

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS**



RITA CIBELE PRATES

**NAS ENTRELINHAS DA ESCRITA: A LITERATURA COMO
INSTRUMENTO DE CONSCIENTIZAÇÃO**

PORTO ALEGRE

2013

RITA CIBELE PRATES

**NAS ENTRELINHAS DA ESCRITA: A LITERATURA COMO
INSTRUMENTO DE CONSCIENTIZAÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Professora Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt

Porto Alegre

2013

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me presenteado com uma alma sedenta e curiosa que desde o berço me fez amar a Literatura;

Aos meus pais, Ieda e Jorge, especialmente a minha mãe Ieda, que, como professora, soube inculcar em mim hábito da leitura;

Aos meus irmãos, os gêmeos Roni e Everson, pelo incontável auxílio a mim, durante todos esses anos de estudo, sempre me socorrendo com os seus conhecimentos em informática;

Ao meu filho, Léo, que a cada dia tem me ensinado o quanto a linguagem corporal é capaz de comunicar, ainda mais do que as palavras;

Ao pai do meu filho, marido, amigo, colega, sócio, companheiro de 18 anos, (*in memoriam*), que sempre me incentivou, e por tudo o que construímos juntos;

Aos colegas da Letras que ao longo dessa jornada se tornaram amigos, em especial aos queridos Itanajara Neves e Cláudio Roberto Remião, por seus incentivos e suas contribuições para que esse trabalho fosse concluído, e por toda a solicitude e paciência que neles encontrei;

Ao meu amado amigo, Rogério Volcan, que, ao longo desses últimos anos, tem sido leitor assíduo da Literatura que para ele envio, dos meus contos, meus escritos, meus devaneios;

A minha querida professora e orientadora, Rita Lenira, por seu exemplo como educadora e por sua incansável atenção para comigo;

E, especialmente, ao meu príncipe, Emerson Corrêa, pelo amor incondicional que a mim tem dedicado. - A plebe sou eu, e não você!

Ninguém nasce feito, ninguém nasce marcado para ser isso ou aquilo. Pelo contrário, nos tornamos isso ou aquilo. Somos programados, mas, para aprender. A nossa inteligência se inventa e se promove no exercício social de nosso corpo consciente. Se constrói. Não é um dado que, em nós, seja um a priori da nossa história individual e social. (PAULO FREIRE, 1993, p.104)

RESUMO

Este trabalho intenciona discorrer sobre Literatura de forma a abordar o seu papel, como instrumento conscientizador, particularmente, em sala de aula, entre os jovens do Ensino Médio. Para propiciar tal linha de raciocínio, será frisada a interdisciplinaridade da Literatura com outras matérias, como a História e a Psicologia, enfatizando o seu papel social, mais especificamente, salientando a Literatura como uma ferramenta capaz de auxiliar a pensar e repensar o universo que nos cerca. Assim sendo, o trabalho traz à baila uma breve reflexão sobre o conto, além de um ligeiro estudo sobre o gênero no Brasil, buscando, em suas origens, situá-lo no contexto social e político da época. No cerne da questão, uma reflexão sobre o papel conscientizador da Literatura, questões relativas à alteridade, à identidade; o diálogo da ficção literária com a realidade do nosso país, sua capacidade de refletir o que há por trás das letras. Em seguida, para melhor explorar o tema, a análise dos contos escolhidos; o comportamento real da sociedade que é representada nos textos literários. E, por fim, conclui-se, discorrendo a respeito da legitimidade do emprego intencional da Literatura, pelo professor, na escola, como instrumento conscientizador, formador de opiniões, valores, princípios.

Palavras-chave: Literatura Comparada; contos; sociedade; ensino.

ABSTRACT

This Conclusion of Course Work intends to discuss literature in order to address its role as an instrument conscientizing, particularly in the classroom, among young high school students. To provide such reasoning, will Beaded interdisciplinarity Literature with other subjects such as history and psychology, emphasizing their social role, more specifically, highlighting the literature as a tool to help think about the universe around us. So, the work brings up a brief reflection on the tale, but a slight study on gender in Brazil, seeking, in its origins, place it in the social and political context of the time. At the heart of the matter, a reflection on the role conscientizing Literature, issues relating to otherness, identity, dialogue of literary fiction with the reality of our country, its ability to reflect what's behind the letters. Then, to further explore the topic, the analysis of the stories chosen, the actual behavior of the society that is represented in literary texts. And finally, it is concluded, talking about the legitimacy of an intentional use of Literature, the teacher, the school as an instrument conscientizing, forming opinions, values, principles.

Keywords: Comparative Literature; tales; society; teaching.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 Sobre a Literatura Comparada	10
1.1 AS CONFLUENCIAS LITERÁRIAS – O INTERTEXTO, A INTERDISCIPLINARIDADE.....	Erro! Indicador não definido.
1.2 UM CONTRAPONTO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA.....	Erro! Indicador não definido.
2 O conto: uma breve reflexão crítica.....	Erro! Indicador não definido.6
2.1 O CONTO- O QUE É A A QUE SE PROPÕE.....	Erro! Indicador não definido.6
2.1.1 O Contar e o Ensinar - Citando Cortázar e Paulo Freire	Erro! Indicador não definido.
2.1.2 O percurso do gênero conto no século XX.....	23
2.1.3 O Conto que faz pensar – A sociedade brasileira representada.....	Erro! Indicador não definido.
2.2 O SENTIDO DA MIMESE NOS CONTOS	Erro! Indicador não definido.
3 Literatura, um instrumento para o pensar	30
3.1 O JOGO DE SENSações DA ARTE – A EXPRESSÃO DE IDEIAS ESTÉTICAS	31
3.2 LITERATURA & PSICOLOGIA - O SENTIDO DAS PALAVRAS.....	Erro! Indicador não definido.
3.3 O PAPEL SOCIAL DA LITERATURA.....	Erro! Indicador não definido.
3.3.1 A Visão de Antônio Cândido.....	Erro! Indicador não definido.
4 Nas entrelinhas do texto – Análise literária	40
4.1 DESVENDANDO MACHADO DE ASSIS E SEU CONTO A <i>CARTOMANTE</i>	40
4.1.1 O sobrenatural em <i>A Cartomante</i> , de Machado de Assis.....	Erro! Indicador não definido.
4.2 DESVENDANDO MONTEIRO LOBATO E SEU CONTO <i>NEGRINHA</i>	Erro! Indicador não definido.
4.2.1 A crueldade em <i>Negrinha</i> , de Monteiro Lobato.	47
4.3 DESVENDANDO RUBEM FONSECA E SEU CONTO <i>PASSEIO NOTURNO, PARTE I</i>	50

4.3.1 O ser, o ter e o parecer ser em <i>Passeio Noturno</i> , de Rubem Fonseca.....	Erro! Indicador não definido.
CONSIDERAÇÕES FINAIS	Erro! Indicador não definido.
REFERÊNCIAS.....	Erro! Indicador não definido.
ANEXO 1	62
ANEXO 2.....	71
ANEXO 3.....	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Ao longo dos séculos, as sociedades têm se aventurado com a atividade obscura de buscar definir o que é Literatura. Apesar das inúmeras concepções que intencionam desvendar o fato literário, quando se pensa em Literatura, não se pode prescindir de destacar o seu papel social, histórico, além de sua saliente perspectiva psicológica. Por certo, a Literatura, como arte que é, traz em sua natureza um prognóstico de esmero, beleza, elevação, prevê invenção, sensibilidade, rigor formal; não pressupõe uma única percepção, sequer um único emprego; não se caracteriza como uma arte estagnada, acabada, mas, sim, em um turbilhão de hipóteses suspensas, que conferem lugar a múltiplos prismas de interpretações, novos níveis de leituras e compreensão dos textos em questão.

Tratando-se de Literatura, as fronteiras jamais serão transpostas. Cada época, bem como cada sociedade, denota adotar seus próprios critérios e intenções em relação à arte e à Literatura. Em cada situação, a Literatura parece surgir com vestígios de espelhamento do contexto histórico e cultural de um povo, trazendo efeitos distintos, conforme o enfoque que se dá a ela, comunicando, em seu *corpus*, um apelo para se repensar velhas crenças, construir novos paradigmas, desconstruir preconceitos, chamar à realidade, humanizar a sociedade, ou mesmo ser uma inspiração para o sistema que a produz.

Quando se chega ao fim de um curso de Licenciatura, nos deparamos com a possibilidade de sermos professores; no caso, tratando-se de um curso de Letras, professores de Português e de Literatura de Língua Portuguesa, pois, com a graduação, somos legitimados para isso. Contudo, para muitos jovens mestres, o dia a dia em sala de aula parece um desafio complexo demais para ser facilmente enfrentado. Em relação às aulas de Literatura, diante da farta produção literária em nosso país, as dúvidas são frequentes:

Quais textos são apropriados para serem trabalhados na escola? Qual o viés a ser explorado? Em quê se deter? E ainda mais, como ensinar a fim de despertar o interesse, o espírito crítico do aluno?

Trocando em miúdos, o ponto mais relevante a ser questionado com o presente trabalho é a legitimidade do emprego da Literatura, pelo professor, em sala de aula, através de suas representações sociais, como instrumento intencionalmente conscientizador. Seria genuíno um contraponto entre História, Psicologia e Literatura? De quais formas a Literatura é capaz de influenciar os grupos de alunos, transformando consciências? Seria a Literatura um produto do meio? Será que a Literatura, como arte, pode ser instrumentalizada sem que perca algo, por menor que seja, de sua natureza?

Nessa ocasião, cotejar-se-á autores como o professor Paulo Freire, com seus dizeres sobre a educação, em *Pedagogia do Oprimido*, *Pedagogia da Autonomia*, *Pedagogia da Indignação*; também o filósofo Immanuel Kant, ao se abordar sua obra intitulada *Crítica da faculdade do juízo*, na qual o autor considera o prazer puro desinteressado, presente no juízo de gosto daquilo que é belo. Além desses autores, também serão cotejados os autores como Antônio Cândido, em seu livro *Literatura e Sociedade*, Vigotski, com sua *Psicologia da arte*, como também serão aferidos conceitos inerentes à Teoria do Conto, segundo o entendimento de Bosi, Fiorin e Savioli, além de outros tantos do cânone da Literatura Comparada.

A fim de possibilitar essa análise, o gênero do conto denota ser o mais apropriado para ilustrar este estudo, pontuando-se o seu aspecto breve e direto, o que permite a sua leitura em sala de aula. Nesse ínterim, não se tem a pretensão de esgotar o tema do papel da Literatura, sequer de delimitar a função da arte, mas sim de trazer luz aos futuros educadores na eterna caminhada em busca da construção do conhecimento.

Para concluir, na tentativa de explanar o assunto, serão analisados 3 contos de autores nacionais, cada qual apresentando uma problemática distinta. A saber, *A cartomante*, de Machado de Assis; *Negrinha*, de Monteiro Lobato; *Passeio Noturno*, de Rubem Fonseca.

1 SOBRE A LITERATURA COMPARADA

O presente capítulo tem como objetivo traçar um breve estudo sobre as concepções de Literatura Comparada, trazendo a reflexão sobre algumas noções que lhe são próprias, como o intertexto e a interdisciplinaridade; isso, à luz de teóricos como Kristeva, Guillén, Fiorin e Saviloli.

Sabe-se que a Literatura Comparada, como estudo único da literatura além das fronteiras de um país específico, entrou em crise a partir dos fenômenos da mundialização da cultura e da globalização econômica. A concepção tradicional francesa exigia que o comparável, em termos de literatura, fosse sempre o nacional com o estrangeiro. Contudo, a partir da segunda guerra mundial (1945), as fronteiras da Europa modificaram-se; por conseguinte, aquela ideia de nacionalismo exaltado, cultivado desde as unificações da Alemanha e da Itália (em torno de 1850), começou a desaparecer.

A concepção francesa de Literatura Comparada advinha dessa cultura nacionalista e da influência do pensamento filosófico de Auguste Comte (1798-1857), pai do positivismo. A ciência positivista de Comte propunha métodos específicos para que a pesquisa fosse dotada de certo rigor, e tivesse validade universal. Também os formalistas russos foram influenciados por esse pensamento ao delimitar o objeto da literatura e conceituar o fato literário.

Já a concepção americana de Literatura Comparada, desenvolvida durante a guerra fria (nas décadas de 1950, 1960 e 1970) afrouxou a exigência formal dos franceses e passou a caminhar para uma abertura em que seria possível estabelecer conexões com os diversos ramos do saber humano. Poder-se-ia comparar um texto literário de um país com textos de outro, e de outras áreas, como a história, a filosofia, a psicanálise.

Também o conceito de texto ficou mais abrangente, com a evolução dos estudos linguísticos e semióticos. Não obstante a isso, a Literatura Comparada entrou em crise, nos anos de 1980 e 1990. A diluição, ou porosidade das fronteiras, o fim da guerra fria (1989), entre outros fatores histórico-sociais,

contribuíram para uma visão do homem sobre as múltiplas realidades que o cerca.

Antes, havia uma certeza: o mundo ocidental era dividido em dois blocos; depois, um caos. Os pensadores das diversas áreas ficaram desorientados perante esse aparente fim de uma era, a modernidade, e início de outras, a pós-modernidade, a hipermodernidade.

O crítico literário também cambaleou e muitas certezas foram impiedosamente fustigadas por uma onda pessimista que pregava o fim das utopias, o fim das literaturas, a morte da arte. A Literatura Comparada sobreviveu, para alguns, ligada às questões de tradução; para outros, ela tomou força porque afastou aqueles ranços positivistas que a engessavam como método de investigação dos diversos e cada vez mais complexos fatos culturais.

1.1 AS CONFLUÊNCIAS LITERÁRIAS - O INTERTEXTO, A INTERDISCIPLINARIDADE

A noção de intertextualidade nos fala da possibilidade da criação literária a partir de algo que a preceda. Por decorrência, é notório que a compreensão do texto pelo leitor, os níveis de leitura que ele será capaz de abstrair do que está escrito, dependerá de seu conhecimento de mundo, das leituras as quais se dedica.

Nesse íterim, Fiorin e Savioli, nos levam a refletir sobre a relação entre individualidade e coletividade enquanto criação literária. A impressão que se sobrepõe da leitura de suas afirmações vai ao encontro da ideia de que, tanto de forma implícita, quanto explícita, por vezes, um texto está intrínseco no outro, ou seja, as marcas dos textos de um autor emergem em textos de outro autor. Assim, fatos e escritos já conhecidos são retomados, compondo uma teia de diálogos que é tecida, passo a passo, através de recorrências, referências, citações e alusões.

Segundo Fiorin e Savioli:

[...] todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes neles, em níveis mais ou menos reconhecíveis (...) a intertextualidade é a maneira real da construção do texto. (FIORIN E SAVIOLI, 1996, p.13).

Por certo, a teoria da intertextualidade, concebida por Júlia Kristeva, designa o processo de produtividade do texto literário como absorção e transformação de um texto em outro. Da mesma forma, os discursos dialogam nos textos, em uma interdiscursividade, propiciando a interdisciplinaridade entre as ciências; por vezes, um reencontro do passado com o presente. Essa concepção traz um novo prisma de análise para os estudos comparatistas, pois o que anteriormente era entendido como mera imitação, deixa de ser visto como uma relação de dependência e passa a ser aceito como um procedimento natural de reelaboração.

Em busca de um aceitável conceito de intertextualidade, Kristeva recorre às reflexões de Bakhtin. Para esse teórico, o texto situa-se na história da sociedade; a *palavra literária*, ou seja, a unidade mínima da estrutura literária não se congela em um ponto, mas constitui um entrecruzamento entre diversas escrituras do contexto atual, ou anterior. Ademais, o benefício da teoria da intertextualidade para o comparativismo é reconhecida por outros teóricos, como Cláudio Guillén. Ele disserta sobre o assunto e posiciona-se a favor das ideias de Kristeva, pontuando que o intertexto refere-se a algo que aparece na obra, e não a um amplo processo genético focado no trânsito, o qual relega a um segundo plano tanto a origem como o resultado.

As seguintes palavras de Guillén esclarecem que o intertexto nada tem a ver com a velha noção de fonte, ou de influência:

Todo o texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis; sob formas mais ou menos reconhecíveis; os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais, etc, pois, sempre há linguagens antes do texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente

localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas. (GUILLÉN, 1985, p.312)

Já a noção de interdisciplinaridade denota ser ainda mais complexa e ampla, muito provavelmente, seus conceitos ainda se encontram em construção. Segundo Etges:

A interdisciplinaridade, enquanto princípio mediador entre as diferentes disciplinas, não poderá jamais ser elemento de redução a um denominador comum, mas elemento teórico-metodológico da diferença e da criatividade. A interdisciplinaridade é o princípio da máxima exploração das potencialidades de cada ciência, da compreensão dos seus limites, mas, acima de tudo, é o princípio da diversidade e da criatividade. (ETGES, 1995,p.14)

Com efeito, a fim de obter uma boa análise literária, é necessário desbravar as esferas para além da literatura e mergulhar onde esta se mistura com a psicologia, com a sociologia, com a história, a filosofia, etc. Retomando-se o já mencionado quando se tratou da intertextualidade, com a qual a interdisciplinaridade está profundamente envolvida, a noção de texto em Kristeva abarca o evento situado na história e na sociedade, o qual apaga as linhas divisórias entre as disciplinas, constituindo um cruzamento entre diferentes superfícies textuais e distintas áreas do saber científico e da esfera artística. Em outras palavras, pode-se dizer que o texto é um emaranhado de relações não somente intertextuais, mas também interdisciplinares.

1.2 UM CONTRAPONTO ENTRE HISTÓRIA E LITERATURA

Nos dias de hoje, quando se propõe um estudo em Literatura Comparada, graças aos modernos conceitos sobre o intertexto, é possível

aceitar a convergência entre textos literários e textos históricos. Ciência e arte, antes do surgimento dessas teorias, eram consideradas antagônicas. Não poderia o discurso histórico ser comparado ao literário, sendo que um era considerado científico, e outro baseado na ficção.

O “ponta pé” inicial rumo ao movimento de desmistificação da objetividade histórica, se deu com a publicação da *Metahistory*, de Hyden White, em 1973, a qual trazia a ideia de que a História não seria uma ciência empírica, questionando sua cientificidade. Desde então, muitos filósofos, sociólogos e críticos literários, passaram a desenvolver o pensamento de White, o que acarretou mudanças nas antigas concepções comparatistas, aproximando as duas áreas que anteriormente eram consideradas como polos opostos.

As relações entre a literatura e a história oficial de um povo aproximam-se a partir do instante em que o escritor vai em busca de fatos reais pra embasar o seu discurso literário. Da mesma forma, sabe-se que o historiador também necessita se valer de documentos para embasar o discurso histórico. Portanto, tal como o literato, ao ler e interpretar esses documentos, o historiador também imprime a sua visão dos fatos naquilo que escreve. Desse modo, há versões distintas para a história oficial de um país, o que coopera para a ideia de que a História não é exata e absoluta; de outro modo, observa-se que há releituras dessas histórias, também na ficção literária.

Cabe aqui frisar que na segunda década do século XX, surge uma corrente historiográfica intitulada de *Nova História*, a qual se distinguia das correntes anteriores por focar os que se encontravam à margem da sociedade em seus escritos, e não os detentores do poder. Essa corrente se destacou por problematizar os fatos sociais; seu método se baseava em observar as massas anônimas, trazendo para a história oficial o modo de viver da classe oprimida, e reconhecendo-a como participante nas transformações sociais de seu tempo.

Sob essa ótica, o literato, como observador da História, também é legitimado para transportar suas impressões para a o universo ficcional, criando uma “nova história”. Não a história real, de cunho científico, mas outra, elaborada a partir de fatos reais, os quais são redimensionados pelo autor, que, muitas vezes, traz para o texto elementos excluídos pelo historiador. Assim, há ocasião para se contar sobre a forma de sentir de um grupo, seus anseios,

suas expectativas, suas frustrações. Cabe ao escritor trabalhar em seus textos questões relativas à identidade de um povo, sua alteridade, discutindo-as e questionando-as, e não ao historiador. Portanto, esse trabalho do escritor não opera contra o trabalho do historiador, mas, ao contrário, o completa.

Nas obras literárias, a intertextualidade se dá através da pesquisa da verdade factual, em textos pré-existentes. Por analogia, pode-se afirmar que com a historiografia ocorre algo semelhante, pois o historiador se vale de documentos e do discurso de outros historiadores, que o precederam, para confeccionar o seu texto. Sabe-se que esses documentos, nem sempre são completos, mas surgem de forma fragmentada, impelindo o historiador a imprimir a sua visão dos fatos naquilo que escreve, frequentemente, necessitando completá-los em prol de obter um todo que faça sentido. A consciência dessa situação, fez com que as pessoas passassem a abandonar sua anterior passividade em relação à aceitação dessa cientificidade historiográfica, passando a questionar sua autonomia.

Ao aproximar o literato do historiador, é necessário frisar que o principal ponto que os distingue é a liberdade de criação. A Literatura, por carregar em si o elemento invenção, confere essa liberdade ao autor, que pode oscilar como bem lhe parecer, sem a preocupação em ser fiel com a verdade dos fatos. Julia Kristeva, aborda, em seus comentários, a forma como o escritor pode se inserir no discurso histórico, para a autora:

A única maneira que tem o escritor de participar da história vem a ser, então, a transgressão dessa abstração através do fato de que lemos algo, o relemos e o reinventamos, isto é, através de uma prática de uma estrutura significante em função de, ou em oposição a uma outra estrutura. (KRISTEVA, 1974, p. 63)

Para que a obra de arte se efetive, de forma que o presente venha a visitar o passado, o discurso histórico precisa dialogar com o literário, a fim de que haja material para que o social, o político, o sociológico, seja contestado, recriado. Para isso, o escritor quebra as convenções que os historiadores

utilizam, e se vale da ironia, do lúdico, do romanesco. Eis aí a *Metaficção Historiográfica*, definição de Linda Hutcheon, que nasce para nomear as narrativas literárias de cunho histórico, oriunda dessa junção entre História e Literatura, que propicia o escritor repensar o fato histórico, trazendo um novo sentido à verdade dita real. Por consequência, o leitor é privilegiado com a oportunidade de estar em contato com situações que não vivenciou, sequer observou, podendo abstrair dessa experiência a consciência social oportuna, que farão dele um ser social crítico, participante da universalidade da História, alguém consciente do seu mundo, e não apenas um gestor de sua história particular.

2 O CONTO: UMA BREVE REFLEXÃO CRÍTICA

Este capítulo tem o propósito de comentar o gênero conto, acentuando sua aplicação em sala de aula, mais precisamente, no Ensino Médio, com ênfase para uma análise do emprego do conto como ponto de partida para atividades dinâmicas em sala de aula. A ideia é de incentivar o aluno a transpor os limites entre a realidade e a História, despertando um espírito crítico em relação aos fatos do passado e do presente, apontados pelas histórias literárias, como também dos pressupostos que regem o comportamento da sociedade. Com esse objetivo, primeiramente, se faz necessário um exame relativo a situar o conto como tal, no contexto social, econômico e político da época, através de uma breve reflexão sobre a trajetória do conto no Brasil.

2.1 O CONTO - O QUE É E A QUE SE PROPÕE

Segundo Soares (2006), o conto é a forma narrativa, em prosa, escrita de forma concisa e breve, que apresenta unidade dramática, cuja ação concentra-se em único ponto de interesse. Possui número reduzido de personagens e todos participam da ação, envolta em apenas um foco temático.

Comumente confundido com a crônica, o conto se distingue dela por sua natureza, não por sua brevidade, já que ambos os gêneros, conto e crônica, tendem à narrações concisas. A fim de melhor caracterizá-los, vale mencionar que o conto reporta uma narração, que pode ser oral ou escrita, de densidade poética mais aparente que a crônica. De maneira *sui generis*, a crônica enseja uma prosa coloquial, pautada em meros fatos do cotidiano, não raro, permeada por comentários cômicos, ou maliciosos, sobre costumes, acontecimentos, ou mesmo personalidades contemporâneas.

No que toca a diferenciar o conto da novela, a extensão do texto é a questão essencial, sendo o conto prioritariamente curto, ao contrário da novela, que é longa. Por clamar por brevidade, o conto pede um número reduzido de personagens, com apenas um foco dramático, sem ter a obrigação de delimitar o tempo e o espaço, e sem necessitar respeitar a ordem cronológica dos fatos, o que é imprescindível à narrativa da novela, geralmente, com inúmeros personagens e diversas unidades dramáticas.

A extensão também é o fator mais evidente quando se propõe diferenciar o conto do romance. Traçando um panorama relativo à extensão do conto, da novela e do romance, pode-se dizer que a novela ocupa a posição intermediária entre o conto e o romance, sendo o conto o mais curto, e o romance o mais longo, com mais recursos narrativos e diversas tramas.

Embora algumas narrativas mais longas, ao exemplo de “O Alienista”, de Machado de Assis, sejam consideradas contos, normalmente, isso se trata de uma exceção. A ideia do conto é a de proporcionar uma leitura rápida, que possa ser feita de uma sentada só, sem muitas ocasiões para idas e vindas no tempo, geralmente, se encaminhando para uma única linha temporal.

Sem que haja muito espaço para delongas, o conto tende a deixar lacunas em meio ao enredo; necessariamente, o conto não precisa dizer tudo, contar tudo o que poderia contar. Esse é um ponto bastante interessante nesse gênero literário, o que contribui para que ele seja ainda mais singular, pois, essa prerrogativa abre espaço para o leitor interpretar, pensar e repensar a

história como bem lhe parecer, não só nos limiares da ficção, mas também no contexto real.

Assim sendo, um conto pode conter, em seu *corpus*, uma inesgotável fonte para diversas análises, debates e discussões ímpares, fato a ser explorado em sala de aula, em atividades diversas, a fim de que o aluno tenha a oportunidade de construir o saber em grupo, não só através da orientação de seu professor, mas também através das trocas com seus colegas. Tratando-se de pensar o texto literário de forma autônoma, sem se deter em sua equivalência estética, cabe ressaltar que:

Toda transposição semiótica envolve um processo de interpretação, é resultado de uma específica leitura, que se manifesta no conjunto de opções tomadas pelo realizador. [...] Porém, é necessário sublinhar que embora a adaptação dependa de um processo de leitura, ultrapassa-o, na medida que dá forma a um novo objeto artístico. (BELLO, 2003, pp. 29-30)

Dessa forma, a leitura ultrapassa as fronteiras do livro, podendo ser recriada pelo aluno-leitor, que se identifica de forma peculiar com a história, por vezes, através de uma análise que propicia uma ponte entre ficção e realidade. Por hora, observa-se a arte reproduzindo a vida; por hora, a vida reproduzindo a arte.

Contudo, para que se forme um leitor proficiente, primeiramente é preciso conquistá-lo com uma proposta que lhes seja interessante. A tipologia textual do conto, por ser mais acessível, permite o incentivo da leitura pelo uso de narrativas breves e envolventes, fazendo com que o aluno, passo a passo, desvende o mundo que o cerca, através de um enfoque diferenciado, com atividades de compreensão, interpretação e recontextualização da leitura.

2.2 O PERCURSO DO GÊNERO CONTO NO SÉCULO XX

No que diz respeito à história do conto no Brasil, é relevante para o presente trabalho observar o percurso do gênero no século passado. A fim de se compreender o contexto social da época, faz-se necessário comentar o cenário nacional e internacional que permeou os primeiros anos do século XX. Na Europa, uma série de correntes artísticas, o *Futurismo*, o *Cubismo*, o *Dadaísmo*, o *Expressionismo*, o *Surrealismo*, servem como mola propulsora para transformações sociais, políticas, econômicas, tecnológicas e culturais, que passam a influenciar, profundamente, a essência do homem moderno. Com a ajuda da imprensa, através de uma maior demanda de revistas e jornais, a divulgação dessas correntes torna-se intensa no território nacional, as quais influenciam profundamente o modernismo no Brasil.

Reflexo da época, o cotidiano da população brasileira passa a contar com a urbanização, oriunda das invenções que revolucionaram o ocidente, como o rádio, o telefone, o cinema, o automóvel. A ambição pelo conforto acaba por repercutir nos princípios e valores da população das cidades, industrializadas, repletas de artigos manufaturados, trazendo para a burguesia uma sensação tamanha de otimismo quanto ao futuro. Essas características preponderam ao ponto de fazer com que o período fosse reconhecido como a *belle époque*.

Em Paris, a efervescência no âmbito das artes atrai artistas oriundos de todas as partes do mundo. Os cafés, bares e cabarés eram o ponto de encontro da elite intelectual, atraída pelo dinamismo cultural e social da época; artistas brasileiros, em viagem à Europa, retornam para cá trazendo na bagagem as novas ideias revolucionárias. Entretanto, o nacionalismo exacerbado de alguns países, a disputa entre potências europeias por novas colônias fornecedoras de matérias primas e consumidoras de produtos industrializados, a revolta das mesmas que, resistindo à exploração buscam a independência, entre outros fatores de cunho político e social, faz eclodir a Primeira Guerra Mundial, em 1914. No Brasil, a industrialização cresce, impulsionada pela necessidade das potências consumidoras por produtos aqui cultivados; a expansão da cafeicultura no país vivencia o seu apogeu, em razão disso, as cidades se urbanizam.

Ainda em relação ao início do século, especialmente a fim de situar o contexto literário em nosso país, vale observar os meados da década de 1910.

Nesse período, os modernistas, incentivados pela aristocracia dominante, a qual lucrara com expansão das lavouras cafeeiras e com o advento da industrialização, passam a se organizar em grupos, iniciando um movimento que rapidamente se instaura no Rio de Janeiro. Tal movimento também encontra uma forte repercussão em Recife e em São Paulo, onde obras e eventos artísticos eram patrocinados por esses aristocratas enriquecidos, como a Semana da Arte Moderna, de 1922, marco inicial do movimento modernista.

Por consequência, a partir do evento de 1922, escritores passam a refletir com mais afinco a respeito da realidade da nação, oportunizando uma renovação da cultura no país. O rompimento com estéticas passadas marca uma época onde impera a destruição, a desconstrução de tudo o que significava passado. Busca-se um regresso aos primórdios, às formas livres de tradicionalismos e regras. Os textos literários tornam-se concisos, passam a conceder lugar às gírias, ao verso livre, às irregularidades, dispensando estrangeirismos, aproximando-se da oralidade do povo brasileiro, sempre em busca da criação de bases nacionais. Nos contos, lançava-se um olhar crítico para a História do Brasil, repelia-se o espírito colonialista, repensava-se a cultura no país. Temas cotidianos, geralmente, pontuados com pitadas de humor, propiciavam reconsiderar a realidade brasileira.

Segundo Alfredo Bosi:

A Semana foi, ao mesmo tempo, o ponto de encontro das várias tendências que desde a I Guerra vinham se firmando em São Paulo e no Rio, e a plataforma que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, numa palavra, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (BOSI, 2002, p.54)

Poética, poema de Manuel Bandeira, espelha, de forma exemplar, o espírito modernista.

Poética

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.

Estou farto do lirismo que pára e vai averiguar no dicionário
 o cunho vernáculo de um vocábulo.
 Abaixo os puristas
 Todas as palavras sobretudo os barbarismos universais
 Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção
 Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis
 Estou farto do lirismo namorador Político Raquítico Sifilítico
 De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si
 mesmo
 De resto não é lirismo
 Será contabilidade tabela de co-senos secretário do amante
 exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes
 maneiras de agradar às mulheres, etc.
 Quero antes o lirismo dos loucos
 O lirismo dos bêbados
 O lirismo difícil e pungente dos bêbedos
 O lirismo dos clowns de Shakespeare
 - Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

Manuel Bandeira

Do ponto de vista da produção literária, faz-se necessário mencionar que, entre 1918 e 1925, Monteiro Lobato, à frente de sua editora, revoluciona a produção e difusão de livros no Brasil. Com isso, os livros deixam de serem impressos em Portugal e França, pois as tiragens passam a ter produção nacional. É a tecnologia encontrando espaço em todos os meios, a industrialização favorecendo a arte.

Como resultado de tão relevantes acontecimentos, as primeiras três décadas do século marcam uma diversidade estética no Brasil. Entre os contistas de maior destaque, Machado de Assis, Monteiro Lobato, João Simões de Lopes Neto, Graciliano Ramos, passando pela denominada fase “heróica” dos anos 20, e desembocando na maturidade literária característica dos anos 30. A época é marcada por autores intitulados regionalistas, quanto por aqueles chamados de modernistas. Dos anos 40 e 50, surgem nomes como Erico Veríssimo, Raquel de Queiroz, Carlos Drummond de Andrade, apontados pela crítica como “modernos, maduros, líricos”, os quais ocupam papel ímpar na cena literária do período, acabando por entrar para o cânone como os principais do século.

A partir dos anos 60, os aspectos políticos que circundavam a nossa nação passaram a se refletir sobremaneira na arte brasileira, fruto do governo

democrático populista de J.K, com destaque para a Bossa Nova, o Cinema Novo, o Teatro de Arena, as Vanguardas. Com a renúncia do presidente Jânio Quadros e a derrocada de João Goulart pelo golpe militar, a arte sofreu com os golpes da censura; os textos passaram a ser velados, comunicando apenas nas entrelinhas o que pretendiam dizer. A promulgação do AI-5, o fechamento do Congresso, faz com que o medo se instaurasse no país. É uma época marcada pela censura, pela perseguição e pelo exílio. O principal alvo, além dos políticos, passou a serem os intelectuais, escritores, artistas.

Em 1970, a conquista do tricampeonato mundial coopera para que uma onda de ufanismo se instaure no país. *Brasil, ame-o, ou deixe-o*, era o lema da vez. Nesse período ocorre o chamado “boom” do conto, época que entra para a história literária como a década do conto, momento que ocorreu, simultaneamente, com a chamada “morte do romance” na Europa. Como resultado, a literatura brasileira é permeada por inúmeros escritores que desabrocham no cenário sócio cultural do país, escrevendo uma larga produção literária, com pleno controle de diversas técnicas narrativas, diversificando o olhar para a nação, ao mesmo tempo que prescindiam de linguagens regionalistas.

Assoma-se a esses acontecimentos, o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, nas dependências do DOI-CODI do II exército, em São Paulo, o qual se transforma em um “divisor de águas”, conforme as palavras do jornalista Mino Carta, gerando nova conscientização junto à chamada “maioria silenciosa” brasileira. Em decorrência, os jovens passam a se inteirar mais sobre questões políticas e sociais, recriando um sentimento de cidadania, aprofundando debates, o que fez com que as editoras investissem nas áreas do ensaio político, sociológico, cultural, econômico, lançando mão de livros acessíveis financeiramente, com poucas páginas, como os *pocket books* norte-americanos.

Os anos 80 refletem a produção literária da década precedente, contudo, se distinguindo da década anterior pela questão da exacerbação do erótico, com especial foco no feminino. Nasce uma nova linguagem estética para atender aos apelos de uma demanda já há tempos interessada no assunto. A literatura-infanto-juvenil, que já vinha se alastrando desde a metade

da década anterior, ganha ainda mais notoriedade. O romance, a narrativa longa, tem propulsão, em detrimento do conto, fixando o gênero.

Entretanto, alguns autores se mantêm fiéis ao gênero conto que vinham praticando, como o escritor Sérgio Faraco. Além desse autor, destacam-se os contistas Ricardo Ramos, Hélio Pólvora, Murilo Rubião, Caio Fernando Abreu, Nélida Piñon, João Ubaldo Ribeiro. O fim da década de 80 é sinalizada pelo desânimo e retrocesso no campo do Eros, reflexo das restrições impostas pelo alastramento do HIV.

A diversidade de estilos característica dos anos 90 traz a pluralidade para a Literatura brasileira. Em voga, as diferenças étnicas, as preferências sexuais, as escolhas que rompem com o convencional. Escritores conciliam o humano e o animal, exploram a fusão com o tecnológico. O baixo-astral característico dos anos 80 cede lugar ao heterogêneo, apontando para um período de transição. É o cenário literário dos contos de Moacyr Scliar, Cintia Moscovich, Marina Colasanti, Luis Fernando Veríssimo, dentre outros autores que deixaram sua contribuição literária nesse fim de século.

2.2.1 O Conto que faz pensar – A sociedade brasileira representada

Que a literatura comunique os aspectos históricos de um povo, os estudos explanados até aqui, não deixam dúvidas. No entanto, a dimensão psicológica que caracteriza o homem como ser social que é, vivenciando o seu tempo e a sua história, necessita de um esforço maior para ser abstraída dos textos. Em uma aula tradicional de História do Brasil, um aluno que cursa, hoje, o Ensino Médio, recebe informações sobre como se deu tal período no Brasil, como aconteceu certo fenômeno, suas razões e suas consequências. Ele lê sobre o assunto e o entende com os limites da razão; contudo, ao se deparar com um texto literário que aborde o assunto, o aluno tem a oportunidade de ir além do apreender, do entender com a mente, podendo compreender o assunto com todo o seu ser.

A despeito da propriedade dessa afirmação, por certo, os aspectos psicológicos, sociais e históricos se entrelaçam nos textos literários,

comunicando, para além das palavras, o que se pretende dizer. Bosi, ao abordar a história da literatura nacional, afirma:

Os escritos de ficção, objeto por excelência de uma história da literatura, são individuações descontínuas do processo cultural. Enquanto individuações, podem exprimir tanto reflexos (espelhamentos) como variações, diferenças, distanciamentos, problematizações, rupturas e, no limite, negações das convenções dominantes no seu tempo. (BOSI, 2002, p.109)

A História ensina o que foi ser um escravo no período colonial, mas é incapaz de fazer sentir o que significou ter nascido e vivido nessa época. Já a Literatura, como arte que é, tem o poder da mimese, que oportuniza uma ponte entre o imaginário e o real, transportando o leitor para outro espaço temporal, possibilitando um diálogo com outras esferas do inconsciente. Na prática, funciona como se o leitor dispusesse de uma máquina do tempo, fazendo-o, de certa forma, “viajar” até o mundo caricaturado no papel, incorporando uma série de relações discursivas, através do universo literário.

Só assim, conduzido o leitor pela imaginação, o estimulado a criar e recriar o cenário da história em sua mente é possível fazê-lo incorporar, através do universo do imaginário, uma situação, uma condição, uma época que não é a sua. Dessa forma, ao término da leitura de um conto como “Negrinha”, de Monteiro Lobato, o aluno encontra a proximidade que se faz necessária à compreensão do tema, no caso, a escravidão, por tê-la reconhecido através das palavras do autor.

Segundo Ferreira Gullar, poeta e crítico da arte:

A arte é muitas coisas. Uma das coisas que a arte é, parece, uma transformação simbólica do mundo. Quer dizer: o artista cria um mundo outro - mais bonito ou mais significativo ou mais ordenado – por cima da realidade imediata. Naturalmente, esse mundo outro que o artista cria ou inventa nasce de sua cultura, de sua experiência de vida, das ideias que ele tem na cabeça, enfim, de sua visão de mundo. (GULLAR, 1982, p.43)

2.2.3 O Contar e o Ensinar - Citando Cortázar e Paulo Freire

A fim de embasar teoricamente esse campo de estudo, é pertinente rememorar Cortázar; o autor menciona que:

Um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa confusão do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto” (CORTÁZZAR, 2006)

Em sua obra datada de 2006, o teórico chama a atenção para a grande propulsão que o gênero do conto vem tendo nos países americanos de língua espanhola; afirma que é preciso ter uma ideia viva do que é o conto, já que sua importância vem crescendo de forma excepcional em nosso dia a dia. Pontua que o conto parte de uma noção de limite; para ele, não apenas limite físico, mas pondera que também o tempo e o espaço devem estar condensados no conto.

Considera Cortázar que mesmo que a história seja corriqueira, o tema há que se sobressair, por uma abordagem original, que seja inusitada. O bom conto seria aquele capaz de provocar uma tensão digna de projetar a sensibilidade do leitor para além dos limites da história. O leitor teria que ser envolvido nessa teia de sensibilidades, a ponto de sair de si mesmo em direção a um sistema de relações mais complexo.

Para Cortázar:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. (CORTÁZAR, 2006, p. 153).

Assim sendo, para Cortázar, a escolha do tema é de suma importância; o imprescindível, segundo ele, é que o tratamento do tema seja excepcional, mesmo que se trate de uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O indispensável é que consiga fazer com que o inconsciente do leitor dialogue

com o texto literário, despertando em sua mente uma série de sentimentos e concepções que antes estavam adormecidas.

Não obstante, quanto ao aspecto didático do assunto, cabe observar que, antigamente, a aula tradicional resumia-se em um professor, diante de um quadro negro, uma cartilha escolar que continha as diretrizes a serem respeitadas, e alunos enfileirados, todos em linha reta, de forma a terem seus olhares voltados apenas para frente, lugar onde se encontrava o mestre. Esse profissional, na visão de outrora, seria o detentor de todo o conhecimento, o ser superior capaz de transmitir esse saber para os seus alunos, meros receptores. Atualmente, com a contribuição de alguns pensadores, destacando-se o professor e escritor Paulo Freire, essa ideia de aula tradicional, cada vez mais, tem se tornado retrógrada. No dizer do autor: “Ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua própria produção ou a sua construção”. (FREIRE, 2003, p. 47),

De um modo geral, nos dias de hoje, tem-se por ideal dar voz ao aluno, e deixá-lo encontrar as respostas por si só, com a contribuição do meio no qual está inserido. Segundo Freire: “Ninguém educa ninguém, ninguém educa a si mesmo, os homens se educam entre si, mediatizados pelo mundo”. (FREIRE, 1987, p.68). Nessa linha de raciocínio, nota-se que, até mesmo a posição anteriormente costumeira das classes em sala de aula, tem sido abandonada, em prol de proporcionar outro foco de visão entre a turma. Em uma aula onde o espaço se organiza em um círculo de classes, por exemplo, o professor deixa de carregar todo o velho estigma de autoridade inquestionável; a oportunidade de falar, de argumentar, de contribuir com o seu pensar, o seu conhecimento de mundo é concedida a todos.

Dessa forma, o saber, o aprendizado, é construído, abstraído do meio, e não simplesmente repassado de educador para educando, através de ideias unilaterais, respostas fechadas, não isentas, mergulhadas naquilo que comunica o clássico, sem lugar para o novo. Para Freire: “Não há saber mais ou saber menos: Há saberes diferentes”. (GARROS, 2002, p.62)

Talvez, um dos maiores desafios, tratando-se do quesito “contos em sala de aula”, diga respeito a escolher quais os contos a serem trabalhados pelo professor na escola. Isso, porque, além de se referir a uma questão de gosto, a heterogeneidade temática é imensa, os critérios doutrinários são

polêmicos, os conceitos de qualidade, em se tratando de Literatura como arte, relativizados. Portanto, em algumas oportunidades, o próprio conceito de erro é desconstruído, como ao exemplo da linguagem empregada nos contos de João Guimarães Rosa, que reinventa a linguagem, trazendo para o texto escrito a fluência da oralidade de um povo, de uma região, em um contexto histórico, cultural e social específico.

Aflora do emprego desses contos, em sala de aula, uma gama de oportunidades de trocas de informações, em grupo, com a contribuição dos alunos com seus conhecimentos de mundo. Sobressai a alternativa de conceder voz ao aluno, permitindo que ele exteriorize, de modo pertinente, as suas impressões, o seu sentir e seu pensar em relação aos assuntos dimensionados. Citando Paulo Freire: “Não basta saber ler que Eva viu a uva. É preciso compreender qual a posição que Eva ocupa no seu contexto social, quem trabalha para produzir a uva e quem lucra com esse trabalho.” (FREIRE, 1991).

Uma possibilidade interessante, na hora de selecionar os contos para serem lidos e discutidos em sala de aula, seria trazer textos que sejam representativos dos momentos históricos e sociais pelos quais passaram a nossa sociedade. Os textos devem salientar os temas que se pretende abordar, como contos que tratem de assuntos relacionados ao racismo, religião, preconceitos, convenções morais, violência, sexualidade, em meio a inúmeros outros assuntos passíveis de especulação.

Quanto às atividades a serem propostas, são algumas hipóteses: os debates em grupos; as releituras dos contos, atualizando-os, quanto à linguagem, costumes, cenários; o desafio ao aluno para que esse continue a história, trazendo a mesma outro final; o incentivo à pesquisa, fazendo com que o aluno situe o conto em seu momento histórico e social, ou trazendo a biografia do autor; também a representação teatral dos contos em sala de aula, entre inúmeras alternativas possíveis.

2.3 O SENTIDO DA MÍMESE NOS CONTOS

Sobre a mimese, cabe ressaltar que a revelação do real na linguagem da arte foi pensada por Aristóteles; para ele, a mimese implicaria em um profundo conhecimento da natureza humana, relacionando o seu conceito à imitação das essências do mundo, recriando a realidade, absorvendo a sua essência e revigorando-a. Trata-se da arte contemplando a realidade de um tempo, sem a pretensão de confundir-se com ela.

Assim, comenta Ricoeur :

O sentido da mimese, imitar ou representar a ação, é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com a sua semântica, com a sua simbólica, com a sua temporalidade. É sobre essa pré-compreensão, comum ao poeta e ao seu leitor, que se ergue a tessitura da intriga e, com ela, a mimética textual e literária. (RICOEUR: 1994, p. 101)

Ainda em relação à mimese, Antoine Compagnol, discorre sobre ela considerando-a como reconhecimento, contrariando teses que insistem na obrigatoriedade da autonomia da literatura sobre a realidade; para embasar essa postura, o autor afirma que:

Tanto em Ricoeur como em Frye, a mimêsis produz totalidades significantes a partir de acontecimentos dispersos. É pois pelo seu valor cognitivo, público e comunitário que ela é reabilitada, contra o ceticismo e o solipsismo aos quais conduzia a teoria literária francesa estruturalista e pós-estruturalista. (COMPAGNON: 1999, p.131)

Doravante, o autor conclui o seu pensamento argumentando que o fato da arte valer por si só, não implica que ela não possa se destinar a espelhar a realidade da qual é fruto. Defende que a linguagem foi desenvolvida no intuito de tratar da diversidade de assuntos, e não apenas daqueles de ordem linguística. Conforme o seu dizer:

[...] reintroduzir a realidade em literatura é, uma vez mais, sair da lógica binária, violenta, disjuntiva, onde se fecham os literatos – ou a literatura fala do mundo, ou então a literatura fala da literatura –, e voltar ao regime do mais ou menos, da ponderação, do aproximadamente: o fato de a literatura falar da literatura não impede que ela fale também do mundo. Afinal de contas, se o ser humano desenvolveu suas faculdades de linguagem, é para tratar de coisas que não são da ordem da linguagem. (COMPAGNON, 1999, p.126)

Em suma, o texto literário, o conto, fala por si só, e também fala do mundo. Não há uma dissimetria total entre realidade do passado e realidade ficcional. Em outras palavras, recusar-se a aceitar esse fato inegável, implica alienação. Conforme Compagnon, a percepção de que o texto fala faz com que o leitor nele se engaje, deixando-se afetar pela ficção.

[...] a negação da realidade, proclamada pela teoria literária, não é mais que uma negação, ou o que Freud chama de uma denegação, isto é, uma negação que coexiste, numa espécie de consciência dupla, com a crença incoercível de que o livro fala „apesar de tudo“ do mundo, ou que ele constitui um mundo, ou um “quase-mundo”, com falam os filósofos analíticos a respeito da ficção...é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão a gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface. (COMPAGNON: 1999, pp.137,138)

Sistematicamente, pode-se notar que a literatura, ao se propor a narrar a vida real, a transpor para o papel sensações e sentimentos, lança mão do imaginário, incorporando-o os textos. De tal maneira, é possível ler uma obra literária, e, ao mesmo tempo, se permitir reconstruções mentais, vivenciando uma ilusão de presença.

Sem sombra de dúvidas, não há meios de se reviver o que nunca se presenciou, porém, por vezes, cabe à literatura aproximar a realidade do leitor, que a tem apenas como uma informação histórica, pois não a observou, nem

foi testemunha ocular dos fatos. Comumente, através do jogo do imaginário, fica assegurada a quem lê a oportunidade de se afigurar, numa mediação entre personagem e leitor, sujeito e mundo.

3 LITERATURA, UM INSTRUMENTO PARA O PENSAR

Este capítulo intenciona discorrer sobre Literatura como uma ferramenta que propicia o pensar, especialmente, tem como objetivo propor um diálogo entre a Literatura e a Psicologia, no sentido de aproximar as duas matérias, mostrando a interdisciplinaridade que há entre ambas, interessadas em formar cidadãos que sejam críticos. Nesse contexto, emerge a luta por uma nova escola que se reorganize em prol de um maior comprometimento com as estruturas sociais.

A sala de aula é um universo em que vivenciamos inúmeras experiências. A natureza educativa propicia práticas e contextos diversos sem os quais não há ensino, tampouco aprendizagem. Conforme a psicologia, algumas das teorias por ela estudadas, ou seja, o *Behaviorismo*, *Gestalt* e a *Psicologia Sócio-interacionista*, refletem-se, e podem ser observadas em vários momentos da relação entre os alunos, como também na relação professor e aluno.

O *Behaviorismo* trata de estabelecer as leis que regem o comportamento, relacionando as respostas com os estímulos que a precedem. A *teoria de Gestalt* afirma que a explicação do conhecimento passa pela noção de estruturas perceptivas. Assim, nossos comportamentos seriam desencadeados pela noção de percepção do meio e não unicamente por suas propriedades físicas. Já a *Psicologia sócio-interacionista* discorre sobre a ideia de que o estudante é percebido como aquele que aprende os valores, a linguagem e o conhecimento que seu grupo social produz a partir da interação com o outro, tanto alunos como professor. A revelação, ou seja, o *insight*, o

momento do dar-se conta das questões abordadas, a compreensão súbita do campo perceptivo configurando uma totalidade, vem à tona entre os alunos, que tendem, aos poucos, a solucionar as questões propostas.

Na prática, a interação entre os alunos, buscando debater as questões propostas, opinando e fazendo analogias diversas, denotam um esforço involuntário no sentido de construir o conhecimento. Para Vygotsky, na psicologia sócio-interacionista, é a aprendizagem que provoca o desenvolvimento. O sujeito, ao nascer, confronta-se com um corpo de conhecimentos universalizados, já instituídos, que ele precisa absorver e internalizar. Assim, o sujeito internaliza a cultura.

É importante salientar que para Vygotsky, a apropriação de conhecimentos pelos seres humanos é decorrente da interação entre aspectos da história pessoal e social. Conforme o autor, há uma cara influência da família e da genética, ao mesmo tempo que, sem dúvida, somos também resultantes do contexto sócio-histórico em que vivemos.

Desta forma, a cultura concede as pessoas os sistemas simbólicos representativos da realidade que permitem a compreensão e a interpretação do mundo real. Há dois níveis de desenvolvimento, segundo o autor, sendo que um refere-se ao que o indivíduo aprende por si próprio e o outro se concretiza partir da capacidade de aprender com as outras pessoas.

Desse entendimento, observa-se a necessidade de o professor abrir espaço para que, em sala de aula, haja um momento oportuno para o debate. Com isso, os alunos põem em prática os princípios da interação, aprendendo com o grupo, já que os sujeitos, nas próprias palavras de Vygotsky, não são apenas ativos, mas interativos, sendo que seus conhecimentos se estabelecem a partir das relações intra e interpessoais.

Enfim, segundo a concepção dessa teoria, salienta-se o fato verídico de que o ser humano não pode existir, nem experimentar o desenvolvimento próprio de sua espécie como uma ilha isolada, tendo, necessariamente, o seu prolongamento nos demais. O ser humano, de modo isolado, não pode ser entendido como um ser completo.

3.1 O JOGO DAS SENSações DA ARTE – A EXPRESSÃO DE IDEIAS ESTÉTICAS

Immanuel Kant, em sua obra intitulada *Crítica da Faculdade do Juízo*, datada de 1790, faz uma análise sobre a faculdade de efetuar um juízo e formular um juízo em relação a inúmeras situações com as quais um indivíduo possa vir a se deparar. Nessa obra, o autor não busca discorrer sobre juízos inerentes ao conhecimento, o que fez ao intentar a *Crítica da Razão Pura*, tampouco juízos relacionados à esfera moral, como se propôs na *Crítica da Razão Prática*; doutra sorte, Kant continua se valendo de sua filosofia, analisando o processo de julgar, como sendo uma faculdade própria do ser humano, que anseia por analisar aquilo que busca conhecer.

Para o filósofo, há juízos de gosto, por ele denominado de *juízos estéticos puros*, que não são atrelados à quaisquer regras que norteiem o agir humano, mas às preferências de cada ser, à juízos próprios, inerentes a capacidade singular de cada indivíduo no que tange a julgar. Segundo o autor:

[...] o Juízo dá, não à natureza, nem à liberdade, mas exclusivamente a si mesmo a lei, e não é uma faculdade de produzir conceitos de objetos, mas somente de comparar, com os que lhes são dados de outra parte [...].
(KANT, 1980, p. 185)

Assim sendo, o que é belo, ou de bom gosto, para um receptor, necessariamente, não o tem de ser para outro. O conceito do que é bom, ou mal; bonito, ou feio, se forma na mente de cada indivíduo, atrelado a sua percepção de mundo, um jogo de sensações que advém da experiência vivenciada por cada sujeito.

Cabe aqui, uma comparação entre Literatura e Música, no sentido de ser a música como a literatura, ambas dotadas de tamanha amplitude. Portanto, causaria estranheza se alguém afirmasse não gostar de nenhum estilo musical, repelindo toda e qualquer forma dessa arte.

Por tabela, o mesmo ocorre com os textos literários. Incomum seria alguém afirmar antipatizar, de todo, com qualquer tipo de texto literário, diante

do grande leque de opções existente. Contrariamente, o que se infere, tratando-se de literatura, é que há quem negue apreciar determinado gênero, porém, sem sequer o conhecer.

Retomando o pensamento de Kant, comenta também o autor sobre a questão do “gênio”, em se tratando de arte. Nessa intenção, Kant esclarece que o gênio traz em si o talento para a arte, e não para a ciência. Seria o gênio aquele capaz de comunicar o belo de forma original, sem ser um mero imitador daquilo em que se inspira, mas se valendo de uma inspiração criativa incomum. Com isso, frisa que a arte se diferencia da ciência por não ter que seguir regras as quais determinem o seu procedimento; acentua que o talento artístico pressupõe um conceito de produto como fim, ou seja, uma representação da matéria, e com isso, se elabora uma relação entre imaginação e entendimento.

Desta feita, o juízo de gosto se expressaria por meio da sensação, escapando às regras da lógica, tendo como princípio, a imaginação. Pode-se concluir que o juízo de gosto seria sinônimo de juízo estético, calcado na percepção humana, em sua apreensão de mundo; entretanto, livre das convenções e conceitos pré-concebidos. De posse desse entendimento, Kant defende a ideia de que as sensações têm o poder de tornar as coisas perceptíveis, escapando da razão como mediadora dessa apreciação.

A fim de propor uma conexão entre o pensamento de Kant e o poder conscientizador contido nos textos literários, vale ressaltar algumas palavras de Valério Rohden, em sua obra *Aparências estéticas não enganam*. Afirma ele sobre o quanto seria errôneo confundir uma apreciação estética com um julgamento de ordem jurídica, ou ético moral. Para o autor:

A guerra, como fenômeno basicamente político-moral, não pode ser aprovada. Se a aprovação estética de um quadro sobre ela fosse interpretada como apologia da guerra, extrapolaria o juízo estético e entraria em contradição com o direito e a moral. (ROHDEN, 1998, p. 56)

Seguindo os dizeres de Rohden, há que se pontuar que, muitas vezes, observa-se que a reflexão humana, ou a faculdade do juízo, se processa a

contrario sensu. Em outra linha de análise, sem renunciar à reflexão Kantiana, quanto ao juízo de gosto, a apreciação do belo através da subjetividade que nele há, mas aproveitando sua própria linha de raciocínio, relacionando o produto como fim, e considerando um intercâmbio entre imaginação e entendimento, nada impede que a essa contemplação possa ser conciliada uma espécie de catarse.

Em outras palavras, o fato de o indivíduo se permitir observar a beleza de um quadro que trate dos horrores da guerra, ou assistir um belo filme baseado em fatos reais sobre a guerra, ou ler uma obra literária nela baseada, pode desencadear nele uma conexão mental que opere *a contrario sensu*. Desse modo, é comum que aquele que está diante de uma obra de arte que cause um choque, por seu conteúdo, mesmo que inconscientemente, termine por repelir as ações ali caracterizadas, de forma a negá-las como aceitáveis; independente de ser esse indivíduo contagiado pela beleza incondicional dessa obra. Portanto, não há incongruência no fato de o sujeito receptor considerar a obra de arte bela, e, ao mesmo tempo, negá-la. Isso implicaria em uma educação moral às avessas, pois, não há de se estranhar que o sujeito observador, entrando em contato, através da arte, com a *barbárie* da guerra, assimilando o seu conteúdo de dor, tenda a não querer que se repita, em sua época, através de sua pessoa, os horrores de outrora.

3.2 LITERATURA & PSICOLOGIA - O SENTIDO DAS PALAVRAS

O mestre Paulo Freire, aqui largamente citado, costumava dizer que “Não é no silêncio que os homens se fazem, mas na palavra, no trabalho, na ação-reflexão”. (FREIRE, 1987, p.78). A ação-reflexão da psicologia caracteriza-se por conjugar o verbo pensar, em todas as esferas possíveis. Em inúmeras oportunidades, leigos em psicologia fazem às vezes de analistas; nesse ínterim, mães, pais, amigos, educadores, professores, emprestam seus ouvidos a outrem, ajudando-os a pensar e repensar as suas impressões, reconsiderar suas ideias, retomando suas considerações por outros prismas de análise.

Ao se intentar uma analogia entre Literatura e Psicologia, é de relevante importância citar Vigotski, em sua obra intitulada *Psicologia da Arte*, quando analisa as contribuições tanto da estética como da psicologia para, então, propor caminhos para a psicologia da arte. Um desses caminhos implica em pensar a arte como conhecimento; essa teoria, oriunda do período iluminista (séc. XVIII), nasce das ideias do filósofo francês Étienne Bonnot de Condillac (1713/1754), defensor e criador da doutrina denominada *sensualismo*. No seu *Traité des Sensations*, de 1754, o autor defende o princípio de que todas as ideias provêm dos sentidos, e que o conhecimento é uma interação com mundo, ou seja, da experiência particular de cada indivíduo, no meio que está inserido.

Com essa abordagem, Vigotski lança um olhar para a obra de arte enquanto mediadora de um processo intelectual no homem. Para tanto, a psicologia sensualista é utilizada como embasamento teórico, sendo que esta explica as reações humanas através do binômio estímulo-resposta, tendo como ponto de partida que a base da vida intelectual é constituída por sensações. No entanto, o autor não resume a psicologia da arte ao seu aspecto sensualista, fugindo de uma análise simplista, frisando a conexão da arte com outras manifestações sociais.

O ser sensível nasce da experiência e da imitação vivenciada por cada um e quanto maior e intensa esta vivência mais seria ampliado o campo das sensações. Ao se ampliar o campo das sensações aumentaria também a necessidade de se buscar novas, ou renová-las e assim sucessivamente. A sensibilidade seria maior, ou menor, de acordo com estas experiências, e através da educação dos órgãos dos sentidos seria possível o desenvolvimento do espírito humano. As sensações são a fonte de pensamento, de forma que propõe o estudo de cada órgão dos sentidos separadamente: tato, olfato, audição, visão; com o aprimoramento dos sentidos e através da percepção da vida se alcançaria a consciência.

Entende-se que os sentidos são importantes para a compreensão da Arte, é através de seus estímulos que o fruir da arte é possível, e é através deles que podemos avançar em uma metodologia educativa.

Segundo Vigotski:

(...) a Arte só poderá ser objeto de estudo científico quando for considerada como uma das funções vitais da sociedade em relação permanente com todos os outros campos da vida social e no seu condicionamento histórico completo. Assim a aplicação da psicologia sensualista nos mostra um caminho e contribui para o entendimento da Arte, mas não apresenta consistência suficiente para o entendimento de uma psicologia da arte materialista, por não considerar os sentidos, além de reações biológicas, como uma elaboração socialmente construída. (VIGOTSKI, 1999, p. 11)

É propício colocar em evidência que a visão da arte como conhecimento foi desenvolvida pela *Escola de Potiebnyà*, resgatando a ideia de arte comum na antiguidade, quando sua função era moralizante, devendo ser carregada de ensinamentos sábios que servissem como exemplo para as pessoas. Todavia, o foco a ser frisado nessa teoria é a relação que ela faz entre a atividade, o desenvolvimento da linguagem e a arte. Vigotski, ao se propor a explicar que a palavra traz em si significados faz a seguinte reflexão:

Em cada palavra, neste sistema psicológico de linguística identificamos, três elementos básicos: primeiro a forma sonora externa, segundo, a imagem ou forma interna e terceiro, o significado. Ai se denomina forma interna o significado etimológico mais aproximado da palavra, através da qual ele adquire a possibilidade de significar o conteúdo nela inserido (...).(VIGOTSKI, 1999, p. 32)

Na intenção de ilustrar essa ideia de Vigotski, é possível pensar na proximidade dos significados de termos que são sinônimos entre si, porém, quando analisados sob seu aspecto semântico, denotam peculiaridades que os distinguem em seu emprego, por serem capaz de comunicar, para além das palavras, aspectos de ordem psicológica neles inserido.

Um exemplo é o termo "portador de necessidades especiais", em comparação com os seus correlatos "retardado" e "louco". Na prática, nota-se que, o que determina a escolha de uma dessas palavras, em literatura, em

detrimento de outras, por vezes, é a carga emocional contida nelas. Assim, quando um escritor se vale do termo “retardado”, implica pensar que ele quer comunicar, propositadamente, algo de pejorativo; de outra forma seria se o termo escolhido fosse o genérico “louco”, ou o formal “portador de necessidades especiais”.

Quando se imagina um velho, a forma interna que essa palavra imprime, faz chegar a um significado ímpar, mesmo a forma externa da palavra, em comparação com suas correlatas, demonstra conter uma carga de agressividade, ausente em algumas de suas sinônimas. Isso implica concluir que a ideia do conteúdo inerente a cada palavra, a diferença de alguns termos entre si, é apenas de ordem psicológica. Desta maneira, Vigotski, afirma que Potiebnyá foi brilhante, ao dizer que: “A forma interna de cada uma dessas palavras orienta de modo diferente o pensamento...” (VIGOSTSKI, 1999, p. 33).

Em suma, Potiebnyá ensina que a palavra é arte, e que a arte capaz de mexer profundamente com a *psiquê* humana, desencadeando uma emoção que atravessa o processo intelectual e o cognitivo. Infere-se disso que incentivar o indivíduo a vivenciar a literatura como arte seria o mesmo que ajudá-lo a se desenvolver psicologicamente, promovendo um exercício para a sua consciência, uma mediação entre ele e o universo que o cerca, sua realidade social, sua história real.

3.3 O PAPEL SOCIAL DA LITERATURA

Na época do Brasil colônia, os sermões, que eram escritos para serem ouvidos, e não lidos, assumiram um papel moralizante entre os sociais. Os textos eram lidos em voz alta, para a população iletrada, que, em contato com essa literatura, absorvia o seu aspecto educativo.

Entre os diversos autores que utilizaram a literatura como meio, destaca-se Olavo Bilac, poeta parnasiano, que se valia de seus escritos como instrumento para demonstrar suas posições políticas. Em um de seus últimos pronunciamentos, Bilac faz uma reflexão em relação à geração literária que pertencera. São palavras do autor:

.... compreendemos em boa hora que um homem , por mais superior que seja, ou por mais superior que erradamente suponha ser, aos outros, não tem o direito de fechar os olhos, os ouvidos, a alma, às aspirações, às esperanças, às dúvidas da época em que vive: - quem faz isso comete um crime de lesa humanidade. Assim, não nos limitamos a adorar e a cultivar a Arte pura, não houve problema social que não nos preocupasse, e, sendo homens de letras, não deixamos de ser homens. (BILAC, 1927, pp. 79-80).

Seria o escritor, na opinião de Bilac, um porta-voz de seu tempo, de sua sociedade, trazendo em seu ofício quase que uma obrigação de remeter a sua obra à realidade que o cerca. E ainda mais, para o autor, se caracterizaria em crime omitir-se desse papel.

3.3.1 A Visão de Antônio Cândido

No livro *Literatura e Sociedade*, Antônio Cândido relaciona a obra de arte com as circunstâncias sociais, faz um estudo das relações entre a obra e seu condicionamento social, onde texto e contexto se fundem. Considera, o autor, que os aspectos externos da obra, revelados nos costumes, ambientes, traços grupais, ideias, não se caracterizam como causa da obra, mas sim como um elemento na estrutura interna. Esses fatores seriam os responsáveis pela peculiaridade essencial do texto como obra de arte.

Nesse todo indissolúvel, o aspecto significativo da obra é conduzido por uma análise crítica. Aparecem, nessa literatura, as manifestações das classes sociais, suas formas de vida, referências à lugares, modos, usos, demonstrando o caráter sociológico de um estudo. Pondera, Antônio Cândido, que, ao entrar em contato com uma obra, deve-se levar em conta o elemento social para se identificar a matéria do livro, a expressão de uma época, ou determinada sociedade. Por analogia, o autor menciona que não se pode deixar de lado o enquadramento histórico, também fator da própria construção artística, do nível explicativo ao ilustrativo, a dimensão social como fator da arte, e aspectos periféricos da sociologia. Discorre, o autor, em relação à

influência do meio social sobre a obra de arte, ensinando que um complementa o outro.

Em sua apreciação da questão, Cândido propõe um interessante paralelo sobre as modalidades de estudos sociológicos, em Literatura, responsáveis por nortear às análises dos textos. Conforme Cândido, as modalidades de estudos sociológicos em literatura são:

- A tradicional: Composta pelo conjunto da literatura, período, gênero e condições sociais, a origem geral, sequências históricas e panorama da época;
- A comum: Aquela que almeja verificar medidas da obra a qual espelha ou representa a sociedade, descrevendo aspectos e tende à sociologia;
- A sociológica: Responsável por desvendar a relação da obra com o público, sua aceitação e reciprocidade;
- A função social do escritor: Influenciada por sua posição em se propor a relacionar a produção da obra com organização da sociedade;
- A do intuito ideológico: Sendo aquele que investiga a função política das obras e dos autores;
- A da investigação hipotética das origens: Aquela literal, em geral, nos seus determinados gêneros.

Assim, para Cândido, convergem meio social e arte, sendo que um complementa o outro. Para ele, a arte é expressão da sociedade e a literatura é também um produto social.

No livro, Antônio Cândido, afirma que a obra não pode existir desvinculada de seu contexto histórico-social; o autor pontua sobre a importância de se buscar compreender os períodos literários e as correntes estéticas, como também o papel do público leitor como mediador entre autor e obra. Cita Machado de Assis, concordando com a sua ideia de que a obra literária tem de servir ao leitor como espelho, que com ele se identifica, de forma que o alheio se manifeste através da imagem de cada qual revelada a si próprio.

Ao considerar a hipótese desse espelhamento, é possível compreender o quanto um texto fala, em suas entrelinhas. Assim sendo, em uma obra literária, tipos regionalistas fazem conhecer de sua singularidade, observando aspectos corriqueiros de sua cultura, as quais vivenciam em seu dia a dia, muitas vezes, de forma maquinal, sem perceberem suas próprias

peculiaridades, quanto a sua fala, os seus costumes, o seu jeito de ser e estar em sua sociedade e em sua época.

4 NAS ENTRELINHAS DO TEXTO – ANÁLISE LITERÁRIA

Para ilustrar o presente estudo, este capítulo traz três contos, de autores distintos e temáticas variadas. A saber: *A Cartomante*, de Machado de Assis; *Negrinha*, de Monteiro Lobato, e *Passeio Noturno*, de Rubem Fonseca. Em foco, a análise de temas intrínsecos nos textos, como o sobrenatural, a crueldade da escravidão, a busca por se manter as aparências. A ideia é que a análise literária apresentada seja representativa do quanto um conto pode ser conscientizador, do quanto a arte pode assumir um papel social, transformando consciências, impelindo a pensar e repensar o meio social e histórico que espelha. O estudo dos contos visa tornar favorável o deslinde das questões anteriormente abordadas, ensejando condições para uma leitura reflexiva dos contos.

Conforme Paulo Freire:

Quando o homem compreende a sua realidade, pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa realidade e procurar soluções. Assim, pode transformá-la e o seu trabalho pode criar um mundo próprio, seu Eu e as suas circunstâncias. (FREIRE, 1981, p.30)

4.1 DESVENDANDO MACHADO DE ASSIS E SEU CONTO A CARTOMANTE

Joaquim Maria Machado de Assis, além de contista, foi cronista, dramaturgo, jornalista, poeta, novelista, romancista, crítico e ensaísta. Nasceu na cidade do Rio de Janeiro em 21 de junho de 1839; filho de um operário mestiço de negro e português, Francisco José de Assis, e de D. Maria Leopoldina Machado de Assis. Aquele que viria a tornar-se o maior escritor do país e um mestre da língua perde a mãe muito cedo e é criado pela madrasta, Maria Inês, também mulata, que se dedica ao menino e o matricula na escola pública, única que frequentará o autodidata Machado de Assis. De saúde frágil,

epilético, gago, mulato, sabe-se pouco de sua infância e início da juventude. O que consta é que Machado buscou através de seu talento a prospecção social que desejava, com a qual a sua origem humilde não o privilegiara.

Mesmo sem ter acesso a cursos regulares, empenhou-se em aprender. Consta que, em São Cristóvão, conheceu uma senhora francesa, proprietária de uma padaria, cujo forneiro lhe deu as primeiras lições de Francês.

Com 17 anos, consegue emprego como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, e começa a escrever durante o tempo livre. Conhece o então diretor do órgão, Manuel Antônio de Almeida, autor de *Memórias de um Sargento de Milícias*, que se torna seu protetor.

Em 1858 volta à Livraria Paula Brito, como revisor e colaborador da *Marmota*, e ali integra-se à sociedade lítero-humorística, *Petalógica*, fundada por Paula Brito. Lá constrói o seu círculo de amigos, do qual faziam parte Joaquim Manoel de Macedo, Manoel Antônio de Almeida, José de Alencar e Gonçalves Dias.

Começa a publicar obras românticas e, em 1859, torna-se revisor e passa a colaborar com o jornal *Correio Mercantil*. Em 1860, a convite de Quintino Bocaiúva, passa a fazer parte da redação do jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Além desse, escrevia também para a revista *O Espelho* (como crítico teatral, inicialmente), *A Semana Ilustrada* (onde, além do nome, usava o pseudônimo de Dr. Semana) e *Jornal das Famílias*.

Extraordinário contista, publica *Papéis Avulsos* em 1882, *Histórias sem data* (1884), *Vária Histórias* (1896), *Páginas Recolhidas* (1889), e *Relíquias da casa velha* (1906).

Grande amigo do escritor paraense José Veríssimo, que dirigia a *Revista Brasileira*, e em sua redação promoviam reuniões com os intelectuais que se identificaram com a ideia de Lúcio de Mendonça de criar uma Academia Brasileira de Letras. Machado, desde o princípio, apoiou a ideia e compareceu às reuniões preparatórias e, no dia 28 de janeiro de 1897, quando se instalou a Academia, foi eleito presidente da instituição, cargo que ocupou até sua morte, ocorrida no Rio de Janeiro em 29 de setembro de 1908. Sua oração fúnebre foi proferida pelo acadêmico Rui Barbosa.

É o fundador da cadeira nº. 23, e escolheu o nome de José de Alencar, seu grande amigo, para ser seu patrono. Por sua importância, a Academia Brasileira de Letras passou a ser chamada de Casa de Machado de Assis.

Dizem os críticos que Machado era “urbano, aristocrata, cosmopolita, reservado e cínico”. Ignorou questões sociais como a independência do Brasil e a abolição da escravatura. Ambientou suas histórias sempre no Rio, como se não houvesse outro lugar.

Machado de Assis, conforme Antônio Cândido, em seu livro *Literatura e Sociedade*, foi um dos primeiros autores brasileiros que escreveu na intenção de ser lido. Menciona Cândido que Machado, em seu artigo *Instinto de Nacionalidade*, datado de 1873, demonstrava o desejo de que a literatura nacional fosse independente; em síntese, o autor diz que, ao contrário da descrição realista, o que imprime o traço de nacionalidade à obra é a forma densa como o autor observa a busca do universal, sem lançar mão de pontos como a cor local, os costumes e ambientes de cada região, os tipos brasileiros.

A galeria de tipos e personagens que criou revela o autor como um mestre da observação psicológica. Sua obra divide-se em duas fases, uma romântica e outra parnasiano-realista, quando desenvolveu inconfundível estilo desiludido, sarcástico e amargo.

Seus escritos revelam que o domínio de sua linguagem é sutil e o estilo é preciso, reticente. O humor pessimista e a complexidade do pensamento, além da desconfiança na razão, no seu sentido cartesiano e iluminista, fazem com que se afaste de seus contemporâneos.

4.1.1 O sobrenatural em *A Cartomante*, de Machado de Assis

Escrito por Machado de Assis no ano de 1884, o conto *A Cartomante* teve sua publicação original na Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro, jornal que circulou a partir de 1875. Porém, pode ser encontrado nos livros “Várias Histórias” e em “Contos – Uma Antologia”.

No conto, *A Cartomante*, os temas que regem o texto, como escritor realista que Machado era, não poderiam deixar de aludir ao cotidiano, ao

corriqueiro. Contudo, independente dessa característica, há elementos nos seus escritos que remetem ao gosto pelo fantástico, à valoração pela unidade do texto. Com efeito, como decorrência da leitura breve, aparece a assimilação pelo leitor do efeito único, pois para que a narrativa tenha um bom andamento e seja apreendida em sua complexidade, o leitor terá que ler o texto sem que as interrupções do mundo real lhe causem interferências.

No conto machadiano, todos os elementos da narrativa conduzem, harmoniosamente, ao desfecho de efeito surpreendente, demonstrando o gosto particular pelo fantástico. Nas páginas do conto citado, o enredo corriqueiro que desnuda a história entre dois amantes, vai assumindo uma conotação fantástica enquanto se aproxima do desfecho final. No momento em que o amante está indo ao encontro do marido traído, o destino o faz parar na porta da cartomante visitada logo cedo pela mulher, reportando ao elemento mágico, inexplicável, as coincidências, o sobrenatural, tão recorrentes na obra de Poe.

Ao lermos o conto machadiano, somos levados a crer que tudo dará certo, já que os presságios da cartomante são positivos para o casal de amantes. Então, a princípio, pensamos que a coincidência não é obra do acaso, mas um aviso do mundo sobrenatural para tranquilizar a personagem, que sai da consulta acreditando que nada de mal irá lhe acontecer. Em conformidade com os acontecimentos, o leitor é levado a crer que a coincidência ocorreu para acabar com a angústia do homem.

Entretanto, contradizendo as premonições da cartomante, o final se revela trágico, com os assassinatos dos amantes pelo marido, causando um estranhamento ao leitor, o qual é surpreendido com um final inesperado. Nesse sentido, a crença na arte da cartomancia é posta em questão, as credices, ridicularizadas; a própria afirmação de Shakespeare, “Existem mais coisas entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia”, é posta em xeque.

Partindo do ponto de vista psicológico, nota-se que o ser humano, em geral, carrega, em si, uma curiosidade em relação ao sobrenatural. Pessoas buscam em credices, superstições, ou até mesmo em seitas, alguma orientação para as suas vidas; algo que lhes traga segurança, que lhes conceda certo amparo. Para Freud, a religião é uma ilusão que tem as suas raízes profundas no psiquismo humano. Nesse contexto, observa-se que os

sujeitos recorrem ao sobrenatural como um mecanismo de defesa, a fim de neutralizar sua impotência diante de situações hostis.

Aceitável é o fato de que o homem, como ser social, criado no cerne da família paternalista, seja educado para respeitar a hierarquia existente entre pais e filhos. Nota-se, por analogia, que a segurança que a criança sente em relação ao pai é a mesma que aquele que crê desenvolve, em relação ao pai celestial. Um ser supremo, dotado de todo o poder, capaz de o livrar de todo o mal. Sem querer discutir questões inerentes a fé de cada indivíduo, mas sim para questionar a legitimidade daquilo que tem a pretensão de se impor como digno de confiança, quando se medita em relação ao sobrenatural, uma das questões que irrompem, diz respeito a suposta confiabilidade desses elos de ligação com o mundo espiritual.

Portanto, da leitura do conto de Machado, surgem inúmeros questionamentos:

- Seria a religião algo ilusório?
- Em se tratando do sobrenatural, o quê seria ilusório; o quê seria digno de confiança; o quê seria charlatanismo?

Com base no entendimento de que a Literatura é capaz de nos fazer rever a realidade, o conto de Machado colabora para que o leitor reavalie suas crenças e posições em relação ao fantástico, ao sobrenatural, ao religioso. Em sala de aula, cabe ao professor propor caminhos que conduzam os alunos a uma reflexão crítica, através de debates, discussões em grupos. Nesse ínterim, surge a Literatura em diálogo com a Psicologia, pois, nesse prisma de análise, o trabalho do professor assemelha-se ao do psicólogo, que também propõe novas hipóteses para o pensar. Assim, a Literatura aparece como um instrumento, uma ferramenta capaz de promover a transformação social.

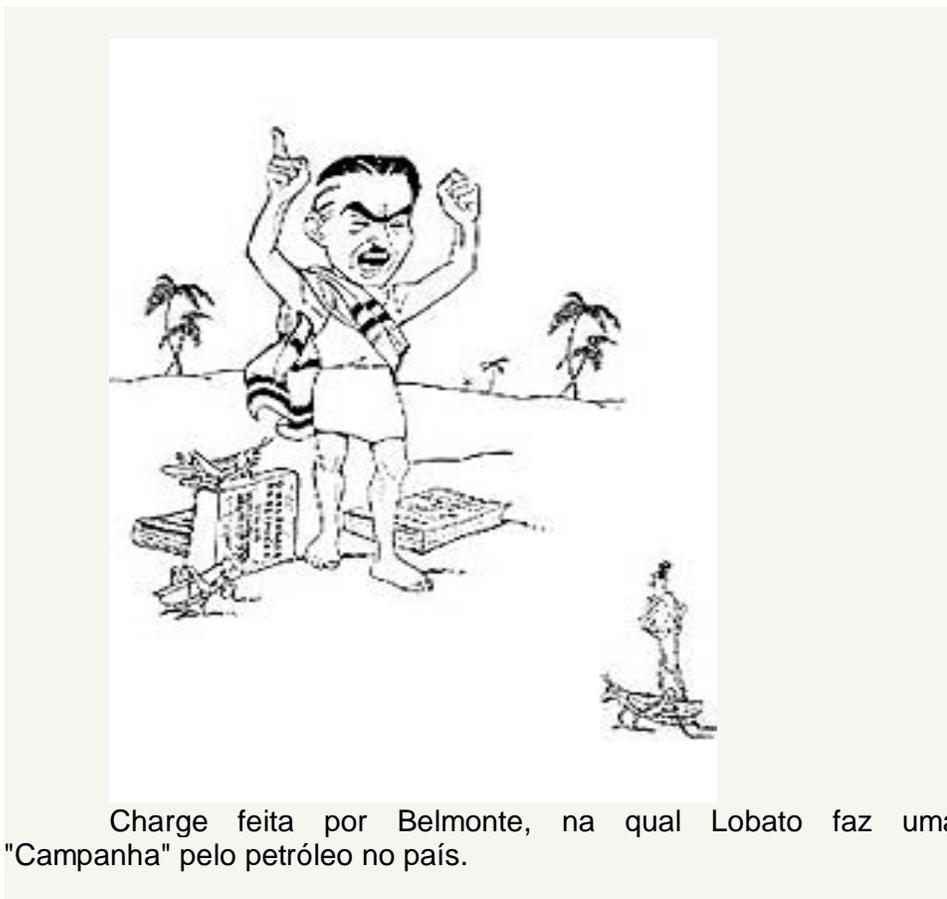
4.2 DESVENDANDO MONTEIRO LOBATO E SEU CONTO *NEGRINHA*

Filho de fazendeiros, José Bento Monteiro Lobato nasceu a 18 de abril de 1882, na cidade de Taubaté, em São Paulo. Destacou-se na história do

país por ter sido o fundador da primeira editora brasileira, a *Monteiro Lobato e Cia*. Dizia-se cético por "não acreditar em nada e por achar tudo muito duvidoso". Homem sintonizado com a realidade que o cercava, escreveu diversos contos que mostram o Brasil de diferentes épocas. Entre os assuntos que explorou estão o trabalho do menor, a violência contra os negros, imigrantes e mulheres, as amarras burocráticas, o crescimento desordenado das cidades, a degradação da vida interiorana, revelando o alto preço do surto da modernidade sobre a nação, que desemboca na crise de 30. Os livros de contos *Urupês*, *Cidades Mortas e Negrinha*, mostram a conexão de Lobato com um tempo que reclamava por novas linguagens.

Contista, ensaísta e tradutor, Lobato dedicou-se sobremaneira à Literatura infanto-juvenil, presenteando nossa literatura com personagens inesquecíveis como Narizinho, Pedrinho, Emília, Saci-pererê, o Visconde de Sabugosa, a Cuca, Vó Benta, Dona Anastácia, entre outros do clássico Sítio do Pica-pau Amarelo, demonstrando seu talento como escritor.

No livro *Escândalo do Petróleo*, Lobato demonstra todo seu nacionalismo, posicionando-se totalmente favorável a exploração do petróleo apenas por empresas brasileiras. A charge abaixo, assinada por Belmonte, demonstra o empenho de Lobato na causa do petróleo. Ele defendia a ideia de que a extração em solo brasileiro teria que ser entregue a exploração privada. Sua marcha pelo petróleo lhe trouxe sérios aborrecimentos, ao exemplo de ter chegado a ser preso, em 1941. Seu empenho nessa causa terminou por deixá-lo pobre, frustrado e doente.



Charge feita por Belmonte, na qual Lobato faz uma "Campanha" pelo petróleo no país.

Foi também adepto ao *georgismo*, termo derivado do nome do jornalista e economista norte-americano, Henry George; um teórico que propôs o imposto único sobre o valor da terra, conforme teoria exposta em seu livro *Progress and Poverty*, publicado em 1879. Engajado, o escritor chega a publicar, em 1948, pela editora Brasiliense, um folheto intitulado Imposto único, onde expunha as ideias de George, as recomendando.

A seguinte frase de Lobato não deixa dúvidas quanto ao seu caráter altamente progressista, sempre favorável a novas ideias. Para os que são contrários à inovação, escreve Lobato:

O grande erro dessa casta de homens é confundir corrupção com evolução. Condenam as formas novas de vida, que se vão determinando em consequência do natural progresso humano, em nome das formas revelhas. Logicamente, para eles, o homem é a corrupção do macaco; o automóvel é a

corrupção do carro de boi; o telefone é a corrupção do moço de recados.

Vitimado por um derrame, morre Monteiro Lobato, em 4 de julho do ano de 1948, deixando uma vasta obra literária, além de uma grande contribuição para a difusão da literatura brasileira.

4.2.1 A crueldade em *Negrinha*, de Monteiro Lobato

Em *Negrinha*, conto de Lobato, publicado em 1920, em livro de mesmo nome, as crueldades que circundaram a escravidão são demonstradas de forma contundente. O texto traz em si um claro diálogo com a História do Brasil, no período pós-escravidão. O leitor, em contato com essa obra, tem a oportunidade de assimilar o quão indigno foi esse período de nossa história. Em sala de aula, a fim de explorar com mais ênfase essa interdisciplinaridade, o professor pode incentivar os alunos a trazerem para o debate o seu conhecimento sobre o assunto, adquirido nas aulas de História.

No conto, o caráter de humilhação, o pejorativo, já se inicia pela escolha do título do conto, *Negrinha*, quando o autor, certamente de forma consciente, se vale da cor da pele para denominar a personagem principal da história, um indício de que o assunto do texto trata de questões relativas ao racismo. No conto, a menina sem nome, simplesmente caracterizada por ser uma negrinha, uma a mais, entre tantas de sua época, é órfã de mãe escrava e, para sobreviver, conta com a suposta caridade da patroa da casa, a senhora D. Inácia. Caridade, essa, apresentada no conto com muitas pitadas de ironia, pois que só existia aos olhos alheios, dos padres, sacerdotes, pessoas que frequentavam a casa de D. Inácia.

Embora a história deixe claro o fato de que já houvesse se dado a abolição da escravidão, a menina continuava vivenciando o papel de escrava. Sua serventia estava, sobretudo, em aliviar os chiliques da senhora da casa, que nela descarregava sua indignação, através de “mimos” como beliscões, castigos de todo o tipo, dos mais brandos, aos mais ferozes.

A condição que era imposta a Negrinha, os apelidos com os quais lhe “presenteava” D. Inácia: diabo, traste, peste; a fome e o frio pelo qual passava, retiravam dela toda e qualquer dignidade a qual faz justiça uma criança. A leitura desse conto, nos dias de hoje, faz refletir quanto à distinção preconceituosa que há entre as raças e as classes sociais, também em relação à fragilidade da criança diante daqueles que sobre ela detém o poder.

D. Inácia, como senhora vinda da escravidão, acostumada a judiar de escravos, que desses fora sinhá, dizia ser uma indecência a ideia de que negro fosse tratado igual a branco. Assim, descontava na pobre órfão sua negação ao regime novo.

Relegada à ignorância do mundo que a cercava, Negrinha não conhecia outra existência, sequer aquela. Brincar era algo que lhe era negado. Não sabia ao menos que existiam bonecas; nunca fora tratada como criança, nunca conhecera carinho, afeto, generosidade. Nela não havia revolta, apenas conformismo, pois não conhecia outra realidade diferente daquela que lhe impunha a sua condição de negra e órfão.

Contudo, a visita de outras meninas, sobrinhas da senhora, sua chegada e estadia na casa, trazem uma nova visão de mundo para a órfão que, pela primeira vez em sua vida, tem o privilégio de ser criança, enquanto lhe concedem brincar de boneca. Entretanto, essa consciência de mundo que se revela diante dos olhos de Negrinha, o contato com uma realidade social que não é a sua, o experimentar da felicidade, não permite que ela faça o caminho de volta, após a ida das meninas da casa, levando com elas a boneca, seu sonho de criança. O resignar-se, novamente, a sua vida miserável, o conformar-se com a sua situação, passa a ser algo impossível para essa personagem. Concomitantemente a isso, a dor da perda, a boneca que lhe fora tirada dos braços, cooperam para que ela sucumba diante de sua condição.

Negrinha havia experimentado outra situação, havia sido inserida em outro contexto social, psicológico, algo inimaginável para ela, que muito havia lhe dado prazer; tanto, que quando esse novo mundo foi-se dela, nada mais lhe restou, a não ser a triste consciência de sua realidade, em comparação com a realidade de outras crianças. Nesse panorama de total impotência diante de

seu destino, de sabedora de sua desgraça, a menina definha; a morte chega para ela como libertação.

A grandeza desse conto de Lobato, sua complexidade, é infinda. O conto denuncia a hipocrisia daqueles que se dizem religiosos, praticantes de toda a moral, amantes dos bons costumes; a classe dominante da época, calcada na figura de D. Inácia. A dona da casa prima por manter um *status* de “boa senhora”, enquanto, na verdade, não passa de um ser perverso, que busca aparentar ser alguém altruísta, o que absolutamente, não é.

Da análise desse conto, entre as muitas leituras possíveis, sob seu aspecto psicológico, quanto ao desnudar o ser humano, em especial quanto à dor da perda vivenciada por Negrinha, pode-se fazer uma analogia em relação a outras situações de perda que, comumente, as pessoas vivenciam. Negrinha sofria por não ter uma infância digna, a experimentou, encantou-se com ela, porém, muito rápido, a perdeu.

Da leitura do conto, além do choque pelo contato com as atrocidades cometidas contra os escravos, seus descendentes, e o conseqüente repúdio pelas práticas abusivas, o racismo, os preconceitos de toda a ordem, sobrepõe uma sensação de desolação que faz questionar se “ter a felicidade e depois a perder” é realmente melhor do que nunca tê-la tido. Faz considerar sobre a responsabilidade que há por trás da atitude de apresentar um novo mundo para uma pessoa, fazê-la participar dele, se deliciar com ele, para logo mais, negar esse mundo à pessoa. D. Inácia era consciente de que as meninas loiras iriam logo embora da casa, e que, com elas, a boneca, o brincar, a alegria de Negrinha seria levada dela. Talvez, ter permitido a Negrinha experimentar desse “gosto do doce”, para logo mais “retirar o doce de sua boca”, tenha sido a sua maior crueldade.

Enfim, da conscientização que o conto traz, nasce a possibilidade de inúmeros questionamentos.

- Até que ponto, por exemplo, o indivíduo que se dirige a um orfanato e traz consigo um órfão, para passar apenas um fim de semana em seu lar, no seio da sua família, lhe proporcionando vislumbrar o seu grande sonho de ter um pai, uma mãe, irmãos, porém, sem nunca ter tido a intenção da adoção, está proporcionando algo de bom para essa criança?

- Até que ponto os valores da época podem ser localizados no texto, já que, além da questão da escravidão, que é o foco principal, temos um comentário do narrador, em relação ao papel reprodutivo e a função social das mulheres tremendamente misógeno e que seria julgado, hoje em dia, inaceitável?

- Será que é algo digno permitir que uma pessoa que definitivamente não amamos, com quem não temos afinidades suficientes para se intentar um compromisso, alguém que não imaginamos ao nosso lado, quando pensamos no futuro, participe da nossa intimidade, correndo o risco de se encantar demasiadamente por nós, e depois sofrer com a nossa ausência, descaso, desamor?

Fica aqui, do cânone literário, uma bela frase que muito faz pensar: *Tu te tornas eternamente responsável por aquilo que cativas.* (Antoine de Saint-Exupéry)

4.3 DESVENDANDO RUBEM FONSECA E SEU CONTO *PASSEIO NOTURNO*

José Rubem Fonseca nasceu em 11 de maio de 1925, em Minas Gerais. É conhecido por apreciar o anonimato, sendo raros os seus registros fotográficos; quanto a sua personalidade, se destaca por ser uma pessoa simples, afável e de ótimo humor. É formado em Direito, tendo exercido carreira como policial, immortalizou em sua obra muitos dos fatos que observou naquela época; alguns, vivenciados por ele; outros, por seus colegas de trabalho. Contudo, por ter sido um policial de gabinete, teve pouca experiência nas ruas. Em 1954, recebeu uma licença para estudar; foi aluno brilhante da Escola de Polícia, destacando-se em Psicologia, e, após deu aulas na *Fundação Getúlio Vargas*, no Rio de Janeiro. Contemporâneos seus afirmavam que, naquela época, os policiais eram mais juízes de paz, apartadores de briga, do que autoridades. Rubem Fonseca, observador daquele universo no qual estava inserido, era considerado admirável por costumar focar nas tragédias humanas, a fim de resolvê-las.

Mais tarde, Rubem Fonseca teve a oportunidade de se aperfeiçoar nos EUA, quando estudou Administração de Empresas na *New York University*. Após, deixou de trabalhar na polícia, e passou a se dedicar integralmente à Literatura. Assim, escreveu diversos contos, romances, roteiros para filmes. Entre os livros de contos publicados pelo autor, estão *Os prisioneiros*, *A coleira do cão*, *Feliz Ano Novo*, *O cobrador*, pequenas criaturas. Ganhou diversos prêmios literários, entre os quais, o *Prêmio Luis de Camões*, considerado o "Nobel" da língua portuguesa, concedido pelos governos do Brasil e Portugal, pelo conjunto da obra, anunciado em 13/05/2003.

Considerado um grande nome da Literatura brasileira, o autor inovou ao trazer um estilo implacável, permeado pela brutalidade, pelo erotismo, a pornografia, a ironia, o realismo, num estilo coloquial, permitindo-se, inclusive, à alusão aos palavrões e palavras de baixo calão, bem ao modo daqueles que as pronunciam, no cenário real da sociedade. Em conformidade a essa ideia, o qualifica Silverman:

O realismo de Rubem Fonseca é mórbido, misturando a aparência de normalidade burguesa com o instinto amoral. Seja no romance, seja no conto, o tom é agressivo e ameaçador, enquanto a linguagem, ao menos nos trabalhos iniciais, é coloquial e cheia de terminologia convencionalmente proibida. (SILVERMAN, 200, p.120)

4.3.1 O ser, o ter e o parecer ser em *Passeio Noturno*, Parte I, de Rubem Fonseca

Passeio Noturno faz parte do livro "Feliz Ano Novo" e teve sua primeira publicação, em 1975, censurada e proibida em todo território nacional. Nesse conto de Rubem Fonseca observa-se o diálogo da Literatura com a História contemporânea, sendo que o autor traz para o texto a representação social de sua época, no que diz respeito a algumas esferas das camadas sociais mais abastadas. A propósito, quando se propõe observar o desenvolvimento da sociedade brasileira, também quanto a tantas outras sociedades no mundo, sua transformação, ao longo dos tempos, nota-se que,

de algumas décadas para cá, afrouxaram os princípios que regiam os tempos remotos. Nossos avós, bisavós, que viveram suas vidas no período anterior à industrialização, tinham seus valores calcados em tudo que significava “ser”.

Ao se propor uma reflexão histórica calcadas nas bases sociológicas, nota-se que na época do “ser”, o homem valia por tudo aquilo que ele era. E o homem era o reflexo de sua educação, de sua fé, de tudo aquilo que o valorizava por seu caráter ilibado. O seu nome, o seu sobrenome, pelo qual zelava, faziam dele o que era, e assim ele se distinguia na sociedade, em relação aos demais; muito mais por tudo o que raiava de sua alma, de seu intelecto, do que por aquilo de material que ele pudesse ter adquirido. Na época do “ser”, um homem era aquilo que dizia; sua palavra, uma vez empenhada, não poderia ser mudada sob a pena de uma absoluta vergonha para esse homem.

Após a revolução industrial, observa-se uma desorientação na sociedade mundial, nesse sentido. O consumismo passa a crescer de forma assustadora. Pessoas se tornam materialistas, calculistas; por consequência, cresce a competitividade entre os sociais, pois todos querem ter, cada vez mais, e aquilo que possuem, geralmente, parece-lhes que nunca é suficiente.

Ao contrário de outrora, a finalidade de toda a ação é conquistar bens materiais; estuda-se, adquire-se o conhecimento, empreende-se, mas não em busca de um bem para a coletividade, o todo, o social, mas sim para a distinção própria. O foco de tudo é o “eu”; o egoísmo passa a ser notório nas relações sociais. O valor de um homem passa a ser impresso por aquilo que ele tem; o carro do ano, o apartamento no bairro chique, a roupa de marca, e, para ter, muitas vezes, esse homem não mede as circunstâncias, não respeita a individualidade, a liberdade, os sentimentos, a vez do seu semelhante.

Nos dias de hoje, por sua vez, o que se sobrepõe das relações sociais é que o ser humano, atualmente, está, por demais, preocupado com as aparências. O *status quo* é o que importa; o aparentar ser, o aparentar ter, muito mais do que aquilo que implica em realmente ser, ou ter. Assim, pessoas buscam afirmação através do olhar de outras pessoas. Não seria errôneo arriscar a mencionar que o sujeito tem passado a se reconhecer através do olhar de outro sujeito. Não importa o que ele é, ou tem; importa aquilo que o outro pensa que ele é, supõe que ele tem.

Nas mídias sociais, pessoas aparecem sempre no seu melhor momento, usualmente, sorrindo; costumeiramente, exteriorizando um ápice de realização, em todas as esferas, seja a individual, a sentimental, a social. Um mundo perfeito de sabedoria, de prosperidade, de laços sólidos. Mostra-se para o outro aquilo que se almeja mostrar de si, nem sempre algo que vá ao encontro do real que está sendo vivenciado, mas daquilo que se encena viver, aquilo que se gostaria que fosse o real, mas que, absolutamente, não é o real.

Pessoas interagem com esse mundo de ficção, de aparências, gastam grande parte de seu precioso tempo buscando formas de serem vistas como vencedoras, de manterem as aparências, numa frenética necessidade de se apresentar ao outro como um ser quase perfeito. Reverenciam formas fictícias de ser e de ter, como se estivessem, todos, rodopiando, em um inigualável “baile de máscaras”.

De forma semelhante, o conto *Passeio Noturno*, de Rubens Fonseca, trata dessa temática. No conto, o social aparece aliado ao aspecto psicológico; uma família de classe média alta é mostrada sem as suas máscaras corriqueiras. Ali, os laços entre as personagens são expressos através de uma relação de posse, na esfera do “ter”: minha filha, meu filho, minha mulher; não há nomes próprios que os qualifiquem. Os jovens se dirigem ao pai para pedir-lhe algo de material, dinheiro, e não para dialogarem, ou vivenciarem um momento de confraternização, em família. A única que não pede é a esposa, pois, segundo o protagonista, não precisa, já possui o que quer, a conta conjunta com ele, o marido.

Por serem socialmente privilegiados, eles possuem coisas, objetos, muitos carros que atravancam a porta da garagem. Esse pai de família, ainda mais do que aquele que busca o ter, que não se cansa de trabalhar, que trabalha mais do que todos os sócios, e traz pra casa uma infinidade de afazeres, se qualifica naquele que procura a sua realização em um mundo de aparências.

A casa, o universo da riqueza, assinala toda uma aparência de felicidade; contudo, o pai de família se isola na biblioteca, e ali quase sempre não faz nada. Não busca o contato com a família; não demonstra prazer em estar com eles. A mulher, por sua vez, parece obter no álcool algum refúgio; seu distanciamento em relação ao marido é demonstrado, claramente, através

de sua escolha pela novela, ao invés de acompanhá-lo em seu passeio de carro pela cidade.

Enquanto a realidade da vida familiar dos personagens vai transparecendo, o mundo de aparências em que vivem, vai se diluindo aos olhos do leitor. O passeio noturno denota ser uma fuga, uma válvula de escape para esse homem, que necessita manter esse universo de aparências, essa família que não lhe traz orgulho, que não o satisfaz. Ele não quer, ou não tem forças para se desvencilhar do seu caos absoluto. Quer pensar que é superior aos outros, que é realizado, tem uma família, filhos, esposa, poder, sagacidade, ousadia, que é um vencedor.

Dessa forma, através de outra relação de posse, a que tem com o seu carro, desconta a sua frustração íntima de não ser verdadeiramente realizado, de não ter os laços familiares sólidos, de fazer parte de um universo extremamente estressante. Segundo o protagonista, “poucos pessoas no mundo igualavam-se a ele na habilidade no uso daquelas máquinas”; assim, através de uma suposta habilidade de matar utilizando um carro, ele se impõe no mundo como um indivíduo *sui generis*, ostentando orgulho de sua identidade, o que verdadeiramente não tem. O passeio noturno funciona como um resgate de si mesmo, na esfera do “ser” e do “ter”; ser alguém que se distingue, alguém que tem algo que realmente possua valor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Escrever sobre Literatura, pensar o seu universo de relações, mostrar os muitos papéis da literatura, certamente, se configura como obrigação de todo o profissional das letras. Mas para quem quer ser professor, quem está disposto a encarar o desafio de se ver à frente de uma sala cheia de alunos, não basta agir por obrigação; é necessário contar com a mola propulsora do prazer. Gostar de criar condições para que o aprender se configure, gostar de ajudar a educar, ser humilde a ponto de aceitar aprender com aluno, ter disposição para errar em prol de acertar é algo imprescindível.

Como professores, e seres inteligentes que somos, se temos ao nosso alcance algo capaz de cooperar como um instrumento para a educação de nossos alunos, seria imperdoável se não nos valêssemos disso. Paulo Freire confiava que a educação seria, não o único meio, mas um grande caminho rumo a um mundo mais consciente, e, portanto, mais humano. Aos seus olhos, somente as pessoas conscientizadas de seu tempo, do âmbito social, político, econômico que as cercam, seriam capazes de modificar esse universo. Para ele:

Não é possível refazer este país, democratizá-lo, humanizá-lo, torná-lo sério, com adolescentes brincando de matar gente, ofendendo a vida, destruindo o sonho, inviabilizando o amor. Se a educação sozinha não transformar a sociedade, sem ela tampouco a sociedade muda. (FREIRE, 1997, p.267)

Na tentativa de explanar a importância da Literatura, como instrumento de conscientização, os assuntos aqui abordados trouxeram uma proposta de reflexão sobre os diálogos das histórias contadas na ficção, com os contextos sociais reais. A intenção foi a de facilitar a observação entre ciências distintas, como a História e a Psicologia, aproximando-as com a Literatura, de forma a

mostrar que elas convergem, interdisciplinarmente, quando se trata de contar a vida, em Literatura. Para isso, foram escolhidos contos do cânone literário, cada qual de autores que vivenciaram épocas distintas, pois a Literatura é universal, não envelhece, podendo sempre conduzir um diálogo entre passado e presente.

A conscientização de que ela é capaz de promover nos alunos-leitores, irrompe da prática de promover o diálogo dos textos com os aspectos históricos que marcaram os períodos distintos, também do incentivo para se relativizar preceitos históricos e morais. A tarefa do professor, nesse contexto, é o de fazer uma mediação entre os alunos e os textos, a fim de que eles possam trazer para o debate os seus intertextos, promovendo, em sala de aula, um caminho pedagógico que leve a uma reflexão crítica.

A fim de construir o conhecimento em sala de aula, espera-se que o futuro professor seja inspirado, ao entrar em contato com outras obras, a pensá-las e repensá-las, não só como propostas de ficção, mas como uma oportunidade para abstrair dos textos para além do literário. Aspira-se que o mestre tenha o bom senso necessário para utilizar daquilo que aprendeu, das riquezas que a literatura proporciona, para se posicionar como mediador, ajudando o aluno a buscar o conhecimento, da cultura, das ciências, do mundo que o cerca, e, principalmente, do outro e de si mesmo.

Não cabe ao professor a acomodação, o desalento, o desistir diante de uma estrutura desordenada. Ao professor, como peça chave na construção do social, incumbe o se posicionar, o se estabelecer pelo que diz, fazendo com que o aluno também se posicione diante dos fatos, e que assim encontre o respeito almejado. Freire, nossa grande inspiração, já dizia:

Que é mesmo a minha neutralidade senão a maneira cômoda, talvez, mas hipócrita, de esconder minha opção ou meu medo de acusar a injustiça? Lavar as mãos em face da opressão é reforçar o poder do opressor, é optar por ele. (FREIRE, 1997, p. 196)

Certamente, a arte é muitas coisas; e a Literatura, como arte, é o belo em palavras, mas inquestionável é o fato de que o belo também é capaz de fazer pensar. Se o professor de Literatura, em sala de aula, quando em contato com seus alunos, for eficiente o suficiente para provocar-lhes o pensar, o argumentar, ensinando-lhes a ter voz em seu meio social, sem sombra de dúvidas, estará se distinguindo dos demais, estará cumprindo com o seu papel na sociedade. Com isso, o fato literário não se desqualifica, não fica à margem do que se propõe, não perde a sua natureza de arte, muito ao contrário, ganha força e ainda mais razão para se perpetuar como arte; arte que é beleza, é elevação, é esmero, mas também é conscientização.

REFERÊNCIAS

ANAIS DO XVIº SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROFESSORES DE HISTÓRIA – Rio de Janeiro, 22 s 26 de julho de 1991; HISTÓRIA EM DEBATE, Problemas, Temas e Perspectivas; ANPUH: 30 anos; Gráfica e Editora FCA.

BAKHTIN, Mickail. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BILAC, Olavo, Últimos Discursos e Conferências, Rio, 1927.

BOCK, Ana M. Bahia; FURTADO, Odair; TEIXEIRA, Maria de Lourdes T. (Orgs.) Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia. 13 ed. São Paulo: Saraiva, 2002.

BOSI, Alfredo. Literatura e resistência. São Paulo, Cia das Letras, 2002.

_____. História concisa da literatura brasileira. 41.ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

BUROW, Olaf Alex e SCHERPP, K. Gestaltpegagogia – Um caminho para a escola e a Educação. SP, Summus, 1981.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Sociedade. São Paulo: Nacional, 1976.

CARVALHAL, Tânia Franco. Literatura comparada. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Vânia Brina Corrêa Kima de. Desenvolvimento humano e psicologia: generalidades, conceitos e teorias. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. O demônio da teoria; literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

ETGES, Norberto J. Produção do conhecimento e interdisciplinaridade. *Educação e realidade*. Porto Alegre, v. 18, n. 2, pp. 73-82, jul. / dez. 1993. Apud: JANTSCH, A. P; BIANCHETTI, L. (Org.) *Interdisciplinaridade: para além da filosofia do sujeito*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 14.

FREIRE, Paulo. A ideologia e educação: reflexões sobre a não-neutralidade da educação, Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1981.

_____. Ação cultural para a liberdade. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1982.

_____. Conscientização: teoria e prática da libertação: uma introdução ao pensamento de Paulo Freire. Trad. Kátia de Mello e Silva. 3ª ed. São Paulo, Editora Moraes, 1980.

_____. Educação e Mudança. Trad. Moacir Gadotti e Lílian Lopes Martin. 3 ed. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1981.

_____. Educação como prática da liberdade. 7ª ed. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1977.

_____; FAUNDEZ, Antonio. Por uma pedagogia da pergunta. 2ª ed. Rio de Janeiro:, Editora Paz e Terra, 1986.

_____. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. 15ª ed. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2000.

_____. Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido. 6ª ed. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1999.

_____. Pedagogia da indignação: cartas pedagógicas e outros escritos. São Paulo: Editora UNESP, 2000b.

_____. Pedagogia do oprimido. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

----- . Política e educação: ensaios - *Cortez Editora, 1993* .
FIORIN, José Luiz e SAVIOLI, Francisco Platão. Lições de texto: leitura e redação. São Paulo: Ática, 1996.

GARROS, Valentin. Peregrinações: Os Garros, letos em ijuí – Valentin Garros, 2002.

GUILLÉN, Claudio. Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

GOTLIB, Nádís Battela. Teoria do Conto. 11ªed. São Paulo, Editora Ática, 2006.

GULLAR, Ferreira. Sobre arte. Rio de Janeiro: Avenir; São Paulo: Palavra e Imagem, 1982.

MORICONI, Italo. Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 2009.

OLIVEIRA, Marta Kohl. Vygotsky - aprendizado e desenvolvimento, um processo sócio-histórico. São Paulo, Scipione, 1999.

RICOEUR, Paul. Tempo e narrativa. Campinas: Papyrus, 1994. v.1.

ROHDEN, Valério. Aparências estéticas não enganam – sobre a relação entre juízo de gosto e conhecimento em Kant. *In: DUARTE, Rodrigo (Org.)*. Belo, sublime e Kant. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

ROSA, M. Introdução à Psicologia. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1995.

SOARES, Angélica. Gêneros literários. São Paulo: Ática, 2001 6ª Ed.

VYGOTSKY, L. S. A formação social da mente. São Paulo, Martins Fontes, 1998.

_____. Pensamento e Linguagem. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WELLEK R, René. A crise da Literatura Comparada. In: COUTINO, Eduardo e CARVALHAL. Tânia Franco (Org). LITERATURA COMPARADA. Textos Fundadores., Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

<http://educacao.uol.com.br/biografias/monteiro-lobato.jhtm>, consultado em 04.07.2013.

<http://www.brasilecola.com/literatura/rubens-fonseca.htm>, consultado em 04.07.2013.

ANEXO 1

A Cartomante

Machado de Assis

Hamlet observa a Horácio que há mais cousas no céu e na terra do que sonha a nossa filosofia. Era a mesma explicação que dava a bela Rita ao moço Camilo, numa sexta-feira de Novembro de 1869, quando este ria dela, por ter ido na véspera consultar uma cartomante; a diferença é que o fazia por outras palavras.

— Ria, ria. Os homens são assim; não acreditam em nada. Pois saiba que fui, e que ela adivinhou o motivo da consulta, antes mesmo que eu lhe dissesse o que era. Apenas começou a botar as cartas, disse-me: "A senhora gosta de uma pessoa..." Confessei que sim, e então ela continuou a botar as cartas, combinou-as, e no fim declarou-me que eu tinha medo de que você me esquecesse, mas que não era verdade...

— Errou! Interrompeu Camilo, rindo.

— Não diga isso, Camilo. Se você soubesse como eu tenho andado, por sua causa. Você sabe; já lhe disse. Não ria de mim, não ria...

Camilo pegou-lhe nas mãos, e olhou para ela sério e fixo. Jurou que lhe queria muito, que os seus sustos pareciam de criança; em todo o caso, quando tivesse algum receio, a melhor cartomante era ele mesmo. Depois, repreendeu-a; disse-lhe que era imprudente andar por essas casas. Vilela podia sabê-lo, e depois...

— Qual saber! tive muita cautela, ao entrar na casa.

— Onde é a casa?

— Aqui perto, na rua da Guarda Velha; não passava ninguém nessa ocasião. Descansa; eu não sou maluca.

Camilo riu outra vez:

— Tu crês deveras nessas coisas? perguntou-lhe.

Foi então que ela, sem saber que traduzia Hamlet em vulgar, disse-lhe que havia muito cousa misteriosa e verdadeira neste mundo. Se ele não acreditava, paciência; mas o certo é que a cartomante adivinhara tudo. Que mais? A prova é que ela agora estava tranqüila e satisfeita.

Cuido que ele ia falar, mas reprimiu-se, Não queria arrancar-lhe as ilusões. Também ele, em criança, e ainda depois, foi supersticioso, teve um arsenal inteiro de crendices, que a mãe lhe incutiu e que aos vinte anos desapareceram. No dia em que deixou cair toda essa vegetação parasita, e ficou só o tronco da religião, ele, como tivesse recebido da mãe ambos os ensinamentos, envolveu-os na mesma dúvida, e logo depois em uma só negação total. Camilo não acreditava em nada. Por quê? Não poderia dizê-lo, não possuía um só argumento; limitava-se a negar tudo. E digo mal, porque negar é ainda afirmar, e ele não formulava a incredulidade; diante do mistério, contentou-se em levantar os ombros, e foi andando.

Separaram-se contentes, ele ainda mais que ela. Rita estava certa de ser amada; Camilo, não só o estava, mas via-a estremecer e arriscar-se por ele, correr às cartomantes, e, por mais que a repreendesse, não podia deixar de sentir-se lisonjeado. A casa do encontro era na antiga rua dos Barbonos, onde morava uma comprovinciana de Rita. Esta desceu pela rua das Mangueiras, na direção de Botafogo, onde residia; Camilo desceu pela da Guarda velha, olhando de passagem para a casa da cartomante.

Vilela, Camilo e Rita, três nomes, uma aventura, e nenhuma explicação das origens. Vamos a ela. Os dois primeiros eram amigos de infância. Vilela seguiu a carreira de magistrado. Camilo entrou no funcionalismo, contra a vontade do pai, que queria vê-lo médico; mas o pai morreu, e Camilo preferiu não ser nada, até que a mãe lhe arranhou um emprego público. No princípio de 1869, voltou Vilela da província, onde casara com uma dama formosa e tonta; abandonou a magistratura e veio abrir banca de advogado. Camilo arranhou-lhe a casa para os lados de Botafogo, e foi a bordo recebê-lo.

— É o senhor? exclamou Rita, estendendo-lhe a mão. Não imagina como meu marido é seu amigo; falava sempre do senhor.

Camilo e Vilela olharam-se com ternura. Eram amigos deveras. Depois, Camilo confessou de si para si que a mulher do Vilela não desmentia as cartas do marido. Realmente, era graciosa e viva nos gestos, olhos cálidos, boca fina e

interrogativa. Era um pouco mais velha que ambos: contava trinta anos, Vilela vinte e nove e Camilo vinte e seis. Entretanto, o porte grave de Vilela fazia-o parecer mais velho que a mulher, enquanto Camilo era um ingênuo na vida moral e prática. Faltava-lhe tanto a ação do tempo, como os óculos de cristal, que a natureza põe no berço de alguns para adiantar os anos. Nem experiência, nem intuição.

Uniram-se os três. Convivência trouxe intimidade. Pouco depois morreu a mãe de Camilo, e nesse desastre, que o foi, os dois mostraram-se grandes amigos dele. Vilela cuidou do enterro, dos sufrágios e do inventário; Rita tratou especialmente do coração, e ninguém o faria melhor.

Como daí chegaram ao amor, não o soube ele nunca. A verdade é que gostava de passar as horas ao lado dela; era a sua enfermeira moral, quase uma irmã, mas principalmente era mulher e bonita. Odor *di femina*: eis o que ele aspirava nela, e em volta dela, para incorporá-lo em si próprio. Liam os mesmos livros, iam juntos a teatros e passeios. Camilo ensinou-lhe as damas e o xadrez e jogavam às noites; — ela mal, — ele, para lhe ser agradável, pouco menos mal. Até aí as cousas. Agora a ação da pessoa, os olhos teimosos de Rita, que procuravam muita vez os dele, que os consultavam antes de o fazer ao marido, as mãos frias, as atitudes insólitas. Um dia, fazendo ele anos, recebeu de Vilela uma rica bengala de presente, e de Rita apenas um cartão com um vulgar cumprimento a lápis, e foi então que ele pôde ler no próprio coração; não conseguia arrancar os olhos do bilheteinho. Palavras vulgares; mas há vulgaridades sublimes, ou, pelo menos, deleitosas. A velha caleça de praça, em que pela primeira vez passeaste com a mulher amada, fechadinhos ambos, vale o carro de Apolo. Assim é o homem, assim são as cousas que o cercam.

Camilo quis sinceramente fugir, mas já não pôde. Rita como uma serpente, foi-se acercando dele, envolveu-o todo, fez-lhe estalar os ossos num espasmo, e pingou-lhe o veneno na boca. Ele ficou atordoado e subjugado. Vexame, sustos, remorsos, desejos, tudo sentiu de mistura; mas a batalha foi curta e a vitória delirante. Adeus, escrúpulos! Não tardou que o sapato se acomodasse ao pé, e aí foram ambos, estrada fora, braços dados, pisando folgadoamente por cima de ervas e pedregulhos, sem padecer nada mais que algumas saudades, quando estavam ausentes um do outro. A confiança e estima de Vilela continuavam a ser as mesmas.

Um dia, porém, recebeu Camilo uma carta anônima, que lhe chamava imoral e pérfido, e dizia que a aventura era sabida de todos. Camilo teve medo, e, para desviar as suspeitas, começou a rerear as visitas à casa de Vilela. Este notou-lhe as ausências. Camilo respondeu que o motivo era uma paixão frívola de rapaz. Candura gerou astúcia. As ausências prolongaram-se, e as visitas cessaram inteiramente. Pode ser que entrasse também nisso um pouco de amor-próprio, uma intenção de diminuir os obséquios do marido, para tornar menos dura a aleivosia do ato.

Foi por esse tempo que Rita, desconfiada e medrosa, correu à cartomante para consultá-la sobre a verdadeira causa do procedimento de Camilo. Vimos que a cartomante restituiu-lhe a confiança, e que o rapaz repreendeu-a por ter feito o que fez. Correram ainda algumas semanas. Camilo recebeu mais duas ou três cartas anônimas, tão apaixonadas, que não podiam ser advertência da virtude, mas despeito de algum pretendente; tal foi a opinião de Rita, que, por outras palavras mal compostas, formulou este pensamento: — a virtude é preguiçosa e avara, não gasta tempo nem papel; só o interesse é ativo e pródigo.

Nem por isso Camilo ficou mais sossegado; temia que o anônimo fosse ter com Vilela, e a catástrofe viria então sem remédio. Rita concordou que era possível. — Bem, disse ela; eu levo os sobrescritos para comparar a letra com a das cartas que lá aparecerem; se alguma for igual, guardo-a e rasgo-a...

Nenhuma apareceu; mas daí a algum tempo Vilela começou a mostrar-se sombrio, falando pouco, como desconfiado. Rita deu-se pressa em dizê-lo ao outro, e sobre isso deliberaram. A opinião dela é que Camilo devia tornar à casa deles, tatear o marido, e pode ser até que lhe ouvisse a confidência de algum negócio particular. Camilo divergia; aparecer depois de tantos meses era confirmar a suspeita ou denúncia. Mais valia acautelarem-se, sacrificando-se por algumas semanas. Combinaram os meios de se corresponderem, em caso de necessidade, e separaram-se com lágrimas.

No dia seguinte, estando na repartição, recebeu Camilo este bilhete de Vilela: "Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Era mais de meio-dia. Camilo saiu logo; na rua, advertiu que teria sido mais natural chamá-lo ao escritório; por que em casa? Tudo indicava matéria especial, e a letra, fosse realidade ou ilusão, afigurou-se-lhe trêmula. Ele combinou todas essas cousas com a notícia da véspera.

— Vem já, já, à nossa casa; preciso falar-te sem demora, — repetia ele com os olhos no papel.

Imaginariamente, viu a ponta da orelha de um drama, Rita subjugada e lacrimosa, Vilela indignado, pegando na pena e escrevendo o bilhete, certo de que ele acudiria, e esperando-o para matá-lo. Camilo estremeceu, tinha medo: depois sorriu amarelo, e em todo caso repugnava-lhe a ideia de recuar, e foi andando. De caminho, lembrou-se de ir a casa; podia achar algum recado de Rita, que lhe explicasse tudo. Não achou nada, nem ninguém. Voltou à rua, e a idéia de estarem descobertos parecia-lhe cada vez mais verossímil; era natural uma denúncia anônima, até da própria pessoa que o ameaçara antes; podia ser que Vilela conhecesse agora tudo. A mesma suspensão das suas visitas, sem motivo aparente, apenas com um pretexto fútil, viria confirmar o resto.

Camilo ia andando inquieto e nervoso. Não relia o bilhete, mas as palavras estavam decoradas, diante dos olhos, fixas; ou então, — o que era ainda pior, — eram-lhe murmuradas ao ouvido, com a própria voz de Vilela. "Vem já, já à nossa casa; preciso falar-te sem demora." Ditas, assim, pela voz do outro, tinham um tom de mistério e ameaça. Vem, já, já, para quê? Era perto de uma hora da tarde. A comoção crescia de minuto a minuto. Tanto imaginou o que se iria passar, que chegou a crê-lo e vê-lo. Positivamente, tinha medo. Entrou a cogitar em ir armado, considerando que, se nada houvesse, nada perdia, e a precaução era útil. Logo depois rejeitava a ideia, vexado de si mesmo, e seguia, picando o passo, na direção do largo da Carioca, para entrar num tálburi. Chegou, entrou e mandou seguir a trote largo.

— Quanto antes, melhor, pensou ele; não posso estar assim...

Mas o mesmo trote do cavalo veio agravar-lhe a comoção. O tempo voava, e ele não tardaria a entestar com o perigo. Quase no fim da rua da Guarda Velha, o tálburi teve de parar; a rua estava atravancada com uma carroça, que caíra. Camilo, em si mesmo, estimou o obstáculo, e esperou. No fim de cinco minutos, reparou que ao lado, à esquerda, ao pé do tálburi, ficava a casa da cartomante, a quem Rita consultara uma vez, e nunca ele desejou tanto crer na lição das cartas. Olhou, viu as janelas fechadas, quando todas as outras estavam abertas e pejudas de curiosos do incidente da rua. Dir-se-ia a morada do indiferente Destino.

Camilo reclinou-se no tálburi, para não ver nada. A agitação dele era grande, extraordinária, e do fundo das camadas morais emergiam alguns fantasmas de outro tempo, as velhas crenças, as superstições antigas. O cocheiro propôs-lhe voltar a primeira travessa, e ir por outro caminho; ele respondeu que não, que esperasse. E inclinava-se para fitar a casa... Depois fez um gesto incrédulo: era a ideia de ouvir a cartomante, que lhe passava ao longe, muito longe, com vastas asas cinzentas; desapareceu, reapareceu, e tornou a esvair-se no cérebro; mas daí a pouco moveu outra vez as asas, mais perto, fazendo uns giros concêntricos... Na rua, gritavam os homens, safando a carroça:

— Anda! agora! empurra! vá! vá!

Daí a pouco estaria removido o obstáculo. Camilo fechava os olhos, pensava em outras cousas; mas a voz do marido sussurrava-lhe às orelhas as palavras da carta: "Vem já, já..." E ele via as contorções do drama e tremia. A casa olhava para ele. As pernas queriam descer e entrar... Camilo achou-se diante de um longo véu opaco... pensou rapidamente no inexplicável de tantas cousas. A voz da mãe repetia-lhe uma porção de casos extraordinários; e a mesma frase do príncipe de Dinamarca reboava-lhe dentro: "Há mais cousas no céu e na terra do que sonha a filosofia..." Que perdia ele, se...?

Deu por si na calçada, ao pé da porta; disse ao cocheiro que esperasse, e rápido enfiou pelo corredor, e subiu a escada. A luz era pouca, os degraus comidos dos pés, o corrimão pegajoso; mas ele não viu nem sentiu nada. Trepou e bateu. Não aparecendo ninguém, teve ideia de descer; mas era tarde, a curiosidade fustigava-lhe o sangue, as fontes latejavam-lhe; ele tornou a bater uma, duas, três pancadas. Veio uma mulher; era a cartomante. Camilo disse que ia consultá-la, ela fê-lo entrar. Dali subiram ao sótão, por uma escada ainda pior que a primeira e mais escura. Em cima, havia uma salinha, mal alumiada por uma janela, que dava para os telhados do fundo. Velhos trastes, paredes sombrias, um ar de pobreza, que antes aumentava do que destruía o prestígio.

A cartomante fê-lo sentar diante da mesa, e sentou-se do lado oposto, com as costas para a janela, de maneira que a pouca luz de fora batia em cheio no rosto de Camilo. Abriu uma gaveta e tirou um baralho de cartas compridas e enxovalhadas. Enquanto as baralhava, rapidamente, olhava para ele, não de rosto, mas por baixo dos olhos. Era uma mulher de quarenta anos, italiana,

morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos. Voltou três cartas sobre a mesa, e disse-lhe:

— Vejamos primeiro o que é que o traz aqui. O senhor tem um grande susto...

Camilo, maravilhado, fez um gesto afirmativo.

— E quer saber, continuou ela, se lhe acontecerá alguma coisa ou não...

— A mim e a ela, explicou vivamente ele.

A cartomante não sorriu; disse-lhe só que esperasse. Rápido pegou outra vez as cartas e baralhou-as, com os longos dedos finos, de unhas descuidadas; baralhou-as bem, transpôs os maços, uma, duas, três vezes; depois começou a estendê-las. Camilo tinha os olhos nela, curioso e ansioso.

— As cartas dizem-me...

Camilo inclinou-se para beber uma a uma as palavras. Então ela declarou-lhe que não tivesse medo de nada. Nada aconteceria nem a um nem a outro; ele, o terceiro, ignorava tudo. Não obstante, era indispensável mais cautela; ferviam invejas e despeitos. Falou-lhe do amor que os ligava, da beleza de Rita... Camilo estava deslumbrado. A cartomante acabou, recolheu as cartas e fechou-as na gaveta.

— A senhora restituiu-me a paz ao espírito, disse ele estendendo a mão por cima da mesa e apertando a da cartomante.

Esta levantou-se, rindo.

— Vá, disse ela; vá, ragazzo innamorato...

E de pé, com o dedo indicador, tocou-lhe na testa. Camilo estremeceu, como se fosse mão da própria sibila, e levantou-se também. A cartomante foi à cômoda, sobre a qual estava um prato com passas, tirou um cacho destas, começou a despencá-las e comê-las, mostrando duas fileiras de dentes que desmentiam as unhas. Nessa mesma ação comum, a mulher tinha um ar particular. Camilo, ansioso por sair, não sabia como pagasse; ignorava o preço.

— Passas custam dinheiro, disse ele afinal, tirando a carteira. Quantas quer mandar buscar?

— Pergunte ao seu coração, respondeu ela.

Camilo tirou uma nota de dez mil-réis, e deu-lha. Os olhos da cartomante fuzilaram. O preço usual era dois mil-réis.

— Vejo bem que o senhor gosta muito dela... E faz bem; ela gosta muito do senhor. Vá, vá tranquilo. Olhe a escada, é escura; ponha o chapéu...

A cartomante tinha já guardado a nota na algibeira, e descia com ele, falando, com um leve sotaque. Camilo despediu-se dela embaixo, e desceu a escada que levava à rua, enquanto a cartomante alegre com a paga, tornava acima, cantarolando uma barcarola. Camilo achou o túburi esperando; a rua estava livre. Entrou e seguiu a trote largo.

Tudo lhe parecia agora melhor, as outras cousas traziam outro aspecto, o céu estava límpido e as caras joviais. Chegou a rir dos seus receios, que chamou pueris; recordou os termos da carta de Vilela e reconheceu que eram íntimos e familiares. Onde é que ele lhe descobrira a ameaça? Advertiu também que eram urgentes, e que fizera mal em demorar-se tanto; podia ser algum negócio grave e gravíssimo.

— Vamos, vamos depressa, repetia ele ao cocheiro.

E consigo, para explicar a demora ao amigo, engenhou qualquer cousa; parece que formou também o plano de aproveitar o incidente para tornar à antiga assiduidade... De volta com os planos, reboavam-lhe na alma as palavras da cartomante. Em verdade, ela adivinhara o objeto da consulta, o estado dele, a existência de um terceiro; por que não adivinharia o resto? O presente que se ignora vale o futuro. Era assim, lentas e contínuas, que as velhas crenças do rapaz iam tornando ao de cima, e o mistério empolgava-o com as unhas de ferro. Às vezes queria rir, e ria de si mesmo, algo vexado; mas a mulher, as cartas, as palavras secas e afirmativas, a exortação: — Vá, vá, ragazzo innamorato; e no fim, ao longe, a barcarola da despedida, lenta e graciosa, tais eram os elementos recentes, que formavam, com os antigos, uma fé nova e vivaz.

A verdade é que o coração ia alegre e impaciente, pensando nas horas felizes de outrora e nas que haviam de vir. Ao passar pela Glória, Camilo olhou para o mar, estendeu os olhos para fora, até onde a água e o céu dão um abraço infinito, e teve assim uma sensação do futuro, longo, longo, interminável.

Daí a pouco chegou à casa de Vilela. Apeou-se, empurrou a porta de ferro do jardim e entrou. A casa estava silenciosa. Subiu os seis degraus de pedra, e mal teve tempo de bater, a porta abriu-se, e apareceu-lhe Vilela.

— Desculpa, não pude vir mais cedo; que há?

Vilela não lhe respondeu; tinha as feições decompostas; fez-lhe sinal, e foram para uma saleta interior. Entrando, Camilo não pôde sufocar um grito de terror:

— ao fundo sobre o canapé, estava Rita morta e ensanguentada. Vilela pegou-o pela gola, e, com dois tiros de revólver, estirou-o morto no chão.

ANEXO 2

Negrinha

Monteiro Lobato

Negrinha era uma pobre órfã de sete anos. Preta? Não; fusca, mulatinha escura, de cabelos ruços e olhos assustados.

Nascera na senzala, de mãe escrava, e seus primeiros anos vivera-os pelos cantos escuros da cozinha, sobre velha esteira e trapos imundos. Sempre escondida, que a patroa não gostava de crianças.

Excelente senhora, a patroa. Gorda, rica, dona do mundo, amimada dos padres, com lugar certo na igreja e camarote de luxo reservado no céu. Entaladas as banhas no trono (uma cadeira de balanço na sala de jantar), ali bordava, recebia as amigas e o vigário, dando audiências, discutindo o tempo. Uma virtuosa senhora em suma — “dama de grandes virtudes apostólicas, esteio da religião e da moral”, dizia o reverendo.

Ótima, a dona Inácia.

Mas não admitia choro de criança. Ai! Punha-lhe os nervos em carne viva. Viúva sem filhos, não a calejara o choro da carne de sua carne, e por isso não suportava o choro da carne alheia. Assim, mal vagia, longe, na cozinha, a triste criança, gritava logo nervosa:

— Quem é a peste que está chorando aí?

Quem havia de ser? A pia de lavar pratos? O pilão? O forno? A mãe da criminosa abafava a boquinha da filha e afastava-se com ela para os fundos do quintal, torcendo-lhe em caminho beliscões de desespero.

— Cale a boca, diabo!

No entanto, aquele choro nunca vinha sem razão. Fome quase sempre, ou frio, desses que entangem pés e mãos e fazem-nos doer...

Assim cresceu Negrinha — magra, atrofiada, com os olhos eternamente assustados. Órfã aos quatro anos, por ali ficou feito gato sem dono, levada a pontapés. Não compreendia a ideia dos grandes. Batiam-lhe sempre, por ação ou omissão. A mesma coisa, o mesmo ato, a mesma palavra provocava ora

risadas, ora castigos. Aprendeu a andar, mas quase não andava. Com pretextos de que às soltas reinaria no quintal, estragando as plantas, a boa senhora punha-a na sala, ao pé de si, num desvão da porta.

— Sentadinha aí, e bico, hein?

Negrinha imobilizava-se no canto, horas e horas.

— Braços cruzados, já, diabo!

Cruzava os bracinhos a tremer, sempre com o susto nos olhos. E o tempo corria. E o relógio batia uma, duas, três, quatro, cinco horas — um cuco tão engraçadinho! Era seu divertimento vê-lo abrir a janela e cantar as horas com a bocarra vermelha, arrufando as asas. Sorria-se então por dentro, feliz um instante.

Puseram-na depois a fazer crochê, e as horas se lhe iam a espichar trancinhas sem fim.

Que ideia faria de si essa criança que nunca ouvira uma palavra de carinho? Pestinha, diabo, coruja, barata descascada, bruxa, pata-choca, pinto gorado, mosca-morta, sujeira, bisco, trapo, cachorrinha, coisa-ruim, lixo — não tinha conta o número de apelidos com que a mimoseavam. Tempo houve em que foi a bubônica. A epidemia andava na berra, como a grande novidade, e Negrinha viu-se logo apelidada assim — por sinal que achou linda a palavra. Perceberam-no e suprimiram-na da lista. Estava escrito que não teria um gostinho só na vida — nem esse de personalizar a peste...

O corpo de Negrinha era tatuado de sinais, cicatrizes, vergões. Batiam nele os da casa todos os dias, houvesse ou não houvesse motivo. Sua pobre carne exercia para os cascudos, cocres e beliscões a mesma atração que o ímã exerce para o aço. Mãos em cujos nós de dedos comichasse um cocre, era mão que se descarregaria dos fluidos em sua cabeça. De passagem. Coisa de rir e ver a careta...

A excelente dona Inácia era mestra na arte de judiar de crianças. Vinha da escravidão, fora senhora de escravos — e daquelas ferozes, amigas de ouvir cantar o bolo e estalar o bacalhau. Nunca se afizera ao regime novo — essa indecência de negro igual a branco e qualquer coisinha: a polícia! “Qualquer coisinha”: uma mucama assada ao forno porque se engraçou dela o senhor; uma novena de relho porque disse: “Como é ruim, a sinhá!”...

O 13 de Maio tirou-lhe das mãos o azorrague, mas não lhe tirou da alma a gana. Conservava Negrinha em casa como remédio para os frenesis. Inocente derivativo:

— Ai! Como alivia a gente uma boa roda de cocres bem fincados!...

Tinha de contentar-se com isso, judiaria miúda, os níqueis da crueldade. Cocres: mão fechada com raiva e nós de dedos que cantam no coco do paciente. Puxões de orelha: o torcido, de despegar a concha (bom! bom! bom! gostoso de dar) e o a duas mãos, o sacudido. A gama inteira dos beliscões: do miudinho, com a ponta da unha, à torcida do umbigo, equivalente ao puxão de orelha. A esfregadela: roda de tapas, cascudos, pontapés e safanões a uma — divertidíssimo! A vara de marmelo, flexível, cortante: para “doer fino” nada melhor!

Era pouco, mas antes isso do que nada. Lá de quando em quando vinha um castigo maior para desobstruir o fígado e matar as saudades do bom tempo. Foi assim com aquela história do ovo quente.

Não sabem! Ora! Uma criada nova furtara do prato de Negrinha — coisa de rir — um pedacinho de carne que ela vinha guardando para o fim. A criança não sofreu a revolta — atirou-lhe um dos nomes com que a mimoseavam todos os dias.

— “Peste?” Espere aí! Você vai ver quem é peste — e foi contar o caso à patroa.

Dona Inácia estava azeda, necessitadíssima de derivativos. Sua cara iluminou-se.

— Eu curo ela! — disse, e desentalando do trono as banhas foi para a cozinha, qual perua choca, a rufar as saias.

— Traga um ovo.

Veio o ovo. Dona Inácia mesmo pô-lo na água a ferver; e de mãos à cinta, gozando-se na prelibação da tortura, ficou de pé uns minutos, à espera. Seus olhos contentes envolviam a mísera criança que, encolhidinha a um canto, aguardava trêmula alguma coisa de nunca visto. Quando o ovo chegou a ponto, a boa senhora chamou:

— Venha cá!

Negrinha aproximou-se.

— Abra a boca!

Negrinha abriu a boca, como o cuco, e fechou os olhos. A patroa, então, com uma colher, tirou da água “pulando” o ovo e zás! na boca da pequena. E antes que o urro de dor saísse, suas mãos amordaçaram-na até que o ovo arrefecesse. Negrinha urrou surdamente, pelo nariz. Esperneou. Mas só. Nem os vizinhos chegaram a perceber aquilo. Depois:

— Diga nomes feios aos mais velhos outra vez, ouviu, peste?

E a virtuosa dama voltou contente da vida para o trono, a fim de receber o vigário que chegava.

— Ah, monsenhor! Não se pode ser boa nesta vida... Estou criando aquela pobre órfã, filha da Cesária — mas que trabalhadeira me dá!

— A caridade é a mais bela das virtudes cristãs, minha senhora — murmurou o padre.

— Sim, mas cansa...

— Quem dá aos pobres empresta a Deus.

A boa senhora suspirou resignadamente.

— Inda é o que vale...

Certo dezembro vieram passar as férias com Santa Inácia duas sobrinhas suas, pequenotas, lindas meninas louras, ricas, nascidas e criadas em ninho de plumas.

Do seu canto na sala do trono, Negrinha viu-as irromperem pela casa como dois anjos do céu — alegres, pulando e rindo com a vivacidade de cachorrinhos novos. Negrinha olhou imediatamente para a senhora, certa de vê-la armada para desferir contra os anjos invasores o raio dum castigo tremendo.

Mas abriu a boca: a sinhá ria-se também... Quê? Pois não era crime brincar? Estaria tudo mudado — e findo o seu inferno — e aberto o céu? No enlevo da doce ilusão, Negrinha levantou-se e veio para a festa infantil, fascinada pela alegria dos anjos.

Mas a dura lição da desigualdade humana lhe chicoteou a alma. Beliscão no umbigo, e nos ouvidos, o som cruel de todos os dias: “Já para o seu lugar, pestinha! Não se enxerga”?

Com lágrimas dolorosas, menos de dor física que de angústia moral — sofrimento novo que se vinha acrescentar aos já conhecidos — a triste criança encorujou-se no cantinho de sempre.

— Quem é, titia? — perguntou uma das meninas, curiosa.

— Quem há de ser? — disse a tia, num suspiro de vítima. — Uma caridade minha. Não me corrijo, vivo criando essas pobres de Deus... Uma órfã. Mas brinquem, filhinas, a casa é grande, brinquem por aí afora.

— Brinquem! Brincar! Como seria bom brincar! — refletiu com suas lágrimas, no canto, a dolorosa martirzinha, que até ali só brincara em imaginação com o cuco.

Chegaram as malas e logo:

— Meus brinquedos! — reclamaram as duas meninas.

Uma criada abriu-as e tirou os brinquedos.

Que maravilha! Um cavalo de pau!... Negrinha arregalava os olhos. Nunca imaginara coisa assim tão galante. Um cavalinho! E mais... Que é aquilo? Uma criancinha de cabelos amarelos... que falava “mamã”... que dormia...

Era de êxtase o olhar de Negrinha. Nunca vira uma boneca e nem sequer sabia o nome desse brinquedo. Mas compreendeu que era uma criança artificial.

— É feita?... — perguntou, extasiada.

E dominada pelo enlevo, num momento em que a senhora saiu da sala a providenciar sobre a arrumação das meninas, Negrinha esqueceu o beliscão, o ovo quente, tudo, e aproximou-se da criatura de louça. Olhou-a com assombrado encanto, sem jeito, sem ânimo de pegá-la.

As meninas admiraram-se daquilo.

— Nunca viu boneca?

— Boneca? — repetiu Negrinha. — Chama-se Boneca?

Riram-se as fidalgas de tanta ingenuidade.

— Como é boba! — disseram. — E você como se chama?

— Negrinha.

As meninas novamente torceram-se de riso; mas vendo que o êxtase da bobinha perdurava, disseram, apresentando-lhe a boneca:

— Pegue!

Negrinha olhou para os lados, ressabiada, como coração aos pinotes. Que ventura, santo Deus! Seria possível? Depois pegou a boneca. E muito sem jeito, como quem pega o Senhor menino, sorria para ela e para as meninas, com assustados relanços de olhos para a porta. Fora de si, literalmente... era como se penetrara no céu e os anjos a rodeassem, e um filhinho de anjo lhe

tivesse vindo adormecer ao colo. Tamanho foi o seu enlevo que não viu chegar a patroa, já de volta. Dona Inácia entreparou, feroz, e esteve uns instantes assim, apreciando a cena.

Mas era tal a alegria das hóspedes ante a surpresa extática de Negrinha, e tão grande a força irradiante da felicidade desta, que o seu duro coração afinal bambeou. E pela primeira vez na vida foi mulher. Apiedou-se.

Ao percebê-la na sala Negrinha havia tremido, passando-lhe num relance pela cabeça a imagem do ovo quente e hipóteses de castigos ainda piores. E incoercíveis lágrimas de pavor assomaram-lhe aos olhos.

Falhou tudo isso, porém. O que sobreveio foi a coisa mais inesperada do mundo — estas palavras, as primeiras que ela ouviu, doces, na vida:

— Vão todas brincar no jardim, e vá você também, mas veja lá, hein?

Negrinha ergueu os olhos para a patroa, olhos ainda de susto e terror. Mas não viu mais a fera antiga. Compreendeu vagamente e sorriu.

Se alguma vez a gratidão sorriu na vida, foi naquela surrada carinha...

Varia a pele, a condição, mas a alma da criança é a mesma — na princesinha e na mendiga. E para ambos é a boneca o supremo enlevo. Dá a natureza dois momentos divinos à vida da mulher: o momento da boneca — preparatório —, e o momento dos filhos — definitivo. Depois disso, está extinta a mulher.

Negrinha, coisa humana, percebeu nesse dia da boneca que tinha uma alma. Divina eclosão! Surpresa maravilhosa do mundo que trazia em si e que desabrochava, afinal, como fulgurante flor de luz. Sentiu-se elevada à altura de ente humano. Cessara de ser coisa — e doravante ser-lhe-ia impossível viver a vida de coisa. Se não era coisa! Se sentia! Se vibrava!

Assim foi — e essa consciência a matou.

Terminadas as férias, partiram as meninas levando consigo a boneca, e a casa voltou ao ramerrão habitual. Só não voltou a si Negrinha. Sentia-se outra, inteiramente transformada.

Dona Inácia, pensativa, já a não atazanava tanto, e na cozinha uma criada nova, boa de coração, amenizava-lhe a vida.

Negrinha, não obstante, caíra numa tristeza infinita. Mal comia e perdera a expressão de susto que tinha nos olhos. Trazia-os agora nostálgicos, cismarentos.

Aquele dezembro de férias, luminosa rajada de céu trevas adentro do seu doloroso inferno, envenenara-a.

Brincara ao sol, no jardim. Brincara!... Acalentara, dias seguidos, a linda boneca loura, tão boa, tão quieta, a dizer mamã, a cerrar os olhos para dormir. Vivera realizando sonhos da imaginação. Desabrochara-se de alma.

Morreu na esteirinha rota, abandonada de todos, como um gato sem dono. Jamais, entretanto, ninguém morreu com maior beleza. O delírio rodeou-a de bonecas, todas louras, de olhos azuis. E de anjos... E bonecas e anjos remoinhavam-lhe em torno, numa farândola do céu. Sentia-se agarrada por aquelas mãozinhas de louça — abraçada, rodopiada.

Veio a tontura; uma névoa envolveu tudo. E tudo regirou em seguida, confusamente, num disco. Ressoaram vozes apagadas, longe, e pela última vez o cuco lhe apareceu de boca aberta.

Mas, imóvel, sem rufar as asas.

Foi-se apagando. O vermelho da goela desmaiou...

E tudo se esvaiu em trevas.

Depois, vala comum. A terra papou com indiferença aquela carnezinha de terceira — uma miséria, trinta quilos mal pesados...

E de Negrinha ficaram no mundo apenas duas impressões. Uma cômica, na memória das meninas ricas.

— “Lembras-te daquela bobinha da titia, que nunca vira boneca?”

Outra de saudade, no nó dos dedos de dona Inácia.

— “Como era boa para um cocre!...”

ANEXO 3

Passeio Noturno

Rubem Fonseca

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar cansado. Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinando impostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar.

Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas. Você não pára de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa, entrou a minha mulher na sala com o copo na mão, já posso mandar servir o jantar?

A copeira servia à francesa, meus filhos tinham crescido, eu e a minha mulher estávamos gordos. É aquele vinho que você gosta, ela estalou a língua com prazer. Meu filho me pediu dinheiro quando estávamos no cafezinho, minha filha me pediu dinheiro na hora do licor. Minha mulher nada pediu, nós tínhamos conta bancária conjunta. Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu.

Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta, essas manobras todas me deixaram levemente irritado, mas ao ver os pára-choques salientes do meu carro, o reforço especial duplo de aço cromado, senti o coração bater apressado de euforia. Enfiei a chave na ignição, era um motor

poderoso que gerava a sua força em silêncio, escondido no capô aerodinâmico. Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nesta cidade que tem mais gente do que moscas. Na avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. Homem ou mulher? Realmente não fazia grande diferença, mas não aparecia ninguém em condições, comecei a ficar tenso, isso sempre acontecia, eu até gostava, o alívio era maior. Então vi a mulher, podia ser ela, ainda que mulher fosse menos emocionante, por ser mais fácil. Ela caminhava apressadamente, carregando um embrulho de papel ordinário, coisas de padaria ou de quitanda, estava de saia e blusa, andava depressa, havia árvores na calçada, de vinte em vinte metros, um interessante problema a exigir uma grande dose de perícia. Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. Peguei a mulher acima dos joelhos, bem no meio das duas pernas, um pouco mais sobre a esquerda, um golpe perfeito, ouvi o barulho do impacto partindo os dois ossões, dei uma guinada rápida para a esquerda, passei como um foguete rente a uma das árvores e deslizei com os pneus cantando, de volta para o asfalto. Motor bom, o meu, ia de zero a cem quilômetros em nove segundos. Ainda deu para ver que o corpo todo desengonçado da mulher havia ido parar, colorido de sangue, em cima de um muro, desses baixinhos de casa de subúrbio.

Examinei o carro na garagem. Corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, no mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas.

A família estava vendo televisão. Deu a sua voltinha, agora está mais calmo? Perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia.