo sem saber que sabe. Assim é que os senhores sabem mais do que imaginam e estão fingindo de sonsos (LISPECTOR, 1998, p. 12).

Nos momentos em que se revela escritor, o narrador expõe as dificuldades do ato da escrita e exhibe suas fraquezas para o leitor. No entanto, a fragilidade daquele é também sua força: enquanto adia a narrativa, aproxima-se cada vez mais deste, que vai somando a aflição por começar a história a um sentimento de compaixão pelo narrador, que se mostra escritor angustiado, preocupado com sua história e com sua escrita:

Estou esquentando o corpo para iniciar, esfregando as mãos uma na outra para ter coragem. Agora me lembrei de que houve um momento em que para me esquentar o espírito eu rezava: o movimento é espírito. A reza era um meio de mudamente e escondido de todos atingir-me a mim mesmo (ibidem, p. 12).

Essas digressões ou pausas para abordar outro assunto vão criando uma relação de tensão e complexidade entre as tramas da narrativa, que, como vimos, já não é apenas sobre Macabéa, mas sobre a ação de contar a história dessa personagem e todas as dificuldades encontradas por Rodrigo S. M., seu narrador.

Para além do esforço de contar uma história, é preciso atentar para o fato de o narrador deixar claro, em suas digressões, que não apenas se confunde com sua protagonista, mas também é vencido por ela, como se uma força natural o fizesse se dedicar aos fatos narrados: “Eu não inventei essa moça. Ela forçou dentro de mim a sua existência” (LISPECTOR, 1998, p. 30). Ora, essa afirmação, além de isentar o narrador de responsabilidade sobre a personagem, também apoia a construção de uma imagem que existe por si: não é preciso criá-la, porque ela, simplesmente, é.

As digressões ocorrem o tempo todo no texto e as características da protagonista vão se revelando paulatinamente, de forma que nós, leitores, só temos acesso aos sonhos de Macabéa na metade da narrativa, quando descobrimos que o que ela mais queria na vida era ser artista de cinema (ibidem, p. 53). Esses atrasos vão gerando ansiedade no leitor, o que contribui para se criar a tensão necessária para o fim trágico da trama.

Declarando-se apaixonado por sua obra e, em última instância, pela protagonista da trama, o narrador também se destrói ao fim da narrativa. Ele, que se construiu a partir de sua identificação com Macabéa, não tinha mais razão para existir, já que aquela que lhe dava vida – porque esse narrador também é personagem – finda sua existência com o desfecho do romance. Essa morte simbólica, enunciada pelo narrador, também reforça a ideia de que a ficção tem um fim em si mesma, ou seja, a construção ficcional tem sua própria lógica e não precisa seguir sempre os mesmos padrões para ser considerada arte.



Você pode ver uma parte da entrevista em que Clarice Lispector fala de *A hora da estrela*. Nela, a escritora explica como surgiu a ideia para a narrativa: <https://www.youtube.com/watch?v=TbZriv5THpA>.

Do papel às telas: adaptação para o cinema

Suzana Amaral lançou a adaptação de *A hora da estrela* para o cinema em 1985, conferindo maior projeção à obra de Clarice Lispector. Ainda que o título tenha sido mantido, foram necessárias algumas modificações na linguagem e na narrativa para que ela ocorresse de acordo com as premissas da sétima arte.

A trama cinematográfica se concentra na protagonista, Macabéa, e todos os questionamentos e a desconstrução do narrador desaparecem, dando espaço à ação propriamente dita. Essa foi, talvez, uma opção bem acertada, já que seria muito difícil reproduzir todos os conflitos vivenciados pelo narrador sem que o filme ficasse entediante. Além disso, a fraca rivalidade com Glória, sua colega de trabalho, e sua relação insossa com Olímpico, o namorado, são mais desenvolvidas, assim como a cena da cartomante. O filme explora a pobreza de Macabéa em seu sentido mais profundo: a datilógrafa que escreve errado e não tem asseio, a pobreza social, a falta de ambição, a falta de fé, de anseios, de desejo. Macabéa é a mistura de uma série de ausências e, como se, por um instante, houvesse justiça divina, ela vira estrela quando morre atropelada por um carro de luxo, como previra Madama Carlota.

O filme trabalha bastante a interação da personagem com sua própria imagem, e a atriz que interpreta Macabéa captou muito bem o seu jeito acanhado e vazio, que chega a ter momentos infantis, como em uma das conversas com Olímpico, em que dispara informações ouvidas na Rádio Relógio. A trilha sonora também é fundamental para dar apoio ao desenvolvimento da tensão dramática, além de proporcionar mais leveza às cenas alegres, como no dia em que Macabéa falta ao trabalho para se dar o prazer de ficar sozinha em casa, ouvindo rádio e dançando.

O encadeamento das cenas, que são fluidas e bem delineadas pela diretora, é crescente, até chegar o momento da morte de Macabéa, em que as ações correm em paralelo, para culminar no atropelamento fatal. O impacto da cena é forte tanto no livro, quanto na adaptação para o cinema, mas a cena do corpo da nordestina voando em câmera lenta é realmente muito violenta. O espectador se desmancha junto com a protagonista, vendo o fim de todos os sonhos e da vida que se esvai daquele corpo que fica no chão.



Se você ainda não teve a oportunidade de assistir ao filme, ele está disponível na internet. Acesse o endereço a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=376JgN-2cEc>. Bom filme!

Você também pode saber um pouco mais sobre a adaptação da obra de Clarice Lispector no artigo publicado no blog Literatura e cinema, que pode ser acessado no *link*: <http://literarioecineamatografico.blogspot.com.br/2012/02/hora-da-estrela.html>.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Você viu, durante esta primeira parte da aula, que o narrador de *A hora da estrela* é bem diferente daquele que se conhecia como tradicional. Utilizando os conhecimentos sobre literatura contemporânea que você adquiriu até agora, faça um breve texto sobre dois aspectos desse narrador e como ele pode evidenciar a subjetividade na literatura. Se possível, utilize exemplos da novela de Clarice Lispector em sua resposta.

RESPOSTA COMENTADA

Os dois aspectos mais importantes do narrador de A hora da estrela são a desconstrução do narrador-observador e a mistura do narrador-personagem com a protagonista. Essas inovações se relacionam com a subjetividade literária na medida em que explicitam novas maneiras de se pensar a ficção a partir da realidade, que também é questionada, visto que, no início do século XX, o mundo também passou por profundas mudanças. O novo olhar sobre a narrativa é apenas mais uma forma de manifestação dessa subjetividade que aflora no mundo moderno.

PARTE II: CONTOS DE CLARICE – DO EXISTENCIALISMO À IRONIA

Um dos mais conhecidos contos de Clarice Lispector, “Amor”, do livro *Laços de família*, conta a história de Ana, uma dona de casa que se depara com um cego mastigando chiclete, o que dá início a uma crise da qual não sabe se conseguirá sair.

Optamos por ler esse conto à luz da filosofia existencialista, uma vez que a protagonista entra em uma dinâmica subjetiva que relativiza o cotidiano e a rotina e joga-a em um turbilhão de sensações. O existencialismo foi abordado por diferentes filósofos e, devido a divergências, alguns estudiosos preferem o nome filosofia da existência.

Jean-Paul Sartre afirma, em seu texto *O existencialismo é um humanismo*, que “o homem nada mais é do que aquilo que faz de si mesmo” (SARTRE, 1970, p. 4). Isso significa dizer que o homem não vive para uma finalidade: ele, antes de tudo, existe, e só então começa a construir seus objetivos e o sentido que dará a essa existência. Essa visão confere um caráter mais humanista à existência humana, na medida em que se destitui do discurso religioso e, ao mesmo tempo, não assume compromisso com o discurso da razão.

Para Sartre, a existência nos permite compartilhar angústias, desamparo, desespero e muitos sentimentos com a humanidade, pois somos todos feitos da mesma matéria, bem como somos passíveis de vivenciar experiências. Por isso mesmo, quando falamos em empatia ou compaixão, a ideia é a de compartilhamento de experiências e solidariedade com os outros seres humanos, tão perecíveis como nós. A consciência de que a existência humana é contingente e gratuita nos faz despertar para o fato da vulnerabilidade, recorrente na obra de Clarice Lispector e, em especial, no conto “Amor”.

O século XX foi palco de duas grandes guerras e as feridas deixadas por elas ainda pulsam na humanidade. A arte vem tentando mostrar que a tendência regulatória da sociedade nem sempre é o único caminho a ser seguido, e que há uma infinidade de formas de se viver. Por isso mesmo, frequentemente, os artistas se deparam com uma realidade muito rígida e monótona, e produzem obras para tentar quebrar um pouco essa dureza.

Embora estejamos afirmando que há uma ligação entre o conto e a filosofia da existência, não devemos considerar esse fato como algo

construído conscientemente: o artista, no momento da concepção de sua obra, é uma espécie de antena que capta muitas ideias e sensações de sua época. Sendo assim, preocupações e ideais que estão presentes em determinado momento podem ser traduzidos por um artista em sua obra sem que ele se dê conta.



Se quiser saber mais sobre a filosofia da existência ou existencialismo, você pode acessar a matéria “O que é existencialismo?” da Revista Cult, no endereço: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-que-e-existencialismo/>.

No âmago do “Amor”

Voltemos ao conto. Ana é uma dona de casa que se sente feliz e realizada por ter uma família. Durante algum tempo esmerou-se em construir uma vida sólida, com marido e filhos, sempre cuidando para que tudo seguisse como planejado. Certo dia, ela volta das compras e se depara com um homem cego mastigando chiclete, que a remete para si mesma: “a percepção de uma mulher que, no retorno das compras, vislumbra, num átimo, o automatismo da própria vida e se deixa conduzir por esta engrenagem, sistematicamente” (ROSSONI, 2002, p. 83).

Percebemos, de início, um narrador-observador tradicional, que descreve uma narrativa linear até o fim do segundo parágrafo, onde já anuncia que um perigo ronda a protagonista: “Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela” (LISPECTOR, 2009, p. 19). A essa altura o leitor se inquieta e começa a indagar por que motivo justamente as árvores plantadas por Ana, com sua “corrente de vida”, riam dela.

O narrador então retoma a narrativa, descrevendo a protagonista como alguém que precisa de raízes. As metáforas ligadas a plantas, raízes e árvores não deixam mais a narrativa. Além disso, é curioso o esmero do narrador em afirmar que Ana tem um marido verdadeiro e filhos verdadeiros, como se pudesse existir a hipótese de eles não serem reais. Em seguida, vem a revelação de que a protagonista abolira a felicidade de sua vida, também era possível viver assim. Criando uma oposição

entre vida de adolescente e vida adulta, o narrador sugere que, de alguma forma, todos tendem a sufocar a felicidade e a viver automaticamente na idade adulta:

O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim compreensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera (LISPECTOR, 2009, p. 20).

Vemos delinear-se, então, o perfil da protagonista, mãe, dona de casa, que encontra refúgio nas tarefas domésticas porque “assim ela o quisera e escolhera”, frase repetida pelo narrador, como se para reafirmar que aquela vida que Ana levava, presa à casa e às tarefas, era exclusiva escolha dela, induzindo o leitor, portanto, à ideia de que as escolhas feitas nem sempre nos deixam realizados.

A esta altura, o leitor já está preparado para uma narrativa com foco na problemática da escolha de algo duradouro no lugar de riscos que tragam felicidade, mas o narrador o surpreende: um cego mastigando chiclete desestabiliza a protagonista de forma avassaladora. O movimento repetido da mandíbula mastigando o chiclete, somado ao fato de o homem ser cego, nos remete a algumas questões: a rotina que aprisiona Ana e a cegueira em que ela se lança quando sai de sua zona de conforto e se permite abandonar, nem que seja por alguns momentos, a vida que escolhera, para abraçar a paralisante sensação de estar viva: “a rede perdera o sentido e estar no bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo” (ibidem, p. 22).

Ana entra em crise e as expressões escolhidas para descrever seu estado são “prazer intenso” e “sofrendo espantada” (ibidem, p. 23). A intenção parece ser mesmo a de misturar e confundir as coisas: a protagonista sofre, mas sente prazer, pois se permite experimentar, vivenciar. Percebe que está viva e à mercê de tudo que a vida traz consigo, o que nos remete às ideias existencialistas de experimentação e compartilhamento de sensações e emoções. Tudo o que vê a afeta profundamente, porque “Ana caíra numa bondade extremamente dolorosa”, algo que ela vinha tentando evitar escondendo-se em suas tarefas repetitivas.

A descrição segue, cheia de detalhes e sinestésias que corroboram para a construção de um quadro em que a personagem se confunde com a paisagem, de forma a integrá-la, pois que se sente parte da vida pulsante

que impera majestosa no Jardim Botânico. A narrativa leva o leitor a imaginar a reintegração de Ana ao universo, de onde se desligara para tornar-se adulta, remetendo-nos, assim, a uma ideia de estado de insensibilidade ao qual nos submetemos para atender às demandas sociais. O automatismo anestesiado é a tônica da sociedade pós-industrial, e ceder aos luxuriosos sentidos do mundo seria rejeitar o plano estabelecido para todos os cidadãos pela pólis. Dessa forma, Ana retoma a paixão, o *páthos* pela vida, ao se deparar com o cego mastigando chiclete.



A companhia Teatro de Senhoritas adaptou livremente o conto Amor para a linguagem teatral, com coreografias criadas pelo grupo. Confira em: <https://www.youtube.com/watch?v=sD85cyO9eaQ>.

A ironia de fingir-se morta

Se para Ana a vida é extremamente prazerosa e dolorosa, a realidade é anestesia. Para continuar a viver, portanto, é necessário fingir-se de morta, ou seja, voltar ao estado anestesiado de antes, mas nossa protagonista não sai dessa experiência ilesa. O cego mastigando chiclete deixara marcas e trouxera consigo a vontade de viver: “Ela amava o mundo, amava o que fora criado – amava com nojo” (LISPECTOR, 2009, p. 26).

Ana volta para casa em sobressalto e o reencontro com um de seus filhos a deixa completamente desestabilizada, amando dolorosamente e com medo: “abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal – o cego ou o belo Jardim Botânico? – Agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo” (ibidem, p. 26). Ao que parece, a maternidade se confunde em Ana com a sensação de pertencimento à natureza viva do jardim, que nos remete a uma ancestralidade integrada ao ambiente de forma tal que nunca conhecemos ou conheceremos – esse privilégio não nos é concedido.

O encontro com o filho, apesar de deixá-la mais amedrontada e aparentemente desequilibrada, serve também como base para o retorno ao estado de anestesia: ela não podia falhar com os filhos, com o marido,

com as visitas que viriam para o jantar. No entanto, algo aconteceu e não há como voltar atrás:

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver (LISPECTOR, 2009, p. 27).

É interessante perceber como o narrador, que mostra saber muito mais do que um mero observador, dá uma conotação negativa à vontade de viver. Parece que ela é corrosiva, que de certa forma desgasta o agente, além de ser extremamente perigosa para a sociedade que se empenha em viver de forma “correta”, evitando sentir. Os sentidos, nesse caso, são como elementos desestabilizadores, que atrapalham a vida, e viver nada mais é do que seguir um plano preestabelecido, como se isso fosse mais seguro do que enfrentar a crueza da vida em todas as suas dimensões.

A grande ironia é que, a despeito desses momentos virulentos e arrebatadores, Ana não consegue abandonar sua vida enquadrada. Juntando suas forças, ela retorna às tarefas e ao automatismo e recupera (pelo menos em parte) sua vida:

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discordar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu (ibidem, p. 28).

Num breve diálogo com o marido, que pela primeira vez tem voz no conto, Ana termina por ceder de ao automatismo, atendendo a ele, que diz que é hora de dormir: “num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver” (ibidem, p. 29).

Aos poucos, Ana se aquieta e retoma seu projeto de vida maquinal. O último parágrafo do conto nos remete exatamente a isso, com a personagem penteando os cabelos mecanicamente, sem “nenhum mundo no coração”. Isso evidencia que a experiência de amor e dor chegava ao fim, assim como o dia e o próprio conto, pois “acabara-se a vertigem de bondade”, e a vida monócórdia e repetitiva retornara com alguma segurança.

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Você percebeu, nesta segunda parte da aula, que o existencialismo se comunica com a obra de Clarice Lispector, principalmente naquilo que diz respeito ao compartilhamento de emoções e de sensações por todos os seres humanos. Daí o fato de o existencialismo pregar que primeiro existe a humanidade e depois vêm as escolhas feitas por cada um. Entretanto, sabemos que cada indivíduo recebe as alegrias e as dores da vida de forma diferente, e a literatura nos ajuda a ver essa singularidade por meio de personagens que simbolizam a humanidade.

Escreva um pequeno texto evidenciando os motivos pelos quais a protagonista Ana não se entrega definitivamente aos prazeres e dores da existência. Lembre-se de utilizar os conhecimentos adquiridos em outras aulas também.

RESPOSTA COMENTADA

Ana via a alternativa de viver a existência em sua plenitude como algo assustador. Assim como grande parte da sociedade, ela prefere seguir o roteiro preestabelecido pelas convenções sociais, atendendo a uma rotina mecânica e automatizada. Assim, se mantém ocupada e a salvo dos sobressaltos da experiência da vida. Esse comportamento se comunica com a época de Clarice Lispector, momento pós-guerras, em que o mundo tentava reconstruir a vida de maneira controlada e regrada. As correntes artísticas são, então, uma forma de reagir a essa tendência e mostrar que a vida é dinâmica e pode nos arrebatrar em alguns momentos.

CONCLUSÃO

Vimos que o narrador-observador pode se apresentar de maneiras diferentes. Quando se trata da narrativa de Clarice Lispector, só podemos esperar um narrador irreverente e que rompe com as convenções tradicionais. Em *A hora da estrela*, acompanhamos um narrador que não apenas relata uma história, mas também conta sua própria história, apaixonado por sua personagem e condenado a vivenciar com ela emoções, tristezas, vazio. O narrador apresenta-se em terceira pessoa, mas também em primeira, transgredindo, assim, todos os limites entre o narrador-observador e o narrador-personagem.

Macabéa nos revela uma existência oca, sem ambições ou grandes emoções. Ela é o sintoma da falta – de comida, de amor, de sonhos – e só brilha no instante da morte.

A morte também está presente no conto “Amor”, pois a vida, em sua plenitude, é insuportável para Ana, então é preciso se ocupar e trabalhar arduamente para que não chegue muito perto.

Ana e Macabéa, aparentemente, não têm nada em comum. Suas histórias, porém, contadas por narradores que ultrapassam os limites da observação, evocam no leitor a inquietação. Mulheres que estão no limite – da morte e da vida – e que revelam, em suas histórias, o grande enigma da existência: quem sou eu? Macabéia não consegue a resposta e Ana a rejeita. Quanto a nós, leitores, só nos resta desfrutar histórias tão bem narradas.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Faça uma pequena comparação entre as narrativas *A hora da estrela* e “Amor”. Observe o narrador, como o enredo se desenrola e como os personagens se apresentam.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode mostrar a diferença entre os narradores: se em A hora da estrela, o narrador é um misto entre observador e personagem, no conto, ele é um observador que tem conhecimento muito profundo da personagem. O enredo de A hora da estrela se confunde entre a narrativa da história de Macabéa e a do próprio narrador. Já as personagens são bem diferentes: enquanto Macabéa é o retrato da ausência, Ana não passa por necessidades materiais, mas faz de tudo para se esconder da vida, se ocupando de tarefas.

RESUMO

A narrativa, como criação humana, pode ser feita de diversas formas. Clarice Lispector inova na medida em que ultrapassa as convenções e propõe diferentes formas de narrar, com um narrador que transgride seu papel tradicional. Além disso, como se trata de uma escritora do século XX, ela traz consigo as inquietações vividas nesse século, numa sociedade industrial e pós-guerras. Assim, a filosofia da existência se revela como uma importante interlocutora da obra de Lispector, trazendo para os personagens experiências que os fazem ter a dimensão da existência, toda a sua dor e todo o seu prazer. Nesse sentido, cabe a nós investigar as especificidades da narrativa clariceana e aprender a apreciá-la e fruí-la como obra de arte.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, falaremos sobre o olhar subjetivo na literatura infantojuvenil. Até lá!

Sobre ler, contar e dramatizar histórias: o olhar subjetivo na literatura infantojuvenil

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes

AULA

17

Metas da aula

Pensar criticamente sobre alguns aspectos teóricos relativos à literatura infantojuvenil brasileira, a partir da leitura de obras de Ruth Rocha, de Monteiro Lobato e de Maria Clara Machado.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. continuar as reflexões sobre a produção literária brasileira, mas agora voltada para o público infantil e juvenil;
2. apresentar leituras do texto literário infantojuvenil que contribuam para a formação do imaginário do leitor sobre a arte da ficção na subjetividade da leitura, da contação ou da dramatização de história infantojuvenil.

INTRODUÇÃO

Já sabemos como a literatura é marcada – e marca – pela subjetividade de autor-narrador-personagem. Para adentrarmos mais esse universo literário, é importante voltarmos ao nosso primeiro encontro com o livro – o primeiro momento em que a literatura passa a fazer parte da nossa vida. Todo primeiro encontro é inesquecível: desde as aventuras de Pedrinho no Sítio do Picapau Amarelo até as belas histórias de amor em um reino muito distante. Nós, leitores, somos convidados agora a reconhecer as raízes literárias que marcam nossa subjetividade na obra ficcional, portanto, vamos voltar ao belo momento – ainda que indeterminado – de “Era uma vez...”

Sob esse prisma, cabe esclarecer que a literatura infantil contribui para o crescimento emocional, cognitivo e para a formação da identidade, propiciando a percepção e despertando a criatividade, que são elementos necessários à aprendizagem. Além disso, vale ressaltar como o enredo das histórias infantis e suas ilustrações, quer sejam em preto e branco ou coloridas, tornam-se um convite que fascina todo leitor e lhe proporcionam um grande interesse em ouvi-las ou em lê-las.

Pode-se afirmar que a principal contribuição da literatura, a partir do viés pedagógico, é revelar como o indivíduo vai sendo formado por meio do discurso moralizante das histórias infantis, seja na maior interação com os pais ou com o meio que o cerca no ato da contação de histórias estímulo e reforço. Fica evidente que se trata de uma questão muito relevante para os estudos cognitivos e pedagógicos desde a primeira infância. Por isso, não se trata de uma literatura menor ou com menos prestígio, pelo contrário, a literatura infantojuvenil atinge uma proporção muito maior do que qualquer outra, pois pode ser lida por adultos e por crianças, ou seja, atinge um público indeterminado, podendo despertar o interesse de qualquer pessoa.

Na Antiguidade, as lendas, as fábulas e as narrativas mágicas eram escritas para adultos e só recentemente essa literatura recebeu um tratamento de linguagem com a utilização de termos e expressões mais adequados à infância. Muitas das obras repassadas oralmente foram imortalizadas na literatura universal, porque o estilo delas traduz a essência do que o povo sonhou ou viveu, permanecendo, assim, as experiências ao longo dos séculos.

A literatura infantil começou no século XVIII. Naquela época, a criança começava, efetivamente, a ser vista como criança. Antes, ela participava da vida social adulta, usufruindo até mesmo da sua literatura. As crianças da nobreza liam os grandes clássicos e as mais pobres liam lendas e contos folclóricos muito populares na época. Durante o século XIX, a literatura infantil no Brasil se

resumiu a livros escolares que continham histórias infantis. Eles foram usados, largamente, com a intenção de ajudar o leitor a visualizar personagens e a entender a ação das histórias e os temas dos poemas. Como tudo evolui, esse tipo de literatura também o fez para atingir o público infantil: os clássicos sofreram adaptações e os contos folclóricos serviram de inspiração para os de fadas, conforme se nota em:

O início da literatura infantil pode ser marcado com Perrault, entre os anos de 1628 e 1703, como os livros da “Mamãe Ganso”, “O Barba Azul”, “Cinderela”, “A Gata Borralheira”, “O Gato de Botas” e outros. Depois disso, apareceram os seguintes escritores: Andersen, Collodi, irmãos Grimm e Lewis Carrol. No Brasil, a literatura infantil pode ser marcada com a tradução do livro de Andersen “O Patinho Feio”, no século XX. Após surgiu Monteiro Lobato, com seu primeiro livro “Narizinho Arrebitado” e, mais adiante, muitos outros que até hoje cativam milhares de crianças, despertando o gosto e o prazer de ler e ouvir histórias (CADEMARTORI, 1994, p. 24).

Atualmente, a literatura infantil é marcada por uma narrativa movimentada, cheia de imprevistos, com discurso direto, ilustrações e finais felizes na maioria das vezes. Desde a década de 1970, esse tipo de literatura tem como objetivo levar a realidade da vida para as crianças.

A tradição da história oral também serviu durante milênios para transmitir às gerações posteriores valores e atitudes diante da vida. A partir de fins do século XIX, o hábito de ler para e com as crianças começa a tomar o lugar da história oral e se tornar um valor e um hábito típico das famílias, mantendo o caráter de transmissão da cultura, de valores e crenças, mas também assume cada vez mais um papel de transmissão de conhecimento e de instrumento de desenvolvimento cognitivo.

Tendo em vista todas essas contribuições que a literatura pode nos proporcionar desde o berço, voltemos nossos olhares para a arte literária. São histórias dentro de histórias. No mundo do faz de conta, umas são mais inventadas que outras. Umas de verdade, outras de mentira. Quem pode afirmar algo sobre elas? O contador de histórias? O ouvinte? O telespectador? O leitor? O autor? O eu? Tudo é muito subjetivo no reino da fantasia que envolve o universo da literatura infantojuvenil. Você acha isso possível? É o que vamos ler... ver... imaginar... Você está pronto(a)? Então, segure seu chapéu e embarque nesta viagem conosco!

SOBRE LER HISTÓRIAS

Um procedimento de leitura compartilhada que vai um pouco mais além e, pois, constitui um passo à frente na trajetória do leitor, é o círculo de leitura com um leitor-guia. De posse do texto, os leitores acompanham a leitura feita por um guia, que vai lendo em voz alta, transferindo para a voz as intenções do texto, detendo-se em explicações nas passagens mais sutis, chamando a atenção para os recursos estilísticos utilizados. Em outras palavras, ele vai desvendando junto com os leitores as entrelinhas do texto. Esse tipo de leitura prepara o leitor para uma leitura autônoma: ler acompanhando com o dedo, ler sozinho, ler em silêncio – esta talvez seja a melhor modalidade de fruição de um livro.

Ruth Rocha, em sua obra infantil *Atrás da porta*, explora a face de encantamento, de prazer secreto que a leitura oferece, ao mesmo tempo que tece uma crítica sutil ao tratamento frequentemente dado ao espaço da biblioteca nas escolas.

Ruth Rocha

Nacionalidade	Brasil
Nascimento	2 de março de 1931 (82 anos)
Local de nascimento	São Paulo
Ocupação	Escritora

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ruth_Rocha



Assista ao vídeo sobre a obra infantil *Atrás da porta*, de Ruth Rocha, no *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=i2se7RZQrRk>.

Pode-se destacar também o autor Monteiro Lobato, que foi um grande promotor da leitura. Na sua obra infantil, pode-se encontrar um modelo a seguir, na figura de Dona Benta, que por meio da leitura trazia o mundo até a roça. Uma representação simbólica da atitude antiautoritária dessa avó e característica de seu comportamento de leitora, na adequação da linguagem e dos temas ao nível de compreensão da plateia, é a cadeira em que se assenta nessas ocasiões. A televisão, nas várias edições do Sítio do Picapau Amarelo, difundiu a imagem da avó na cadeira de balanço, bem de acordo com a imagem que fazemos das avós nas histórias de Lobato.

O que se pode afirmar, afinal, sobre a leitura de histórias: deve-se ler para a criança ou ler com a criança? As duas atitudes são importantes: lemos para a criança, pois ela ainda não aprendeu a ler; e lemos com a criança, que aos poucos se torna capaz de fazer leitura das imagens que os livros trazem e, do seu jeito, vai aprendendo a lidar com os livros, as letras, as palavras e os seus significados. Isso, como já fazia a personagem de Lobato, Dona Benta, uma mulher idosa que possui dois netos, Lúcia (Narizinho) e Pedrinho. Dona do Sítio do Picapau Amarelo, ela se diverte muito com os conflitos das tramas. Muito sabida, sempre ensinando coisas novas aos netos e informando-os sobre a cultura do Brasil e do mundo, sua paixão são os livros.



Assista ao vídeo sobre a vovó Dona Benta e a sua leitura dinâmica dos livros para os netos no *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=2X8mcvkmqXA>.

Com a Dona Benta, percebemos que a leitura de livros deve ser interativa e envolvente, conversando e fazendo refletir, pensar, falar, perguntar. Durante a leitura, deve-se estimular a observação das imagens, dos sons e, aos poucos, das palavras e pontuações. Após a leitura, é importante ter o contato com o livro, pegá-lo, folheá-lo, enfim, abrir, fechar e brincar. Isso foi ensinado no ato de ler das histórias de Monteiro Lobato, nas quais seus personagens faziam perguntas sobre a história, consideravam tudo o que se falava, conduzindo as respostas para o que havia sido lido.

Monteiro Lobato



Monteiro Lobato na Cia. Editora Nacional
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Lobato_arte.jpg

Nacionalidade	Brasileiro
Data de nascimento	18 de abril de 1882
Local de nascimento	Taubaté, Império do Brasil
Data de falecimento	4 de julho de 1948 (66 anos)
Local de falecimento	São Paulo, Brasil
Ocupação	escritor

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Monteiro_Lobato

Ler ajuda a desenvolver a atenção, o raciocínio, a concentração, o vocabulário, a imaginação, a memória, a curiosidade, os sentimentos e a criatividade. Quando lemos em voz alta para uma criança, estamos preparando-a para ter sucesso na escola. Quanto mais palavras os pais usam quando conversam com seus filhos, maior será o vocabulário deles. Os livros contêm muitas palavras que não ocorrem na linguagem que falamos no dia a dia. Por isso, ler em família é uma forma especial de estabelecer relações e fortalecer laços afetivos.

Logo, é importante a inserção de livros e leituras no dia a dia da família. A promoção da leitura é da responsabilidade de toda a sociedade; no entanto, há instituições que podem efetuar-la de um modo mais efetivo e ativo. Recordam-se os organismos nacionais e distritais

de educação e, obviamente, a escola que, nos dias de hoje, torna-se cada vez mais um importante agente educacional.

Falar de leitura no espaço escolar implica falar dos programas curriculares, com regulação externa. Professores, educadores e pais querem criar o interesse pela leitura, que no início da trajetória de vida do livro, aparece como algo encantador, mágico e cheio de mistério para marcar a infância.

Todavia, deve-se ficar atento a qualquer atitude antes, durante e após a leitura de um livro. O pedido de releitura, por exemplo, é uma demonstração de entusiasmos com o livro; tudo leva um tempo para se aprender e, por isso, repetições e imitações estimulam a gravar o que está no texto. A primeira manifestação artística, sob esta ótica, chega à criança é por meio das cantigas de ninar e das parlendas. O contato com a mãe, ao ser embalada para dormir, faz com que a criança sintasse protegida. O primeiro sinal de confiabilidade nesse contato humano inicia-se na mediação com a melodia da frase. A ideia da leitura não é apenas a de ler – é a ideia de interagir, de brincar, de estimular a conhecer e se interessar pelos objetos, animais, pelas outras pessoas pelo que se encontra no seu horizonte visível e pelo que está fora do aqui e do agora. A leitura também pode ajudar na formação de rotinas e hábitos.

SOBRE CONTAR HISTÓRIAS

Uma forma de leitura que voltou à tona com grande sucesso na atualidade é a contação de histórias. Narrar é um hábito tão antigo quanto a história do homem sobre a Terra, e a plateia suspensa dos lábios do contador é tão cativa hoje quanto nos tempos antigos. Se alguém levemente pensa que contar histórias é indício de imaturidade, é bom que observe a atenção com que adultos, homens e mulheres, escutam anedotas ou acompanham as novelas pela televisão. Mas como procedem os contadores? Qual a sua importância?

Os grupos de contadores de histórias atuam como elementos motivadores e preparatórios à leitura de livros, e nisso diferem dos contadores de anedotas e das novelas de TV. O contador de histórias sabe que seu papel é levar o ouvinte a se tornar leitor, por isso, além de lhe proporcionar um entretenimento na hora da contação, presta-lhe também informações sobre o livro onde a história se encontra, o nome de seu autor, a editora que o publicou.

Além disso, a contação é fiel ao texto escrito, repetindo as palavras do autor, conservando seu estilo inalterado. O contador é, antes de tudo, um leitor privilegiado, que cumpre um papel ativo: faz leituras prévias, seleciona textos, interpreta suas intenções para transformá-las em modulações de voz e gestos. Comparado ao contador, o ouvinte, nesse percurso, tem um papel mais passivo, o de receber essa história que lhe chega pela voz de outro leitor.



Assista ao vídeo “O Contador de Histórias O FILME”, que retrata a realidade de uma criança num processo de experiência científica de estudos sociais, no qual o personagem tem sua vida modificada pela educação, principalmente, pelo ato de contar histórias, no *link*: <http://www.youtube.com/watch?v=kRJwQg-oavc>.

SOBRE DRAMATIZAR HISTÓRIAS

Ao contar histórias em forma de dramatização, fantoches, conseguimos perceber os olhos brilhantes e a fascinação pelo imaginário. Por isso, é tão importante que ofereçamos ao leitor infantojuvenil oportunidades para se expressarem livremente, expondo as produções infantis nos espaços da instituição. Além disso, o uso da dramatização de histórias infantis pode melhorar o nível de compreensão de leitura.

Pode-se constatar que o nível de compreensão é maior nas histórias dramatizadas que nas histórias contadas. Segundo Romaña (1985), o método ativo, como no caso da dramatização, auxilia o aluno a elaborar, além de uma ideia, também uma imagem.

Uma metodologia passiva leva à transmissão de imagens não relacionadas operatoricamente com as ideias que os alunos estão pensando. O contrário ocorre numa metodologia ativa, onde o aluno vai fazendo, imaginando e pensando (ROMAÑA, 1985, p. 31).

A importância de desenvolver o comportamento de compreensão de leitura em crianças por meio do uso de algum recurso ou estratégia, como a dramatização de histórias, contribui para o aprimoramento da competência de estratégias de leitura, pois ajuda na superação de difi-

culdades de compreensão de texto, especialmente quando possibilita a participação ativa do leitor com o texto, favorecendo a integração das informações nele contidas e a construção de inferências. No entanto, o uso da reprodução da história como um complemento na avaliação de compreensão do que foi lido e dramatizado pode não ser eficiente porque os ouvintes podem apresentar dificuldades para explicar a história.

Não obstante, deve-se destacar que o teatro atrai a atenção para o universo da literatura infantil, quando reproduz na íntegra os contos com o mesmo vocabulário e com a mesma ficção da realidade. Essa dramatização desperta o interesse pelo livro ainda que não seja, na prática, uma forma de estimular a ler. Isso, porque, durante a apresentação da peça, apenas se recebe a história, ouve ou assiste, na sua posição de plateia, não tendo espaço para desenvolver sua fluência leitora ou mesmo para ter o contato com o livro da história que está sendo contada.

Assim como nos filmes, a imagem e as cenas aparecem prontas, limitando a criatividade imaginativa acerca da história que é contada. O quarto de Wendy e a Terra do Nunca, de Peter Pan, assim como a boneca Emília e o Visconde de Sabugosa, do Sítio do Picapau Amarelo, já estão prontos na dramatização, impedindo que se crie sua própria imagem (ou versão) da história contada. Isso pode limitar a imaginação infantil, quando se impõe a passividade ao receber a história pronta que é encenada.

Todavia, como afirma a autora Cecília Meireles,

A literatura infantil já é, antes de tudo, literatura, ou melhor, é arte: fenômeno de criatividade que representa o mundo, o homem, a vida, através da palavra. Funde os sonhos e a vida prática, o imaginário e o real (1979).

Por esse motivo, pode-se entender que a dramatização como uma prática de leitura permite expressar sentimentos e emoções por meio de atividades prazerosas (fantoques ou teatros), criando momentos de interação entre crianças e adultos, trazendo a literatura infantil como cenário de conto e reconto, de forma viva e envolvente para que possam se habituar ao universo da literatura infantil.

A dramatização pode auxiliar na capacidade de memorização e de interpretação de textos, sempre que é possível fazer com se identifiquem após a apresentação o começo, meio e fim de uma história,

seus personagens principais e o local em que ocorreu. Além disso, pode contribuir também para a prática de atividades orais, quando as crianças tornam-se atoras de suas próprias peças. A dramatização influencia no desenvolvimento da expressão corporal e da criatividade artística a partir da desenvoltura para dramatizar e dançar; do domínio da leitura oral e silenciosa e da encenação, com fluência, de um texto narrativo, demonstrando conhecer a história lida.

Os recursos sonoros, como músicas de suspense, podem ainda ajudar a reconhecer os sentimentos de medo, de angústia ou de alívio. Nesse sentido, a dramatização tem o objetivo de levar um ouvinte a se tornar um leitor. No quesito teatro infantil brasileiro, o nome de maior destaque é Maria Clara Jacob Machado, e o seu texto mais notado é “Pluft, o fantasminha”.



Maria Clara Machado



Fonte: http://teatropedia.com/wiki/Maria_Clara_Machado

Nascimento	3 de abril de 1921 Belo Horizonte, Minas Gerais
Morte	30 de abril de 2001 (80 anos)
Nacionalidade	Brasileira
Ocupação	escritora, dramaturga
Magnum opus	Pluft, o Fantasminha

Fonte: <http://www.youtube.com/watch?v=2X8mcvkmqXA>

“Pluft, o fantasminha” é uma peça que conta com humor, poesia e diversas situações, e tem apenas uma hora de duração, sendo considerada pela própria autora como sua obra mais completa.



Fonte: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/imagens/imagens-fotos/page/87>

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 2

A apresentação de leituras e de autores do texto literário infantojuvenil evidencia a arte da ficção na subjetividade da leitura do leitor-ouvinte-paciente. Destaque como a subjetividade está relacionada com a formação do imaginário do leitor a partir da contação, da leitura e da dramatização de histórias infantojuvenis:

RESPOSTA COMENTADA

Nós explicitamos que a recepção do texto literário pelo público infantojuvenil pode se dar de diferentes formas, dependendo da subjetividade do leitor-ouvinte-paciente e do contexto em que estão inseridos. Portanto, é importante observar que: por meio do teatro, a imagem é recebida pronta compreende-se bem o que acontece, mas não há muito espaço para a imaginação; na leitura do livro, o acesso às ilustrações também pode limitar o processo criativo de re-construção das cenas, personagens e outros; já no ato de contação de histórias, ouve-se a narrativa e, pela entoação, onomatopeias ou expressões faciais, pode-se imaginar subjetivamente os detalhes da cena.

CONCLUSÃO

O texto estimula os atos que originam sua compreensão, isto é, ele se completa quando o seu sentido é constituído pelo leitor, indicando o que deve ser produzido. Em consequência, o próprio texto não pode ser o resultado, uma vez que inicia sua própria transferência, mas esta só será bem-sucedida se ele conseguir ativar certas disposições da consciência – a capacidade de apreensão e de processamento.

A relação entre o 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. Nesse sentido, a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos oferecem a possibilidade de exercer as novas capacidades.

Preocupados com o fortalecimento da leitura e todos os seguimentos sociais, estudiosos, professores e tantos outros especialistas enfatizam o papel da obra do escritor na formação de leitores brasileiros. Daí a importância da relação entre texto e leitor no tocante dos estudos sobre a leitura, pois não se pode enfatizar o texto, suas tipologias e a escrita sem mencionar o leitor e todo o seu contexto. Essa visão antropológica se faz necessária para que possamos entender a importância da leitura, em uma sociedade letrada, como uma marca cultural do saber e de cada região, focalizando o texto e os seus processamentos da escrita.

A leitura começa muito cedo nas nossas vidas, quando, pequenos ainda, percebemos os impressos mais corriqueiros, como cartazes, logomarcas, letreiros de ônibus e tantas outras mensagens. Nesse momento, já começamos a fazer associação entre as manchas escritas e a significação que elas contêm, embora sem saber soletrar.

Percebe-se a leitura como uma produção e não como meramente o reconhecimento e a decifração de sinais gráficos. Na contemporaneidade, a questão da leitura se coloca na confluência das interpretações, na urgência de transformar meros receptores em leitores, sensíveis às menores vibrações lógicas, de modo que textos e discursos deflagrem nele a mobilização dos sujeitos históricos. Ao se percorrer a trajetória da literatura, nota-se que ela surgiu como um fenômeno cultural, com a principal função de formar moralmente o leitor por intermédio de histórias em que predominavam a moral da fábula e os bons sentimentos descritos em narrativas de vidas heroicas e exemplares.

Quando se iniciaram as primeiras ações materiais para a difusão da leitura, apareceram os primeiros artigos e matérias sobre literatura infantil e juvenil nas revistas educativas. Hoje, a literatura infantil e juvenil é um setor importante da indústria editorial em todo o mundo, com tendência a crescer constantemente. Firma-se a consciência de que é por meio desses textos, criados como um produto específico para crianças e adolescentes, que se forma o adulto leitor.

A literatura infantil e juvenil atual se define e evolui em função das ideias sociais sobre a infância e a adolescência, se propondo a cumprir uma função de formação cultural da infância e da adolescência, que se pode dividir em duas vertentes: favorecer a educação social através de uma narração ordenada da interpretação do mundo e iniciá-la na aprendizagem das convenções literárias. Assim, pode-se dizer que a literatura infantil e juvenil constituiu-se uma área legítima de estudo nos últimos vinte anos.

No entanto, apesar da nova consciência da área propiciada pelos avanços da atenção social em relação ao fenômeno cultural da literatura infantil e juvenil, parece bastante evidente que as inter-relações se produzem quase ao acaso nas obras de um ou de outro autor. Nessa linha, o desafio dos estudos de literatura infantil e juvenil é, precisamente, o de progredir na integração coerente dos elementos desenvolvidos.

Pode-se perceber que a formação de um leitor deve iniciar desde cedo. Por isso, destaca-se a importância da contribuição da literatura infantil e juvenil, que gerou instrumentos preciosos para análise e compreensão dos textos por leitores cada vez mais jovens, ocorrendo paralelamente ao desenvolvimento da instituição escolar.

Cabe à escola cultivar nos alunos o gosto pela leitura, oferecendo oportunidades para experimentarem os efeitos e, gradualmente, o conhecimento da realidade transmitido pela leitura no jogo de verossimilhanças. A escola deve dimensionar o verdadeiro sentido da leitura e da formação de leitores no mundo moderno, visto que vivemos em uma sociedade letrada e, por isso, o acesso à informação escrita é condição indispensável à própria participação social.

A ideia romântica do folclore como expressão das essências nacionais teve repercussões imediatas no ensino da literatura na escola. Se a literatura nasceu como um corpus de livros moralizantes e caracterizados por uma ficção realista que condenava a fantasia dos contos de fadas às trevas exteriores, a lenta e obstinada penetração da fantasia sofreu um novo revés a partir da Segunda Guerra Mundial. Suas características positivas nos contos de fadas constituíram critérios explícitos de avaliação do fantástico nas obras de literatura infantil, tais como a simplicidade das situações, a distinção entre o bem e o mal, a identificação do leitor com o herói e o desenlace feliz da história. A mensagem oral transmitida por esta literatura parecia ser a de proporcionar uma ordem em relação à vida, e essa ideia se manteve solidamente assentada nos estudos de literatura infantil ao tratar da literatura de tradição oral.

A escola introduz o indivíduo no universo fantástico do texto literário, capacitando-o para construir o seu conhecimento. Além disso, forma os leitores no mundo moderno, ampliando a temática e a tipologia textual. A iniciativa leitora por meio da instituição escolar possibilita a confluência entre a psicologia cognitiva e a teoria literária. Deste modo, o hipotético leitor de livros infantis e juvenis começou a multiplicar-se em função de suas características socioculturais.

Ao mesmo tempo que se aprofundava na relação entre a composição social desse público e as formas de acesso à leitura, a análise do papel ideológico desses livros tornou-se mais complexa. Passamos da ideia de que a literatura para a infância constitui um veículo educativo de valores sociais à reflexão sobre como adequá-la às novas formas de transmissão de

valores, propiciadas por uma sociedade que requer uma grande capacidade de operar com códigos simbólicos por parte de seus cidadãos e na qual formas de coesão ideológica sofreram profundas modificações.

A literatura infantil e juvenil passou a constituir-se uma área legítima de estudo. As diferentes disciplinas de seu quadro de referência – psicologia, teoria literária, sociologia, didática etc. – realizaram importantes avanços teóricos. O estudo da literatura para a infância e a adolescência se propõe a descrever a relação entre os textos, os leitores e as funções educativas, culturais e literárias desse fenômeno.

Cabe ressaltar que a década de setenta presenciou um salto qualitativo nas propostas teóricas dos estudos nesse campo. A delimitação disciplinar a que chegaram os estudos na década de 1970 permitiu a individualização de diferentes perspectivas disciplinares. A mudança verdadeiramente radical, porém, foi a adoção de uma nova base teórica fundamentada no interesse especificamente literário e na perspectiva psicopedagógica e sociocultural. Por essa razão, pode-se afirmar que esse período foi presidido por dois tipos de debates: um referente à função literária das obras infantis e juvenis, e outro referente à sua função educativa.

Nos meados dos anos 70, o livro infantil se tornou uma leitura que, mais do que simples divertimento, é um fecundo instrumento de formação humana, ética, estética, política etc. Linhas evolutivas mostram as relações produzidas entre essa literatura e os cinco âmbitos de relação que se seguem: o sistema literário, a literatura de tradição oral, o leitor, a sociedade e a instituição escolar.

Todavia, o que caracteriza uma determinada literatura como infantil é o seu público-alvo, pois ela é destinada a ou ao que interessa à criança. Por isso, atribui-se à literatura infantil um caráter educativo e formador, o que a vinculou à escola, que é formadora de crianças e jovens, isto é, tornou-se literário o escolar.

No Brasil, o desenvolvimento da literatura infantil e juvenil acompanha o ritmo do desenvolvimento escolar. A escolarização e a literatura infantil e juvenil podem ser analisadas sob duas perspectivas: a primeira é a da apropriação, pela escola, da literatura infantil, ou seja, uma literatura escolarizada; a segunda é a produção de uma literatura voltada para a escola, com os objetivos da escola, ou seja, literatizar a escolarização infantil.

Podemos destacar, por exemplo, no âmbito da literatura infantil, que a razão para se transmitir o folclore às crianças encontra-se na capacidade de resposta dessa literatura às necessidades profundas de construção de mundo individual, com independência do momento histórico e da cultura à qual pertencem. O folclore não supõe só ordenação cultural do mundo, mas também reposta à necessidade psíquica de fazê-lo e, além disso, formas terapêuticas de resolução dos conflitos psicológicos dos indivíduos.

A denominação contos de fadas é a que melhor revela que esses contos provocaram a polêmica entre fantasia e realidade ocorrida em todos os países, e mostra quão estreita foi a vinculação estabelecida entre folclore e literatura infantil, entre cultura e leitura, entre mito e realidade.

A relação entre o texto e o leitor se caracteriza pelo fato de este estar diretamente envolvido, movendo-se constantemente no texto, presenciando-o somente em fases. Logo, a leitura pode ser definida como um pensamento que é estimulado e dirigido pela linguagem escrita e, por isso, o domínio linguístico é fundamental para todos os cidadãos. A leitura da palavra escrita só existirá quando for subsidiada pela leitura do mundo. Salientar a importância desse tipo de leitura é fundamental, porque, antes de sermos alfabetizados, já exercitamos a capacidade de extrair sentidos das mensagens que nos cercam e de responder a elas com base em nossas vivências e convicções, conforme já afirmara o professor Gustavo Bernardo:

Ler é a metonímia da vontade de entender o mundo. A atitude de escrever é a metonímia da pretensão legítima e transcendente de transformar o mundo (1998, p. 40).

ATIVIDADE FINAL

Atende ao objetivo 1

Apresente suas reflexões sobre a produção literária brasileira voltada para o público infantil e juvenil.

RESPOSTA COMENTADA

Durante este curso, estamos refletindo sobre a relação entre a literatura e a sociedade, evidenciando a relevância do contexto e período histórico para a influência nas obras literárias. Até o momento, estamos refletindo sobre como a realidade de cada autor tem marcado sua obra no texto que é produzido. Agora observamos como a leitura é importante para formação do leitor-autor-narrador desde o berço. Por esse motivo, a literatura brasileira não pode desprestigiar autores clássicos do universo infantojuvenil como marcantes para a construção da trajetória literária no Brasil. Dentre eles, se destacam: Monteiro Lobato, Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Bartolomeu Campos Queirós, Lygia Bojunga Nunes, Mary França, Marina Colassanti, Sylvia Orthof, Ziraldo e outros, cada um marcando em sua obra a sua contribuição para produção literária brasileira com invenção/imaginação/criação artística.

RESUMO

A leitura propicia a oportunidade de se tornar um leitor ativo, que passa a buscar em materiais impressos as respostas às suas curiosidades e indagações. Existe uma grande diferença entre ver e examinar, ouvir e escutar. Ler não é ver o que está escrito, nem tampouco lhe atribuir uma versão oral. Ler ativamente é compreender, assimilar e responder ao assunto lido, isto é, interagir com o texto e aplicar os conhecimentos adquiridos em novas situações.

O ato de ler só funciona quando parte do interesse do leitor, que varia segundo diversos fatores pessoais e sociais. O processo de alfabetização serve para abrir as portas para o conhecimento abstrato, por meio da aquisição das habilidades básicas para a leitura e escrita. É a compreensão dos códigos sociais, porém, que se travestem dos mais variados discursos, que deve ser um dos objetivos de educação; isto é, a escola, voltada para a cidadania, deve se preocupar em inserir o indivíduo na sociedade, na ânsia de formar leitores e cidadãos, conscientes de seus papéis, deveres e direitos.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA:

Na próxima aula, analisaremos as Escritas da subjetividade a partir dos romances de Jorge Amado. Até lá!

Da marginalização social à televisão brasileira: a subjetividade dos personagens ficcionais de Jorge Amado

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes

AULA

18

Metas da aula

Apresentar o gênero romance pelo viés da
produção ficcional televisa e literária, analisando
Capitães da Areia, de Jorge Amado.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. identificar aspectos que levaram livros da literatura brasileira a se consagrarem no mundo midiático, despertando o interesse de milhares de fãs no mundo inteiro;
2. apontar na leitura do romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, traços da subjetividade de vários personagens criados na escrita do mesmo autor.

INTRODUÇÃO

Hoje, grande parte das produções cinematográficas estão baseadas, adaptadas ou inspiradas em obras literárias. As adaptações dessas histórias para o cinema ou como séries e novelas de televisão apresentam uma reconfiguração do mercado literário, que tenta manter-se vivo diante de tantos avanços tecnológicos. Esse casamento entre literatura e televisão está dando certo para muitos autores e produtoras, que alimentam os consumidores com o que há de melhor no mundo do entretenimento: fantasia, romance e finais felizes.

Durante este curso, temos nos voltado para as questões da subjetividade marcantes de determinados personagens, autores e narradores. Além disso, estamos sempre apontando o contexto e situações que propiciam momentos em que a subjetividade emerge, ampliando sua potencialidade na literatura brasileira. Pode-se destacar que a ficção nada mais é do que uma simulação da realidade, de questões cotidianas e de pessoas comuns, que é visualizada sob a lente da arte para o livro ou para a tevê.

Nesta aula, vamos nos deparar com as diversas marcas de subjetividade na construção de facetas dos personagens do escritor Jorge Amado, começando pelo líder do bando Capitães da Areia, que, por si só, já nos oferece material para muitos debates acerca desse tema. Estende-se para esta aula a escolha de um tema de caráter mais social, em que se vislumbra a triste realidade de muitos brasileiros que vivem à margem da sociedade, excluídos por sua cor, religião ou classe social.

A obra literária de Jorge Amado, um dos maiores protagonistas da literatura brasileira, é atemporal, ou seja, foi e é lida por diversas pessoas de idades variadas e retrata o problema de menores abandonados nas ruas que ainda é uma marca cruel do Brasil. Essa e outras obras suas estão publicadas em mais de cinquenta países e já foram adaptadas para o rádio, o cinema, a televisão e o teatro, transformando seus personagens em parte indissociável da vida brasileira.

Em seus livros, Jorge Amado leva até o leitor o dia a dia dos personagens marginalizados que vivem em Salvador (homens do cais do porto, pescadores, menores abandonados, pais-de-santo, prostitutas, malandros), e aborda também vários costumes provincianos e festas populares. Ao citar esses personagens e tratar de questões de interesse social, o escritor denuncia a miséria e a opressão em que vivem essas pessoas.

Suas obras apresentam altos e baixos, o escritor abusa dos clichês e não tem cuidado formal. Apesar disso, ao lermos seus romances, temos uma vasta

visão da sociedade baiana. O tom coloquial e popular de suas obras cativou o público, que se encantou com seus livros que viraram novela (“Tieta”), série de TV (“Teresa Batista”) ou filme (“Dona Flor e seus dois maridos”). Jorge Amado recebeu vários prêmios, dentre eles Pablo Neruda (Rússia, 1989), Luís de Camões (Brasil-Portugal, 1995), Jabuti (Brasil, 1959, 1997) e Ministério da Cultura (Brasil, 1997). Apesar de tanta popularidade, muitos críticos ainda têm muita reserva ao analisar suas obras. Todavia, nós reconhecemos o mérito desse autor e o escolhemos para esta aula por sua relevância no que tange à subjetividade dos personagens ficcionais, principalmente entre o bando dos Capitães da Areia.

UM POUCO SOBRE O AUTOR E SEUS PERSONAGENS FICCIONAIS

Jorge Amado foi jornalista e envolveu-se com a política ideológica, tornando-se comunista, como muitos de sua geração. São temas constantes em suas obras os problemas e injustiças sociais, o folclore, a política, as crenças e tradições, e a sensualidade, contribuindo assim para a divulgação desses aspectos do povo brasileiro. Sua obra é umas das mais significativas da moderna ficção brasileira, com 49 livros, propondo uma literatura voltada para as raízes nacionais.

Em 1945, foi eleito deputado federal pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB), o que lhe rendeu fortes pressões políticas. Como deputado, foi o autor da emenda que garantiu a liberdade religiosa, viu o sofrimento dos que seguiam os cultos vindos da bela África; no Ceará, viu protestantes saqueados por fanáticos com uma cruz à frente. Então, correu atrás de assinaturas até conseguir a aprovação da sua emenda. Desde então, a liberdade religiosa tornou-se lei. Também foi autor da emenda que garantia direitos autorais. Por outro lado, votou com o (PCB) a favor da Emenda nº 3.165, do deputado carioca Miguel Couto Filho, que proibia a entrada no país de imigrantes japoneses de qualquer idade e de qualquer procedência. Foi casado com Zélia Gattai, também escritora, que o sucedeu na Academia Brasileira de Letras. Teve três filhos: João Jorge, Paloma e Eulália.

Jorge Amado

Nome completo	Jorge Leal Amado de Faria
Nascimento	10 de agosto de 1912 - Itabuna, Bahia
Morte	6 de agosto de 2001 (88 anos) Salvador, Bahia
Nacionalidade	Brasileiro
Cônjuge	Zélia Gattai
Ocupação	Romancista, contista, dramaturgo, cronista, crítico literário
Principais trabalhos	Gabriela, Cravo e Canela; Dona Flor e Seus Dois Maridos Tieta do Agreste; Capitães da Areia
Movimento literário	Modernismo
Página oficial	JorgeAmado.com.br

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Jorge_Amado

O aparecimento de *Capitães da Areia* se dá quando, no plano político, o Estado Novo está prestes a ser implantado. O pretexto para reacender o clima golpista emerge com o aparecimento do Plano Cohen, em setembro de 1937, com elucidação controversa, mas envolvendo probabilidades: uma insurreição comunista e uma reação integralista diante dela. Jorge Amado escreve este livro acreditando, como Pedro Bala, ser capaz de mudar o mundo para torná-lo mais justo e beneficiar os mais pobres, entretanto, o criador dos capitães é preso por dois meses e seus livros são proibidos no país.

As valentes façanhas de Pedro Bala, jovem capitão de enfeitados a organizador comunista dão margem a uma curiosa interpretação:

É aqui também que mora o chefe dos *Capitães da Areia*, Pedro Bala. Desde cedo foi chamado assim, desde seus 5 anos. Hoje tem 15 anos. Há dez anos que vagabundeia nas ruas da Bahia (AMADO, 2002, p. 40).

Capitães da Areia é, sem dúvida, um documento valioso para a compreensão de uma época, na Bahia. Sua elaboração resultou da vivência intensa do autor nas ruas, becos e ladeiras da cidade que conheceu adolescente. Acreditava, como Pedro Bala, ser capaz de mudar o mundo para torná-lo mais justo e beneficiar os mais pobres, condenando, em sua missão sinceramente assumida de escritor engajado como foram,

durante algum tempo, chamados os autores de livros como os seus numa sociedade que se negava a reconhecer-se injusta, mantidas as estruturas que garantiam, somente aos ricos, os privilégios.

Não é traindo a adolescência e a juventude, suas ânsias, suas revoltas, sua necessidade de destruir para afirmar-se, não é traindo essa urgência e fome de viver, esse ardente e violento impulso, que o escritor levanta, na experiência viva, sua medida de homem, aprendendo aos poucos, numa longa marcha, a estimar e a compreender, amadurecendo em riqueza espiritual (AMADO, 2002, p. 25).

No fundo, o que Jorge Amado tenta passar é que cada menino dos Capitães da Areia tenta preencher o vazio de carinho e amor de mãe como pode. Pirulito descobriu Deus para lhe transmitir um pouco desse carinho; Gato descobriu Dalva, uma mulher já feita, muito mais velha que ele, que lhe dava prazer todas as noites; O padrinho de Volta-Seca, Lampião, lhe permitia sonhar que um dia se juntaria a ele e juntos lutariam contra o sistema; e assim por diante. Contudo, a realidade é que, por mais que eles tentassem, esse carinho de mãe não pode ser substituído e havia sempre um espaço vazio nos seus corações, o que os levava a continuar a conduzir a vida, na maior parte dos casos, pela criminalidade.

O problema desses meninos faz parte da nossa realidade e não são todas as pessoas que se preocupam com isso, tratando-os como delinquentes. Em *Capitães da Areia* (1937), a cidade alta é que serve de cenário. Pedro Bala é o chefe de um grupo de jovens arruaceiros que roubam para sobreviver. Ele e seu bando vivem e agem como muitos jovens nas mesmas circunstâncias. Esses jovens enfrentam o Governo, moram escondidos e garantem o pão roubado dos ricos. Nunca ninguém havia mencionado em literatura esse bando de jovens que engenhosamente desafia as autoridades, roubando a classe privilegiada e dividindo o produto do roubo entre os seus camaradas subnutridos.

Sendo claramente uma obra de protesto, *Capitães da Areia* é marcada pelo estigma da incineração pública. Censurado e perseguido no momento de seu lançamento, o livro de Jorge Amado surge às vésperas da decretação do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937.

Linha do tempo da obra

1937	1941	1944	1952
Estado Novo	Censura	Recepção crítica	
Publicação do livro	Apreensão e queima de exemplares	Nova edição	Filmes a partir da obra

Entre os livros apreendidos e julgados como simpatizantes do credo comunista estiveram 808 exemplares de *Capitães da Areia*, 233 de *Mar Morto*, 89 de *Cacau*, 93 de *Suor*, 267 de *Jubiabá* e 214 de *País do Carnaval*.

Os debates sobre a produção amadiana flutuavam, por vezes, levando em conta a opção do escritor pelo Partido Comunista, por construir um caminho de denúncias, recheado com uma linguagem propícia aos personagens e temas dos excluídos. Ressalta-se a temática da obra voltada para o problema do menor abandonado na sociedade brasileira, que, muitas vezes marginalizado, recorre ao mundo do crime como meio de sobrevivência, vangloriando-se de uma possível liberdade.

Suas principais obras apresentadas nas telinhas de cinema e da tevê são: *Tieta do Agreste*, *Gabriela cravo e canela*, *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*, *Tenda dos milagres*, *Capitães da areia*, “*Jubiabá*” e *Dona Flor e seus dois maridos*.

ATIVIDADE



Atende ao objetivo 1

Crianças Ladronas

“As aventuras sinistras dos “Capitães da Areia” – a cidade infestada por crianças que vivem do furto – urge uma providência do Juiz de Menores e do Chefe de Polícia – ontem houve mais uma assalto. Já por várias vezes o nosso jornal, que é sem dúvida o órgão das mais legítimas aspirações da população baiana, tem trazido notícias sobre a atividade criminosa dos “Capitães da Areia”, nome pelo qual é conhecido o grupo de meninos assaltantes e ladrões que infestam nossa urbe. Essas crianças que tão cedo se dedicaram à tenebrosa carreira do crime não têm moradia certa ou pelo menos a sua moradia ainda não foi localizada. Como também ainda não foi localizado o local onde escondem o produto dos seus assaltos, que se tornam diários, fazendo jus a uma imediata providência do Juiz de Menores e do dr. Chefe de Polícia. Esse bando que vive da rapina se compões, pelo que se sabe, de um número superior a 100 crianças das

mais diversas idades, indo desde os 8 aos 16 anos. Crianças que, naturalmente devido ao desprezo dada à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos, se entregaram no verdor dos anos a uma vida criminosa. São chamados de “Capitães da Areia” porque o cais é o seu quartel-general. E têm por comandante um molecote dos seus 14 anos, que é o mais terrível de todos, não só ladrão, como já autor de um crime de ferimentos graves, praticado na tarde de ontem. Infelizmente a identidade deste chefe é desconhecida. O que se faz necessário é uma urgente providência da polícia e do juizado de menores no sentido da extinção desse bando e para que recolham esses precoces criminosos, que já não deixam a cidade dormir em paz o seu sono tão merecido, aos institutos de reforma de crianças ou às prisões.

Antes de se contar a história, em *Capitães da Areia* (1937), há uma sequência de pseudo-reportagens que caracterizam os personagens e mostram diversas visões sobre o caso. Essa reportagem policial cujo título é “Crianças ladronas” vem ratificando a tese de que as crianças são apenas criminosas porque, afinal, vivem do furto. A chamada da notícia convoca as ações enérgicas do chefe da polícia e do Juizado de Menores para extinguir os que se dedicavam à tenebrosa carreira do crime.

Até a publicação do romance, como dissemos, ninguém havia mencionado em literatura este bando de jovens que engenhosamente desafia as autoridades, roubando a classe privilegiada e dividindo o produto do roubo entre os seus camaradas subnutridos. Isso se deve a algum tipo de preconceito divulgado pela mídia? Qual? Como relacionar literatura e realidade?

RESPOSTA COMENTADA

Desenvolva na sua resposta um pensamento acerca do preconceito social, uma vez que esta trata-se claramente de uma obra de protesto cuja temática é a denúncia da exclusão social consequente das mazelas do capitalismo que não aparece em outras obras que têm valor apenas literário, sem a preocupação com a realidade, como foi a de Jorge Amado.

UMA LEITURA DO ROMANCE

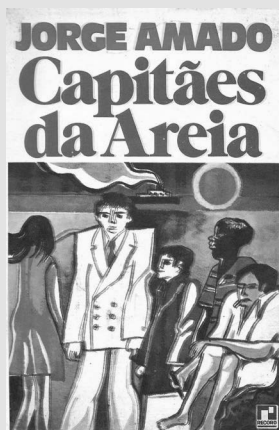
O livro é dividido em três partes. Antes delas, como vimos, vem uma sequência de pseudo-reportagens, que caracterizam os personagens e mostram diversas visões sobre o caso. Na primeira parte, o autor apresenta os personagens e as histórias quase independentes sobre alguns dos principais Capitães da Areia. O ápice dessa parte vem em dois momentos: quando os meninos se envolvem com um carrossel que chega à cidade e experimentam as sensações infantis; e quando a varíola ataca a cidade e acaba matando um deles. Na segunda parte aparece mais uma história de membro dos Capitães da Areia, mas desta vez trata-se de um enredo diferente: é uma história de amor, que surge quando a menina Dora torna-se a primeira “Capitã da Areia”. Apesar de inicialmente os garotos tentarem estuprá-la, ela torna-se qual uma mãe, irmã e noiva para eles. Todavia, a história apresenta um triste fim, ela e Pedro são capturados e muito castigados. Conseguindo fugir, bastante enfraquecidos, amam-se pela primeira vez numa praia e, então, ela morre - episódio que marca o começo do fim para os principais membros do grupo. A terceira parte do livro conta a desintegração dos líderes: o Sem-Pernas se mata antes de ser capturado pela polícia, que odeia; o Professor parte para o Rio de Janeiro, onde se torna um pintor de sucesso; o Gato se torna uma malandro de verdade; Pirulito vira frade; Padre José Pedro finalmente consegue uma paróquia no interior, onde ajudará os desgarrados do rebanho do Sertão; o Volta-Seca se torna um cangaceiro do grupo de Lampião e mata mais de 60 soldados antes de ser capturado e condenado; o João Grande vira marinheiro; Boa-vida continua sua vida de capoeirista e malandro; e o Pedro Bala, cada vez mais fascinado com as histórias de seu pai sindicalista, se envolvendo com os doqueiros, abandona a liderança do grupo, mas antes o transforma numa espécie de grupo de choque. Assim, deixa de ser o líder dos Capitães da Areia e se torna um líder revolucionário comunista.

Nas três partes do livro, percebemos o tempo cronológico demarcado pelos dias, meses, anos e horas. O gradativo crescimento das crianças se mostra no decorrer da obra, revelando aspectos desconhecidos da vida desses menores abandonados na Cidade do Salvador, sem terem quaisquer encaminhamentos futuros.

Linha temática no romance

Infância	Fé	Fome/Revolta	Sensualidade	Maturidade
As crianças brincam no carrossel	Respeitam a religião e cultura (Candomblé, capoeira e Padre José Pedro	A miséria e o abandono social marginalizam as crianças (Trapiche, docas e coléra)	As carências se confundem com liberdade sexual (Dalva, Dora e Pederastas)	A separação dos líderes dos Capitães de Areia

Jorge Amado se comporta, durante todo o desenvolvimento do tema, de maneira indiferente, criando e narrando os acontecimentos sem se envolver diretamente com eles. Esta ficção ganha corpo na recepção crítica – mesmo abordando uma temática de denúncia das mazelas do capitalismo – e na vendagem continuada do livro, no Brasil e no Exterior. O que este livro trata é de um problema social que não é apenas típico de Salvador ou algo próprio do passado (1937 – ano de publicação do livro), essa temática, infelizmente, permanece em toda sociedade apesar do tempo.



Capa do livro, editado pela Editora Record

Recomendamos a leitura deste livro, destacando a ilustração na capa que retrata os principais membros do grupo Capitães da Areia, conhecidos pelos seguintes apelidos: Dora, Pedro Bala, João Grande, Sem Pernas e Professor.

A questão dos menores infratores é tratada até hoje, noticiada em jornais e revistas, que denunciam a influência da criminalidade na vida das crianças de rua, que sofrem com o descaso e o abuso de seus direitos, sendo destituídas do fato de serem apenas crianças e passando a agir e serem tratadas como adultos, muitas vezes como apenas marginais. O que vemos são os meninos retratados como moleques atrevidos, malandros, espertos, famintos, ladrões, agressivos, falsos, soltos de língua, carentes de afetos, de instrução e de comida. Entretanto, é possível notar a poeticidade, ainda que indelével, da construção textual, aliando-se ao tema da exclusão, emprestando-lhe fecunda expressividade humana, o que dá o toque da narrativa cinematográfica, aumentando a recepção crítica do autor, não somente no plano nacional.



Assista ao vídeo “Capitães da Areia: O FILME”, que conta a história de Pedro Bala, Professor, Gato, Sem-Pernas, Boa Vida e Dora os personagens que Jorge Amado um dia criou para habitarem eternamente na memória de seus leitores no *link*: http://www.youtube.com/watch?v=VTav_7PbnpU.

Há ainda outro aspecto importante no conto que diz respeito à questão da subjetividade. Longe de manifestar piedade ou condescendência por suas pequenas criaturas, Jorge Amado as retrata como seres dotados de energia, inteligência, vontade e personalidades bem diferentes uns dos outros, ainda que cercados por condições sociais hostis. Do valente líder Pedro Bala ao carola Pirulito, entre o mar e a cidade, o grupo é formado por vários meninos que apresentam histórias distintas que os levaram para as ruas – no velho trapiche. Desde a violência doméstica à miséria, à epidemia, à fome e à morte, cada um, por um motivo distinto, vai se unindo ao grupo e, mesmo diante da realidade em que vivem, crescem e se tornam homens ao longo desse autêntico romance de formação. Desse modo, torna oportuno conhecer tantas identidades (subjetividades) tão distintas reunidas em um mesmo romance. A começar pelo breve fragmento a seguir:

Não durou muito na chefia o cabloco Raimundo, Pedro Bala era muito mais ativo, sabia planejar os trabalhos, sabia tratar com os outros, trazia nos olhos e na voz a autoridade de chefe. Um dia brigaram. A desgraça de Raimundo foi uxor uma navalha e cortar o rosto de Pedro, um talho que ficou para o resto da vida. Os outros se meteram e como Pedro estava desarmado deram razão a ele e ficaram esperando a revanche, que não tardou. Uma noite, quando Raimundo quis surrar Barandão, Pedro tomou as dores do negrinho e rolaram na luta mais sensacional a que as areias do cais jamais assistiram. Raimundo era mais alto e mais velho. Porém Pedro Bala, o cabeloloiro voando, a cicatriz vermelha no rosto, era de uma agilidade espantosa e desde esse dia Raimundo deixou não só a chefia dos Capitães da Areia, como o próprio areal. Engajou tempos depois num navio (AMADO, 2002, p. 37).

Salvador. Bahia. A cidade alta serve de cenário, o velho trapiche é o quartel (esconderijo) do bando. Capitães da Areia é o nome do grupo de jovens arruaceiros que, para sobreviver, vivem de pequenos furtos e golpes. Pedro Bala é o chefe, corajoso, valente – órfão de pais comunistas – e líder dessa minoria. Pedro vive uma bela história de amor com a menina Dora, que não termina com um final feliz. Ela se torna a primeira Capitã da Areia, apesar de inicialmente os garotos tentarem violentá-la, ela será como uma mãezinha para esses meninos abandonados. Pirulito é o guarda do trapiche, mas também participa dos planos dos Capitães. Ele é orientado pelo Padre José Pedro, que os acoberta enquanto tenta regenerá-los. Pirulito reza todas as noites para purgar seus pecados e se torna frade no fim. Professor é o mais sensato, o único inteiramente letrado do grupo, um grande desenhista e ótimo contador de histórias. Gato é o sedutor, aprendiz de cafetão, um malandro de verdade, apaixonado por Dalva. Cada um desses meninos vai tendo o final que desejam, mas antes de se separarem os Capitães da Areia ajudam numa greve sindical como uma espécie de grupo de choque, um grupo revolucionário da história da Bahia. Cada um desses meninos tem sua personalidade, sua concepção de mundo, seus sonhos modestos que vão desde o herói cangaceiro ao marinheiro, ao capoeirista e ao comunista. Os destinos dos Capitães da Areia também serão variados, já que são tão díspares. Como temos vários personagens, distintos subjetivamente, assim temos vários finais no livro, um para cada Eu que forma o todo – o grupo, o bando, a quadrilha, os Capitães... Uns morrem de doença ou de tiro, um vira artista, outro revolucionário, a maioria insiste na vida do crime.

Assim, com uma prosa repleta de verve e humor, Jorge Amado nos torna íntimos de um desses personagens singulares e nos contagia com sua obstinada gana de viver.

ATIVIDADE 2



Atende ao Objetivo 2



Angeli, Folha de S.Paulo, 14 mai. 2000.

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à saúde, à alimentação, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, crueldade e opressão.

(Artigo 227, Constituição da República Federativa do Brasil.)

No início do romance, a notícia do jornal explica a origem dos Capitães da Areia de acordo com a sua perspectiva, ou seja, o fato de viverem de rapina deve-se “naturalmente ao desprezo dado à sua educação por pais pouco servidos de sentimentos cristãos”; se a causa desse problema pode ser detectada com facilidade, o mesmo vale para a sua solução, proposta com o recolhimento aos reformatórios ou às prisões. A partir da leitura apresentada nesta aula sobre o romance *Capitães da Areia*, você concorda com os motivos e soluções presentes nesses textos para esses personagens?

RESPOSTA COMENTADA

Nesta resposta, você deve se posicionar em relação ao tema. Se concordar com a notícia, deve explicar que a solução é tão prática como a causa que leva os meninos a viverem marginalizados. Caso discorde, deve apontar que os meninos possuem motivos distintos que os levam à vida de crianças de ruas, Dora, por exemplo, ficou órfã e tinha que cuidar do irmão. A solução para ela talvez não fosse necessariamente o recolhimento ao reformatório, separando-a do irmão, pois ela quis trabalhar em casa de família antes de se unir aos Capitães da Areia.

CONCLUSÃO

O romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, foi publicado em 1937. O livro teve a primeira edição apreendida e exemplares queimados em praça pública de Salvador por autoridades da ditadura. A partir de 1944, quando uma nova edição foi lançada, entrou para a história da literatura brasileira, assim como outros livros do autor, traduzidos para outros idiomas e adaptados para rádio, teatro e cinema. É um romance modernista, pertencente à segunda fase do Modernismo no Brasil (1930-1945), também conhecida como Romance de 30 ou fase **NEORREALISTA**, cuja narrativa aparece fortemente vinculada às transformações políticas, sociais e econômicas do período.

Por meio do romance *Capitães da Areia*, pela primeira vez na história da literatura brasileira, um escritor denuncia de maneira panfletária – romântica e paradoxalmente socialista e realista – o problema

NEORREALISMO

A literatura neorrealista teve no Brasil e em Portugal motivações semelhantes, resgatando valores do realismo e naturalismo do fim do século XIX com forte influência do modernismo, marxismo e da psicanálise freudiana.

Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Neorrealismo>

dos menores abandonados e dos menores infratores que desafiavam a polícia e a própria sociedade. A abordagem romântica deve-se, exclusivamente, ao fato de o autor minimizar os delitos dos meninos e acentuar os defeitos da sociedade. Nem mesmo a Igreja ficou livre da censura do autor. Por outro lado, Jorge Amado traz para discussão a problemática desses meninos que não tiveram a felicidade de ter uma família ou de serem acolhidos pelo Estado que tinha (e ainda tem) a obrigação de defendê-los de qualquer tipo de marginalização.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Os meninos passaram de dominados a excluídos, apesar de frequentarem cada vez mais espaços públicos. Se, por um lado, a sociedade nega-lhes um nome e condições mínimas de sobrevivência, por outro, lhes permite usufruir o título de intocáveis perante as leis penais até a maioridade, isto é, crimes cometidos por menores não são julgados formalmente como acontece com os adultos. Estabeleça sua opinião sobre esse assunto, apresentando os traços de subjetividade dos personagens em relação à forma como a mídia os trata.

RESPOSTA COMENTADA

Considere a realidade atual acerca de crimes cometidos por menores infratores e apresente o seu ponto de vista sobre a redução da maioridade penal para 16 anos e a situação atual dos presídios e reformatórios do país. Comente sobre a forma como a subjetividade desses adolescentes pode ser moldada dentro do cárcere, considerando o sistema penitenciário brasileiro como forma legal de reabilitá-los.

RESUMO

O sucesso de Jorge Amado transbordou os livros e invadiu as telas dos brasileiros. As obras do autor tiveram diversas adaptações para o cinema e para as telenovelas. É o romancista mais posto nas telas para apresentar o povo baiano ao exterior e, dando preferência aos personagens marginalizados, retratou a vida do povo simples da Bahia, criticando através deles a exclusão e o descaso com que são tratados. Alguns grupos como crianças abandonadas, malandros ou prostitutas são utilizados para denunciar as classes dominantes, criticando o preconceito e a hipocrisia com que tratam os marginalizados, além de apresentar soluções para alterar esse quadro, demonstrando otimismo e esperança.

Capitães da Areia trata da problemática do menor abandonado e das suas consequências: a violência, a criminalidade, a discriminação e a prostituição. A narrativa inicia-se com uma sequência de Cartas à Redação do Jornal da Tarde a fim de debater as questões referentes a crianças que viviam do furto e infestavam a cidade. Ao percorrer as páginas do livro, é feito um exercício de cidadania. Mesmo que seja, de forma idealizada, Jorge Amado criou personagens envolventes, capazes de abrir os olhos do leitor, que se vê envolvido em cada história, que reconhece um ou outro personagem nas páginas policiais. São heróis? São bandidos? São vítimas? São menores abandonados! Qual é a subjetividade desse grupo de personagens? É preferível acreditar que são vítimas, vítimas da marginalização a que são submetidos. Vítimas de um sistema que precisa, urgentemente, mudar.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, analisaremos o olhar subjetivo dos cronistas Carlos Drummond, Affonso Romano e outros. Até lá!

Crônicas: subjetividades à flor da pele

*Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes*

AULA

19

Metas da aula

Levantar características teóricas do gênero crônica na literatura brasileira.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer o caráter intimista entre cronista e leitor, que aproxima subjetividades no gênero crônica;
2. apontar características teóricas sobre o gênero crônica.

INTRODUÇÃO

No curso de Literatura Brasileira IV não poderíamos deixar de tratar de um gênero muito especial – a Crônica. Relegada a segundo plano nos estudos literários, ela tem sido considerada um gênero menor. Discordando desse estigma, separamos um espaço no curso para percorrermos, durante esta aula, as escritas de alguns cronistas para (re)conhecermos um pouco das subjetividades na/para a Literatura Brasileira.

Em estudo conhecido sobre a crônica “A vida ao rés do chão”, Antonio Cândido inicia seu texto trazendo justamente a consideração de muitos sobre a crônica como um gênero menor, mas lhe confere outro sentido, retirando a marca pejorativa do termo:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor.

“Graças a Deus”, – seria o caso de dizer porque sendo assim ela fica perto de nós. (CÂNDIDO, 1992, p. 13).

É estranho reconhecermos que a crônica é um gênero pouco estudado, porque é, por outro lado, um dos mais lidos. Como seus veículos de comunicação são os jornais e as revistas de grande circulação (antes de chegarem aos livros), o acesso do público-leitor às crônicas é muito amplo. Até quem não é um leitor contumaz confessa que lê frequentemente crônicas.

Lembremos aqui da origem da crônica no jornal. No século XIX o folhetim era um espaço destinado a divertir o leitor. Retirava-o muitas vezes das notícias mais pesadas do seu dia a dia. Essa modalidade de escrita passou a atrair o leitor para o jornal. No livro *Crônica* (1993), Ilka Laurito fala dessa história e marca os diversos tipos de folhetim da época. Destacamos dois deles, porque se relacionam diretamente com a literatura:

Folhetim-romance: no espaço cada vez mais privilegiado e prestigiado dos rodapés do jornal, logo começaram a aparecer textos de ficção, essa ficção que é ancestral das radionovelas e telenovelas do século XX: os romances em capítulos. [...] Muitos dos mais conhecidos romances nacionais do século passado ou do início deste século foram publicados originalmente em capítulos na imprensa, sob formas de folhetins, como *O Guarani*, de José de Alencar, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, *O Ateneu*, de Raul Pompéia, [...].

Folhetim-variedades: das duas espécies de folhetins publicados na imprensa do século XIX, a que deu origem ao gênero crônica – tal como o concebemos modernamente – foi o folhetim de variedades. Nos rodapés dos jornais, ao mesmo tempo que cabiam romances em capítulos, também cabia – ainda que em outras folhas que não a inicial – aquela matéria variada dos fatos que registravam e comentavam a vida cotidiana da província, do país e até do mundo (BENDER; LAURITO, 1993, p. 16).

Ao mesmo tempo que o gênero atinge facilmente um público muito grande, a crônica é um ofício muito caro aos escritores que afirmam não ser uma tarefa fácil escrever todos os dias com graça, novidade, encanto, temas que atinjam a subjetividade dos leitores. Às vezes, a crônica não vem, E lá está o cronista a puxar do cotidiano algo que seja próprio ao ser humano, mas que, com subjetividade e arte, toque sensivelmente os seus leitores.

A crônica parece que já está escrita muito antes de a lermos, tamanha é a proximidade que o cronista consegue estabelecer entre o que escreve e o leitor. Ele tem a capacidade de narrar algo que está adormecido em nós. Está, portanto, já escrito em nossas subjetividades, mas ainda não grafado. É o cronista que faz isso para os seus leitores.

Então, bem perto uns dos outros estaremos nesta aula sobre a crônica, porque as subjetividades que escrevem falarão das nossas subjetividades, tratando de assuntos de todos nós.

O CARÁTER INTIMISTA DAS CRÔNICAS

Em “Meu reino por um pente”, crônica de Paulo Mendes Campos, ficamos diante de uma situação recorrente que inquieta sempre a quem precisa de um determinado objeto em dado momento. No caso da crônica, a voz da subjetividade que escreve reclama que, sempre que precisa de um pente, não consegue ter sequer um para usar. Compra-os em grandes quantidades e os distribui por esconderijos na casa, para que os que os pegam não consigam acessar a todos, sobrando ou garantindo pelo menos um daqueles objetos comprados, para ele. Ainda assim, é só precisar do pente de uso diário e constante que ele desaparece como num passe de mágica.

A crônica traz o que já experimentamos. Se não com um pente, passamos pelo desespero de não encontrar a tesourinha de unhas, uma caneta ou um bloco de papel na hora em que precisamos anotar um recado ou o telefone de alguém que espera o retorno de uma ligação. Qualquer um de nós teria uma experiência a relatar na questão de sumiços de objetos necessários, que se escondem (ou escondem) de nós tão logo precisamos deles, não é verdade?

Paulo Mendes Campos nos brinda com essa crônica que, se não vivemos situações iguais ou semelhantes a esta que a subjetividade nos relata nos provoca aquele riso (aberto ou de canto de boca) que é o reconhecimento da pertinência do tema tratado. Você pode se divertir com o trecho da crônica que destacamos a seguir. A citação é mais longa para que você possa se deliciar lendo o texto:

Stanislaw Ponte Preta andou espalhando que eu usava o ventilador para pentear os cabelos. Calúnia. Sou o maior comprador de pentes do Estado da Guanabara. Compro-os em quantidades industriais pelo menos duas vezes por mês, de todos os tamanhos, de todas as cores. Sou quase amigo de infância do vendedor de pentes que estaciona ali na esquina de Pedro Lessa e Rua México. A princípio pensou que eu estava subestabelecendo o comércio dele, comprando para vender mais caro, mas um dia eu lhe contei minha tragédia familiar, e ele sorriu e confessou: “Lá em casa é a mesma coisa”.

Chego em casa com os meus pentes e os distribuo a mancheias. Dois para você, quatro para você – segundo o temperamento e a distração de cada um. Aviso a todos que vou colocar um no armário do quarto, um no banheiro, um em cada mesinha de cabeceira, dois na minha gaveta. (...)

Misteriosamente, inexplicavelmente, eles desaparecem, pouco a pouco, com certa malícia, um a um, dois a dois, até chegar o momento dramático no qual, depois de vasculhar todos os meus esconderijos, fico em cabelos no meio da sala e, como Ricardo III, em plena batalha, exclamo patético: ‘um pente, meu reino por um pente!’

Eu não fui – diz o primeiro; eu não fui – diz o segundo; eu não fui – diz o terceiro; Poppy, cuja especialidade é comer meias e sapatos, não diz nada, mas abana o rabo negativamente (apud ANDRADE, 1978, p. 72).



Para conhecer mais sobre Paulo Mendes Campos: http://ims.uol.com.br/Paulo_Mendes_Campos/D1188.

Fernando Sabino é outro cronista que sabe tocar a subjetividade do leitor. Suas crônicas também trazem o traço do humor que detectamos na literatura de Paulo Mendes Campos. A crônica que traremos para esta aula chama-se “Menino”. Ela é toda feita de frases feitas, frases que já ouvimos de nossos pais e que provavelmente quem já é também pai ou mãe há de as ter duplicado (pelo menos umas delas) no seu dia a dia na educação de seus filhos. Novamente o riso acompanha a leitura da crônica pela identificação, ou pelo encontro, entressubjetividades do autor e do leitor. Ambos sentem não poder escapar de discursos não combinados, mas universalmente herdados e propagados. Eis um trecho do início e do final da crônica de Sabino:

Menino, venha para dentro, olhe o sereno! Vá lavar essa mão.
Já escovou os dentes? Tome a bênção a seu pai. Já para a cama!

[...]

Sorvete não pode, você está resfriado. Não sei como você tem coragem de fazer assim com sua mãe. Se você comer agora não janta. Assim você se machuca. Deixa de fita. Um menino desse tamanho, que é que os outros hão de dizer? Você queria que fizessem o mesmo com você?

[...]

(apud ANDRADE, 1978, p. 39-40)



Para conhecer mais sobre Fernando Sabino: http://www.releituras.com/fsabino_bio.asp.

Ainda sobre a característica intimista com que o autor atinge o leitor com a sua crônica, é Cecília Meirelles que toma lugar agora em nosso texto. “Um livrinho e muitas saudades” nos coloca na leitura da

crônica diante da poesia que emana de Cecília, mas chega bem perto da subjetividade dos leitores, especialmente daqueles que optaram pelo curso de Letras. Todos nós podemos entender a força de um livro em nossas vidas, porque optamos por viver entre livros e com livros. Já sentimos por diversas vezes estarmos envolvidos por eles antes mesmo de os capturarmos nas prateleiras das livrarias ou nas bibliotecas (inclusive na nossa). Lá estão eles nos vendo, nos observando até que, por esse olhar fixo, nos encontramos pelas mãos, pelos olhos, pelas histórias. Estamos apaixonados: os livros por nós, nós pelos livros. Eles serão nossos companheiros para sempre se quisermos. Às vezes são as capas (você se lembra de Um crime Delicado?) que nos atraem; outras vezes as ilustrações; outras vezes as histórias; outras, os discursos que obrigam os leitores a ser modelos e buscar sentidos que não estão só nas histórias, mas adiante delas.

Acompanhem a leitura do seguinte trecho escrito por Cecília Meirelles sobre esse assunto de livros, na crônica:

Entro numa livraria, sem estar procurando livro nenhum (pelo menos, é o que suponho, uma vez que nos conhecemos tão pouco e ignoramos a razão de tantos de nossos atos).

Entro numa livraria como quem passeia pelo mundo do espírito, encontrando pelas prateleiras nomes antigos e modernos e saudando as velhas amizades, recordando tempos de estudos, tempos de sonhar, tempos de viver.

De repente um livrinho chama por mim. [...] – ‘Vem cá, me leva’, diz ele. E diz pelo desenho da capa [...] Tão graciosa é a capa que nem procuro saber o nome do livro e o do autor.

[...]

Passo pelos velhos clássicos, encontro-me com os românticos, topo com os contemporâneos ... E a pequena voz a chamar-me: – ‘Vem cá!’...

Volto atrás. Tenho de levar aquele livro. Tomo-o nas mãos, abro-o, leio duas ou três passagens. É uma história verdadeira, a infância de um negrinho, na África Francesa. Venho com o livro como se trouxesse o menino pela mão, e ele me contasse suas lembranças com a simplicidade de um pequeno amigo (1964, p. 57-58).



Curta Cecília Meirelles no Facebook:

<https://www.facebook.com/pages/Cec%C3%ADlia-Meirelles/218826528190874>.

Para chegar ainda mais perto de nós, no tempo, reportamo-nos às crônicas de Marta Medeiros que escreve na Revista de O Globo aos domingos. Sem fazer uma escolha muito criteriosa e decorrente de uma pesquisa para a escolha de uma delas, a de 24 de novembro de 2013 foi a eleita para o nosso comentário neste segmento da aula. Nela, Marta Medeiros elogia a arte culinária que, se não temos, gostaríamos de ter. Ou, se não queremos isso, todos nós pelo menos saboreamos essa arte que nos coloca de pé diariamente.

Marta nos apresenta Neka, uma fada da cozinha “que usa sua colher de pau como uma espécie de varinha de condão, transformando em mágica cada receita aparentemente prosaica.” (2013, p. 14). Neka encanta pratos com a sua alquimia algo que não faz só bem ao estômago, mas também a alma. Vamos aprendendo com a crônica que, por sua vez, aprende com Neka os encantos da baunilha, da noz moscada, do hortelã. Provamos as delícias da prosa de Marta também. Ela que, seduzida pela sabedoria dos temperos e dos arranjos deles, nos convida ao sabor das iguarias e da sua crônica:

Seu (de Neka) talento está não apenas na criteriosa escolha dos ingredientes, mas na forma como explora todas as sensações envolvidas. Ela perfuma a cozinha com infusões de hortelã, “acorda” as sementes, encontra conexões entre rusticidade e sabor – de tudo Neka extrai um conceito. Cada alimento traz em si um benefício para a memória, para o humor, para a concentração. Ralar uma noz-moscada nos ensina a reconhecer limites. Triturar um bastão de canela fortalece os bíceps. [...] – se você tem acesso à Neka, peça para ela contar os efeitos de esconder um galhinho de baunilha dentro do sutiã. Segundo ela, a mulher para instantaneamente de falar sobre si mesma e, silenciosa, passa a ser quem é (MEDEIROS, 2013, p. 14).

Em nossa seleção de crônicas e de cronistas, não poderíamos excluir Rubem Braga. É que ele foi um dos poucos escritores essencialmente cronista. Os outros escreveram gêneros diversos, acumulando

em suas obras contos, romances e crônicas; outros, poesias e crônicas. De Rubem Braga podemos dizer que escreveu apenas crônicas, porque foram elas que o elegeram escritor respeitado por seu valor estético. Dele teríamos muitas e memoráveis crônicas para considerarmos em nossa aula, mas pelo recorte que devemos fazer aqui (temos limitação de espaço e tempo de aula) também escolhemos uma delas.

A opção por “Meu ideal seria escrever...” se deve à delicadeza do argumento que disparou aquela escrita da subjetividade, tocada pela tristeza de uma moça doente. É uma crônica que nos faz refletir sobre o sofrimento humano com o qual de alguma forma, por algum momento, estivemos de frente ou em contato. Assim começa a crônica de Braga:

Meu ideal seria escrever uma história tão engraçada que aquela moça que está doente naquela casa cinzenta quando lesse minha história no jornal risse, risse tanto que chegasse a chorar e dissesse – “ai, meu Deus, que história mais engraçada”. [...] Ah, que minha história fosse como um raio de sol, irresistivelmente louro, quente, vivo, em sua vida de moça reclusa, enlutada, doente. Que ela mesma ficasse admirada ouvindo o próprio riso, e depois repetisse para si própria – “mas essa história é mesmo muito engraçada!” (apud ANDRADE, 1978, p. 197).

Rubem Braga, porém, não para por aí. Vai elencando outras situações desconfortáveis, difíceis, aflitivas para o ser humano, que também dão o que pensar.

Que nas cadeias, nos hospitais, em todas as salas de espera, a minha história chegasse – e tão fascinante de graça, tão irresistível, tão colorida e tão pura que todos limpassem seu coração com lágrimas de alegria; [...]

E quando todos me perguntassem – “mas de onde é que você tirou essa história?” – eu responderia que ela não é minha, que eu a ouvi por acaso na rua, de um desconhecido que a contava a outro desconhecido, e que por sinal começara a contar assim: ontem ouvi um sujeito contar uma história...” (apud ANDRADE, 1978, p. 198).

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Escreva sobre o caráter intimista entre escritor e leitor que assume a crônica. Escolha uma passagem de uma crônica lida para exemplificar esta característica da crônica.

RESPOSTA COMENTADA

Você pode perceber que o escritor trata nas crônicas de assuntos bem próximos a sua subjetividade, mas também a do leitor. São fatos do cotidiano, da vida diária do cronista, cujas semelhanças reconhecemos com o nosso dia a dia. A crônica de Paulo Mendes Campos o autor, ao expor o que acontece com ele, nos faz lembrar de situações bem próximas às também vividas por nós.

AS CRÔNICAS SOBRE A CRÔNICA

Se foi difícil chegarmos às considerações teóricas sobre o gênero conto, imaginamos que, com relação à crônica, não haverá maior facilidade. Não são muitos os textos teóricos que se ocupam desse gênero literário. Talvez seja essa uma das razões para que os próprios escritores escrevam sobre a crônica. Poderíamos ainda considerar que os cronistas escrevem sobre o seu próprio ofício para valorizá-lo, uma vez que sentem a menorização dessas suas escritas.

Flora Bender e Ilka Laurito se ocupam do gênero em livro intitulado *Crônica: história, teoria e prática*. Nele, trazem essa prática dos escritores, executada por Vinícius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga, dentre outros.

Vinícius de Moraes escreve sobre “O exercício da crônica” e faz desfilarmos por ela os atributos de um cronista e das dificuldades que se lhe apresentam. Você lerá a seguir dois trechos (o primeiro e o penúltimo parágrafos) dessa metacrônica (crônica que fala da crônica, enquanto gênero literário), para exemplificar o que estamos afirmando:

Escrever prosa é uma arte ingrata. Eu digo prosa fiada, como faz um cronista; não a prosa de um ficcionista, na qual este é levado meio a tapas pelas personagens e situações que, azar dele, criou porque quis. Com um prosador do cotidiano a prosa fia mais fino.

[...]

Coloque-se porém o leitor no papel do cronista. Dias há em que, positivamente, a crônica “não baixa”. O cronista levanta-se, senta-se, lava as mãos, levanta-se de novo, chega à janela, dá uma telefonada a um amigo, põe um disco na vitrola, relê crônicas passadas em busca de inspiração – e nada. Ele sabe que o tempo está correndo, que a sua página tem uma hora para fechar, que os linotipistas o estão esperando com impaciência, que o diretor do jornal está provavelmente coçando a cabeça e dizendo a seus auxiliares: “É... não há nada a fazer com Fulano...” (MORAES apud BENDER; LAURITO, 1993, p. 25).

Drummond sublinha a frivolidade do gênero em crônica intitulada “O frívolo cronista”, transcrita no livro citado anteriormente:

no caso mínimo da crônica, o autorreconhecimento da minha ineficácia social de cronista deixa-me perfeitamente tranquilo. O jornal não me chamou para esclarecer problemas, orientar leitores, advertir governantes, pressionar o Poder Legislativo, ditar normas aos senhores do mundo. [...] De fato, tenho certa prática em frivolidades matutinas, a serem consumidas no primeiro café. (apud BENDER; LAURITO, 1993, p. 26).

Muito parecido com esse ponto de vista de Drummond sobre a crônica, escreve Rubem Braga, que faz a analogia entre este tipo de texto literário com

o pão que sai quente do forno e é entregue cedo nas casas e o jornal, que sai das impressoras, palpitante de notícias, logo de manhazinha e que também entrega suas crônicas ao leitor diário. (BRAGA apud BENDER; LAURITO, 1993, p. 23).

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 2

Destaque duas características teóricas colocadas pelos escritores sobre a crônica.

RESPOSTA COMENTADA

Nas crônicas sobre crônicas destacamos algumas características (até contrastantes) que marcam o gênero, como, por exemplo, a facilidade de apreensão da leitura pelo leitor, pela simplicidade dos temas, e a dificuldade de ter sempre algo novo a ser escrito e que encante ou atinja a subjetividade dos leitores.

CONCLUSÃO

As leituras de trechos de crônicas vieram para esta nossa aula a fim de valorizar um gênero literário que, se, por um lado, não recebe o mesmo status de outros tais como romances, contos, novelas, poemas; por outro, é o dos que mais aproxima autor/leitor.

O cronista que assume diretamente a primeira pessoa fala por si mesmo e por todos nós. Sem inventar um narrador ou personagem ficcional que seja responsável por seu relato, assume diretamente o que vai narrar.

Entramos na leitura da crônica pelas mãos do cronista, um encantador do mundo este mundo que conhecemos ou reconhecemos, mas que muitas vezes, por estarmos tão envolvidos, não o sabemos ou não vemos o que nele se passa. O cronista tem, então, esse olhar que nos faz ver o simples. Escreve o que está escrito em nós. Ele escreve de nós, por nós, para nós.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1 e 2

Há alguma crônica que tenha marcado a sua vida de leitor? Uma crônica que tenha tocado a sua subjetividade? Escreva sobre ela, apontando uma característica do gênero apontada em nossa aula.

RESPOSTA COMENTADA

Citamos algumas crônicas (“Meu reino por um pente”, “O sabor da vida” e outras), que marcaram nossas subjetividades e se inscreveram em nossas histórias de leitores. Gostaríamos de saber se você também tem uma crônica especialmente importante para você. Se não tiver nenhuma, comente alguma parte de uma das crônicas lidas na aula.

RESUMO

Percorremos características essenciais da crônica. As considerações teóricas evidenciaram que esse gênero literário coloca os leitores diante do simples, do fortuito, do momentâneo, do particular. O cronista, porém, transforma o que escreve em complexos, duradouros e universais temas.

Se fala de si mesmo, toca o outro, por isso, o caráter intimista da crônica que está com os leitores todos os dias. Eles as esperam todos os dias para com elas se divertir. Há, no entanto, temas que advertem os leitores de que é preciso atentar para o presente que nos assalta com coisas especiais a serem vividas, mas que deixamos esquecidas. Então vem o cronista com seus olhos atentos ensinando não apenas a olhar, mas também a ver o mundo em todas as suas nuances, curvas e dobras que, por vezes, tão desconsideradas em um caminho que traçamos reto. Se o poeta nos ensina que não precisamos seguir ao fim para chegar, o cronista o faz de modo exemplar, descobrindo nas mínimas coisas a grandeza de instantes, o gigantismo de simples atitudes solidárias, a magnitude de um gesto passageiro, mas inesquecível.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, faremos uma retrospectiva do curso ou uma revisão de aspectos que marcaram as escritas da subjetividade.

Revendo diversas subjetividades na Literatura brasileira

Henriqueta Do Coutto Prado Valladares
Dayhane Ribeiro Paes

AULA 20

Metas da aula

A aula 20 é uma revisão de partes do curso que possam localizar os alunos em uma visão panorâmica da disciplina de Literatura Brasileira IV – Escritas da Subjetividade, no âmbito da Literatura Brasileira.

objetivos

Esperamos que, ao final desta aula, você seja capaz de:

1. reconhecer a importância das subjetividades de autores nos textos literários estudados no curso;
2. reconhecer a importância das subjetividades de leitores nos textos literários estudados no curso;
3. identificar os eixos (subjetividades de autores e de leitores, leituras de textos da literatura brasileira) que sustentaram a construção do curso.

INTRODUÇÃO

Quando escrevemos sobre Literatura, é impossível afirmarmos que chegamos a um fim. É difícil colocarmos um ponto-final no texto. Se falarmos das subjetividades que escrevem e das que leem textos literários, acontece a mesma coisa. Nossas considerações apontaram para tal complexidade em cada aula que percorremos.

Os autores, muitas vezes, se mascaram. Usam disfarces. Por vezes, o Eu se distancia daquele que escreve. Roland Barthes já advertia em *Análise estrutural da narrativa*: “quem escreve na narrativa não é quem escreve na vida e quem escreve não é quem é” (1976, p. 49). Esse “apagamento” é feito de tal maneira que parece de uma transparência tão forte a ponto de em certas obras literárias podermos afirmar que o autor quase é capaz de sumir. Torna-se assemelhado a um fantasma. Em outras vezes, a presença do autor é tão evidente que não se consegue ler sem achar que o estamos vendo. Frequentemente, os leitores se perguntam: quem está falando aqui no texto? Será o próprio autor? O narrador? Um personagem? Esses também não são criações/criaturas ficcionais do autor? Então, novamente a subjetividade se revela.

Os leitores aparecem também com suas subjetividades. Quando tratamos de leitores, nosso campo também não é confortável. Há aqueles que trazem suas expectativas para as leituras. Somos eu, você, todos que se aventuram na leitura. Não existe forma de contabilizá-los. Existem previamente a obra. Eco, em *“Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção”*, nomeia-os como os leitores empíricos, em *“Entrando no Bosque”*. Mas há os leitores que se constroem a partir das obras que estão lendo. Elas os formam por dentro do texto. Não preexistem a ele. Eco os denomina leitores modelos. Para Wolfgang Iser, outro teórico que também se acerca da leitura, é o leitor implícito.

As aulas do curso foram sustentadas por dois eixos: o dos autores e o dos leitores, uma vez que constatamos que as subjetividades de quem escreve e de quem as lê eram abandonadas por vezes, tornando-se múltiplas, multiplicadas, facetadas.

DOS AUTORES

Esaú e Jacó e *Memorial de Aires*, de Machado de Assis, servem nesse segmento de início e de apoio para as nossas considerações sobre autores. Chamamos, confortável e certamente, Machado de Assis de autor (“real”) de *Esaú e Jacó*. No entanto, a obra começa por uma “Advertência” deste autor de que ele não é o autor. Revela que foram encontrados 7 cadernos, “rijamente encapados”, manuscritos pelo Conselheiro Aires em sua escrivaninha. Os 6 primeiros formavam *O Memorial de Aires* – o autor “fictício” é o Aires, personagem inventado por Machado de Assis, que conta a história em forma de um Diário. O 7º, ou “Último”, é o *Esaú e Jacó*, onde o autor figura como um personagem apresentado por um outro narrador (um Ele) em 3ª pessoa. Há um capítulo intitulado “Esse Aires”, no romance, em que o autor torna-se personagem, e é apresentado pelo narrador da obra. Estamos diante dos desafios que nos colocam as obras ficcionais de Machado de Assis, a quem a crítica especializada se refere, alcunhando-o de “o bruxo do Cosme Velho”. Aquele que tal como um mágico (um bruxo) faz surgir da cartola um, dois, três pássaros ou vários lenços iguais em aparência, porém de diferentes cores. Assim também na obra de Machado vai se configurando um Eu que se esconde em um Ele. Conforme notamos no caso do Conselheiro Aires que é em inúmeros aspectos igual ao que o narrador de *Esaú e Jacó* afirma sobre si mesmo. O autor está em grande movência no que diz respeito a sua subjetividade.

No romance *Um Crime Delicado*, de Sérgio Sant’Anna, o autor também apresenta esta movência. O narrador Antônio Martins (que não se confunde com o autor Sérgio Sant’Anna) afirma que não pode, como crítico de arte que é, se envolver emocionalmente com as peças (com os atores) que julga artisticamente. No entanto, acaba por se deixar levar entrar/trancar na trama de Vitório Brancatti, autor de obras de arte plásticas. E o faz de tal maneira que os leitores do romance já não têm certezas de quem é a autoria da peça/caso Inês-Brancatti. Teria sido tudo da autoria do pintor/escultor? Qual seria a participação de Inês para a escrita daquela peça que por sua vez se converteu ainda em outra? A peça/processo judicial contra Antonio Martins, acusado de tê-la estuprado?

Mas não é Antonio Martins o “condutor” da história que conta?

Pensemos ainda aqui na poesia de Manoel de Barros. Ele mesmo afirma o duplo de sua subjetividade: o ser biológico e o ser letral. E ainda diz que este último é a parte mais interessante dele mesmo. Reage à crítica que o rotula como o “poeta do pantanal”. É o reduzir a um só lugar. Vejamos o que o poeta diz sobre isso, em entrevista.

Eu não sou um poeta do Pantanal. Eu rejeito essa coisa. Poeta é coisa de linguagem. Estão diminuindo a minha poesia. Eu não sou folclórico. Eu sou poeta porque eu tenho uma linguagem poética. Isso não quer dizer que não seja um poeta telúrico. Claro, eu trago uma memória fóssil, que influi no meu quintal... Eu gostaria de ser chamado apenas poeta (RICCIARDI, 1991, p. 99).

Não voltaremos ao que já colocamos sobre o poeta, na Aula 11. Mas relembremos fazendo algumas incursões em poemas do autor em que o Eu lírico aponta a complexidade da subjetividade que escreve. Citamos a seguir dois exemplos. O 1º verso do poema “O Andarilho” é o que se lê a seguir: “Eu já disse quem sou Ele” (BARROS, 2013, p. 57) e o poema de um só verso de “Desejar ser” (parte do Livro sobre nada): “com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (2013, p. 27). Ainda no mesmo livro de poemas diz o Eu lírico: “sou um sujeito cheio de recantos./Os desvãos me constam” (2013, p. 31). E, para não sair do mesmo espaço artístico, a 4ª parte do referido livro se abre da seguinte maneira: “Os outros: o melhor de mim sou Eles” (2013, p. 50).

Mia Couto, que é António Emílio Leite Couto, já traz os dois que existem em um só. Lembremos também aqui de Flaubert, autor de *Madame Bovary*, que revela ser um outro. Assume-se como sua própria personagem ficcional feminina, quando afirma: “Madame Bovary c’est moi” (“Madame Bovary sou eu”). Ainda na perspectiva de autores estrangeiros, não podemos deixar de citar o poeta Fernando Pessoa, que visita a obra de Manoel de Barros em “Retrato do artista quando coisa” (1998), já que os versos, destacados a seguir, do escritor português, servem de epígrafe ao livro de Manoel (“Não ser é outro ser”).

Fernando Pessoa - Legado

O espólio de Pessoa: a célebre arca, contendo mais de 25000 páginas, e a "biblioteca inglesa".

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Fernando_Pessoa

Pode-se dizer que a vida do poeta foi dedicada a criar e que, de tanto criar, criou outras vidas através dos seus heterónimos, o que foi a sua principal característica e motivo de interesse pela sua pessoa, aparentemente muito pacata. Alguns críticos questionam se Pessoa realmente teria transparecido o seu verdadeiro eu ou se tudo não teria passado de um produto, entre tantos, da sua vasta criação. Ao tratar de temas subjectivos e usar a heteronímia, torna-se enigmático ao extremo. Este fato é o que move grande parte das buscas para estudar a sua obra. O poeta e crítico brasileiro Frederico Barbosa declara que Fernando Pessoa foi “o enigma em pessoa”.

ATIVIDADE 1



Atende ao objetivo 1

Estudamos obras literárias de vários autores durante o curso. As questões de autoria são muito complexas. Qual desses autores evidenciou mais de perto para você tal complexidade?

RESPOSTA COMENTADA

Na sua resposta, você pode escolher um dos autores que questionaram em suas obras a autoria de seus textos. Lembre-se, por exemplo, de como o autor de As Cartas Chilenas procedeu em relação à autoria delas. Volte ao seguinte texto da Aula 4 para ajudar na resposta. As Cartas Chilenas mexem também com as questões de autorias, subjetividades, leitores. Tomás Antonio Gonzaga, o “autor real” das cartas, cria o personagem Critilo, autor ficcional delas.

DOS LEITORES

Tratemos dos escritores que leem outros, tornando-se, assim, leitores muito especiais, porque revelam suas preferências de autores responsáveis por suas formações literárias. Apresentam, dessa maneira, em suas leituras o que nelas valorizam literariamente, ou seja, as marcas das escritas das subjetividades que se inscrevem/escrevem nas suas. Em uma de nossas aulas do curso, destacamos as palavras significativas de Alfredo Bosi nesse sentido, quando afirma que “ouvir a voz do outro é caminhar para a construção de uma subjetividade própria.” (1992, p. 56).

Murilo Rubião, Moacyr Scliar, Sergio Sant’Anna (e muitos outros) reafirmam o gosto pela leitura de Machado de Assis, por exemplo. Então, não é à toa que se nota nas escritas deles o gosto pela dúvida deixada no leitor (você se lembra da eterna dúvida se Capitu traiu ou não traiu Bentinho?). É um traço dos já citados escritores que também leram Machado. Trata-se, portanto, de algo pertinente as suas maneiras de ver o mundo. Pode ser que tenham lido em outra literatura, mas a revelação da leitura da obra literária do autor clássico é a que reverbera nas suas escritas.



Assista ao vídeo em que o escritor Moacyr Scliar fala do escritor Machado de Assis, se revelando também seu leitor:
<https://www.youtube.com/watch?v=atLIHYXs2AU>.

Em outras aulas do curso, vimos que Machado de Assis valorizava muito o leitor/leitora que figurava em sua obra como uma espécie de interlocutor/a. Acompanhamos além da história que conta as interrupções na narrativa para se referir ao “leitor apressado”, “leitor ruminante”, a “leitora curiosa”. “Miss Dolar”, conto de Machado, se inicia com possíveis recepções para a história. Mas nenhuma das expectativas (dos leitores empíricos) relacionadas às subjetividades que o leem se concretizam. Eis as palavras do narrador que “redirecionam” os leitores para outro rumo, diferente daquele que haviam pensado:

A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente nem esta nem as outras são exatas. A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dollar é uma cadelinha galga (1959, p. 28).

Em *Esaú e Jacó*, o narrador também adverte a leitora “amiga” em relação à sua expectativa em saber se os gêmeos Pedro e Paulo, que (desde o ventre materno) brigam por tudo, “não quererão a mesma e única mulher?” (1979, p. 982). Eis as palavras com que o narrador se dirige à leitora: “O que a senhora deseja, amiga minha, é chegar ao capítulo do amor ou dos amores, que é o seu interesse particular nos livros” (1979, p. 982).

Machado de Assis parece minar as subjetividades dos leitores, fazendo com que eles as suspendam ao menos temporariamente na leitura, a fim de aceitarem a participação em jogo, onde o Eu possa se fazer outro(s). É assim que atingimos outra forma do prazer do texto, nas obras literárias de Machado. Roland Barthes considera tais obras como sendo as de fruição. Ao definir o que é um texto de fruição, Roland Barthes nos coloca bem próximos da maneira como o leitor se acerca da leitura em textos machadianos. Para o teórico francês, texto de fruição é “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz

entrar em crise sua relação com a linguagem” (BARTHES, 1987, p. 24). Mas Barthes não deixa de registrar ainda a possibilidade de o leitor sentir prazer do texto de outra forma ao ter em mãos um “texto de prazer: aquele que contenta, enche, dá euforia; aquele que vem da cultura, não rompe com ela, está ligado a uma prática confortável da leitura” (ibidem, 23).

O nosso percurso marcou um traço teórico importante sobre a leitura de textos literários. Vimos que os escritores modernos leram os mais antigos. E ao fazê-lo evidenciaram valores estéticos importantes também para o fazer artístico, para a prática de suas escritas da subjetividade. A leitura significa para além dela, porque reverbera na própria obra do autor.

Sob este prisma, deve-se ressaltar a importância de se ler os clássicos. Segundo Calvino (1992), os clássicos são livros que exercem uma influência particular quando se impõem como inesquecíveis e também quando se ocultam nas dobras da memória, mimetizando-se como inconsciente coletivo ou individual. Por isso, foi tão importante para o nosso curso conhecer os escritores antigos lidos por nossos escritores modernos. Esses clássicos ratificam o prazer de ler um texto que fala ao ser humano, universal que habita em todos nós, apostando sempre nas suas possibilidades, na sua capacidade de transformar-se e no mundo. Enfim, os clássicos são aqueles livros que se recusam a morrer, são as histórias contadas por várias gerações de autores que sempre são citados por outros autores como um argumento de autoridade por sua tradição literária.

ATIVIDADE 2



Atende ao objetivo 1

Escreva sobre uma leitura feita no curso que tenha tocado a sua subjetividade, fazendo aflorar o leitor empírico.

RESPOSTA COMENTADA

sua resposta, espera-se que você coloque um depoimento pessoal sobre uma leitura, feita por nós em aula, que tenha tocado sensivelmente a sua subjetividade.

CONCLUSÃO

Fica evidente, portanto, que nesta Aula 20 fizemos uma revisão de partes do curso, localizando os alunos em uma visão panorâmica da disciplina de Literatura Brasileira IV. Logo, construímos discursivamente através de cada obra estudada o conceito de subjetividade na Literatura Brasileira. Diante da complexidade que envolve este tema, fizemos retomada crítica de sentidos atribuídos ao termo Literatura pelo senso comum, bem como uma visão histórica que leve em conta elementos de diferentes épocas, além do presente. A própria reflexão desenvolvida sobre estes sentidos já os transforma em termos que, empregados em determinados contextos, podem significar uma oposição entre ideias ou uma reflexão crítica sobre elas. No entanto, quando buscamos refletir criticamente sobre a Literatura, chegamos à descoberta da subjetividade que vai além do Eu presente no texto ou daquele que o escreve, mas que é marcada pelo contexto, pelas leituras e pelas histórias contadas. Fomos além do senso comum e construímos um conceito de subjetividade na Literatura.

Nessa perspectiva, convém pensar criticamente os conceitos relacionados ao sujeito/ autor, sujeito/leitor no âmbito da Literatura, pois a cada subjetividade encontrada ao longo do curso nos deparávamos com um novo Eu. Desse modo, foi possível notar a função do autor e suas relações com a subjetividade na Literatura, assim como relacionar tais conceitos teóricos às suas vivências de leitura de textos literários, relativizando posições absolutas/radicais sobre questões relacionadas à escrita assumida por um Eu.

Tendo passado por vários períodos literários, resta-nos agora agradecer por você ter aceitado o convite da nossa primeira aula e mergulhado ao nosso lado nesse oceano de leituras realizadas acerca das figurações do sujeito na cena do Arcadismo e do Romantismo, passando pela questão da autoria e as configurações do narrador no romance, assim como pela construção do sujeito lírico na poesia do século XX, chegando às estratégias de autorrepresentação do autor moderno e contemporâneo. É notório que ao longo desse curso nosso objetivo foi debater a construção do sujeito lírico, mapear as estratégias discursivas do uso da 1ª pessoa na ficção e nos escritos memorialistas e analisar a crise do sujeito no romance moderno e contemporâneo da Literatura Brasileira. Assim, ficamos satisfeitas por despertar a atenção para a subjetividade na literatura e por conduzir as leituras

realizadas nesta jornada. Conduzir no sentido de andar junto. Um passo mais à frente, talvez, por já conhecer o caminho, mas permitindo ao grupo o prazer da descoberta de novas trilhas e novas paisagens no texto literário.

ATIVIDADE FINAL

Atende aos objetivos 1, 2 e 3

Falamos sobre o leitor modelo – aquele que é construído na própria leitura do texto que está sendo lido. Você sentiu que a leitura de algum texto trabalhado no curso foi construindo em você o leitor modelo? A partir desta constatação, você passou a ter vontade de escrever um texto literário, de ser um autor/a?

[illegible]**RESPOSTA COMENTADA**

Há obras que, em princípio, não a entendemos muito bem (como dissemos nas primeiras aulas: “ela não é a minha cara”). Não nos afinamos com a história, mas há algo além dela que nos desconforta. Porém nos atrai. Então vamos seguindo as pistas do autor, preenchendo espaços vazios deixados para os leitores preencherem. Lemos nas entrelinhas também. Assim, se naquele primeiro momento da leitura chegamos a repudiá-la, num segundo momento, estamos colaborando com/para as significações do texto. Atentamos para a importância dos leitores também para a autoria da obra. Constatamos que também escrevemos. Somos, então, autores.

Afirmamos durante a apresentação das aulas a construção de um movimento bastante singular. Na disposição de expormos os papéis de autores e de leitores de obras da Literatura Brasileira, acabamos também sendo autores de escritas sobre elas e leitores delas. Escrevemos as aulas (com nossas leituras subjetivas) para que vocês as lessem. Por outro lado, vocês também escreveram respostas às nossas questões, produziram textos dissertativos nas avaliações várias, frutos das leituras realizadas. Então, dessa vez, fomos nós as suas leitoras. Foi com tal movência que preparamos o curso – “escritas da subjetividade” – para que pudéssemos entender subjetividades (de autores e de leitores) em diversos tempos que são atualizadas a cada leitura que fazemos da obra literária.

Sobre questões de objetividade e de subjetividade na Poesia, Otávio Paz, poeta mexicano, expressa muito bem o que vivenciamos muitas vezes nas leituras das escritas das subjetividades no curso que ora vamos encerrando. Eis as palavras de Paz, destacadas por Leyla Perrone Moisés, em *Altas Literaturas*: “Escrevemos para ser o que somos e aquilo que não somos. Num ou noutro caso, buscamos a nós mesmos. E se temos a sorte de encontrar-nos – sinal de criação – descobrimos que somos um desconhecido. Sempre o outro, sempre ele, inseparável, alheio, com tua cara e a minha, tu sempre comigo e sempre só”. Leyla Perrone ainda conclui: “Assim como o poeta, ao buscar a si mesmo, encontra sempre o outro, o leitor, indo ao encontro do outro (o poeta), nele se reconhece.” (1998, p. 56).

Os temas dos livros lidos muitas vezes são os mesmos (tratam de amor, ciúme, amantes, dificuldades da vida, loucura, felicidade e tudo o mais que se pode listar aqui), mas o que muda é a maneira de encará-los, de cada autor e cada leitor que os lê. Lembremos, nesse momento da leitura, de um espaço muito caro a nós todos que estudamos Literatura ou dos que apreciam ler: as Bibliotecas. Seja em sua versão pública, seja nos “livros em casa”, como Barthes prefere chamar nossa Biblioteca particular, ela revela, em sua diversidade de títulos, nacionalidades de autores, edições e publicações, tempos das obras, a própria figura do leitor. Este que guarda dentro de si essa multiplicidade de livros díspares que vão se renovando a cada um que é lido (ou relido); colocado ao lado de outros já lidos, à espera de ainda mais livros que vão chegando para serem lidos.

Despedimo-nos neste segmento com várias ilustrações de Bibliotecas (somadas àquela que colocamos na 1ª parte da aula: a Biblioteca de livros em Língua Inglesa, de Fernando Pessoa). Visitemos (virtualmente) duas Bibliotecas Públicas de outros países.



Vista do interior da Biblioteca Pública deStuttgart, na Alemanha.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Bibliothek_Stuttgart_005.jpg



Biblioteca moderna em Chambéry, França.
http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Chambéry_interieur_mediatheque_600px.jpg

Literatura Brasileira IV

Referências

Aula 11

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- BARROS, M. de. *Arranjos para assobio*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- _____. *Memórias Inventadas: a infância*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.
- _____. *O guardador de águas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *O livro das ignoranças*. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- _____. *Retrato do artista quando coisa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Perrone-Moisés, L. São Paulo: Cultrix, 1992.
- RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1979.

Aula 12

- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. Feliz Aniversário. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

Aula 13

- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.
- BATALHA, Maria Cristina. *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Caetés, 2011.
- BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado. *Esau e Jacó: olhares sobre a leitura*. São Paulo: Érealizações, 2013.

Aula 14

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

FIGUEIRADO, Vera Lúcia Foullain de. Narrativa e Poder. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n. 9, dez. 2012.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

SANT'ANNA, Sérgio. *A senhorita Simpson: histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Um escritor na biblioteca*. Paraná: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná, Cândido n. 7, fev. 2012.

Aula 15

SANT'ANNA, Sérgio. *Um crime delicado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Aula 16

FERREIRA, Rony Márcio Cardoso; SANTOS, Edgar César Nolasco dos. Tradução cultural em A hora da estrela de Clarice Lispector. Disponível em: <http://www.propp.ufms.br/gestor/titan.php?target=openFile&fileId=643>. Acesso em: 23 dez. 2013.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____. Amor. In: LISPECTOR, Clarice. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

NUNES, Benedito. Clarice Lispector ou o naufrágio da introspecção. In: *Revista Colóquio/Letras*, n. 70, nov. 1982, p. 13-23.

ROSSONI, Igor. *Zen e a poética auto-reflexiva de Clarice Lispector* (Uma literatura de vida e como a vida). São Paulo: Editora Unesp, 2002.

Aula 17

ABRAMOVICH, F. *Literatura infantil: Gostosuras e bobices*. 5. ed. São Paulo: Scipione, 1995.

BERNARDO, Gustavo (Org.); FLUSSER, Vilém... [et al.]. *Literatura e Sistemas Culturais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

CADEMARTORI, L. *O que é literatura infantil?* São Paulo : Brasiliense, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Por Que Ler os Clássicos?* São Paulo: Companhia das Letras, 1981.

COLOMER, Teresa. *A formação do leitor literário: Narrativa infantil e juvenil atual*. Tradução de Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2003.

ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LAJOLO, Mariza; ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias e Histórias*. São Paulo: Ática, 2003.

MACHADO, Maria Clara. *Como ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MEIRELES, Cecília. *Problemas da literatura infantil*. 3. ed. São Paulo: Summers; Brasília: INL, 1979.

PENNAC, Daniel. *Como um romance*. Tradução Leny Werneck. Rio de Janeiro: Rocco; Porto Alegre: L&PM Editores, 2011. 150 p. (Coleção L&PM Pocket).

ROMAÑA, M. A. *Psicodrama pedagógico*. Campinas: Papirus, 1985.

SOARES, Magda. *A escolarização da literatura infantil e juvenil*. In: EVANGELISTA, Aracy [et al.] (Org.). *A escolarização da leitura literária – o jogo do livro infantil e juvenil*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999, p. 17-48.

SMITH, Frank. *Compreendendo a leitura: Uma análise psicolinguística da leitura e do aprender a ler*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na escola*. 10. ed. São Paulo: Global, 1998.

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. Rio de Janeiro: Record, 2002 (1937).

_____. *Capitães da Areia*. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Jorge Amado: leitura e cidadania*. In: CAPITÃES da Areia: II curso Jorge Amado. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004, p. 39-50.

ANDRADE, Carlos Drummond ... [et al.]. *Elenco de cronistas modernos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

BENDER, Flora; LAURITO, Ilka. *Crônica: história, teoria e prática*. São Paulo: Scipione, 1993.

CÂNDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: *Crônica*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

MEIRELLES, Cecília. *Escolha o seu sonho*. Rio de Janeiro: Record, 1964.

MEDEIROS, Marta. O sabor da vida. In: *Revista O Globo*. 24 nov. 2013, p. 14.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

_____. *Obra completa*. v. 1. Rio de Janeiro: Aguilar, 1979.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: _____. *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. *Fábulas italianas*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*; escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.