



UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM FUNDAMENTOS DA EDUCAÇÃO: PRÁTICAS
PEDAGÓGICAS INTERDISCIPLINARES

STEFÂNNYA SILVEIRA DE MACEDO

CONFIGURAÇÕES DO ERÓTICO EM NEWTON NAVARRO E CLARICE
LISPECTOR: O TRABALHO COM NARRATIVAS CURTAS EM SALA DE AULA

CAMPINA GRANDE – PB

2014

STEFÂNNYA SILVEIRA DE MACEDO

**CONFIGURAÇÕES DO ERÓTICO EM NEWTON NAVARRO E CLARICE
LISPECTOR: O TRABALHO COM NARRATIVAS CURTAS EM SALA DE AULA**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas Interdisciplinares da Universidade Estadual da Paraíba, em convênio com a Escola de Serviço Público do Estado da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de especialista.

Orientador: Prof. Ms. Rafael Francisco Braz

CAMPINA GRANDE – PB

2014

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

M141c Macedo, Stefânnya Silveira de
Configurações do erótico em Newton Navarro e Clarice Lispector [manuscrito] : o trabalho com narrativas curtas em sala de aula / Stefânnya Silveira de Macedo. - 2014.
78 p.

Digitado.
Trabalho de Conclusão de Curso (Administração Escolar EAD) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação, 2014.
"Orientação: Prof. Me. Rafael Francisco Braz, Departamento de Letras".

1. Clarice Lispector. 2. Newton Navarro. 3. Discurso literário.
I. Título.

21. ed. CDD 869.4

STEFÂNNYA SILVEIRA DE MACEDO

**CONFIGURAÇÕES DO ERÓTICO EM NEWTON NAVARRO E CLARICE
LISPECTOR: O TRABALHO COM NARRATIVAS CURTAS EM SALA DE AULA**

Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas Interdisciplinares da Universidade Estadual da Paraíba, em convênio com a Escola de Serviço Público do Estado da Paraíba, em cumprimento à exigência para a obtenção do grau de especialista.

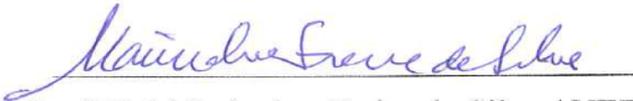
Aprovada em 06/12/ 2014.

BANCA EXAMINADORA



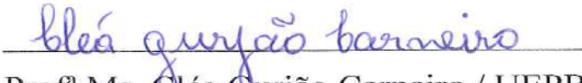
Prof. Ms. Rafael Francisco Braz / UEPB

Orientador



Profª Drª Marinalva Freire da Silva / UEPB

Examinadora



Profª Ms. Cléa Gurjão Carneiro / UEPB

Examinadora

DEDICATÓRIA

A minha **mãe** (Edilena Maria Silveira Alves de Macedo),
pela dedicação, companheirismo,
amizade e por ter sempre acreditado e investido
na minha formação, permitindo-me chegar até aqui, DEDICO.

AGRADECIMENTOS

A **Deus**, por ter me dado a força necessária para chegar à conclusão desta monografia.

A **minha família**, sobretudo à minha mãe, por ter sempre acreditado e investido na minha formação, permitindo-me chegar até aqui.

Aos **professores do Curso de Especialização em Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas e Interdisciplinares**, com os quais pude aprender e reaprender valores e conceitos, que, de algum modo expandiram meus horizontes pessoais e profissionais.

Ao **Prof. Mestre Rafael Francisco Braz**, agradeço imensamente o estímulo, as sugestões, a conversa acolhedora, os empréstimos de livros e a compromissada orientação acadêmica.

A **Profª. Drª. Márcia Tavares Silva, da UFRN**, por ter despertado em mim, ainda na graduação em Letras, o interesse pela literatura.

Aos **amigos e colegas do Curso de Especialização em Fundamentos da Educação: Práticas Pedagógicas e Interdisciplinares** com os quais discuti questões sobre as teorias e a vida.

A todos, o meu sincero obrigada.

Na leitura e na escrita do texto literário encontramos o senso de nós mesmos e da comunidade a que pertencemos. A literatura nos diz o que somos e nos incentiva a desejar e a expressar o mundo por nós mesmos. E isso se dá porque a literatura é uma experiência a ser realizada. É mais que um conhecimento a ser reelaborado, ela é a incorporação do outro em mim sem renúncia da minha própria identidade. No exercício da literatura, podemos ser outros, podemos viver como os outros, podemos romper os limites do tempo e do espaço de nossa experiência e, ainda assim, sermos nós mesmos. É por isso que interiorizamos com mais intensidade as verdades dadas pela poesia e pela ficção. (COSSON, 2006, p. 17)

RESUMO

Newton Navarro (1928-1991) representou várias áreas da cultura potiguar. Além de artista visual (atividade que o tornou mais conhecido, certamente pela repercussão jornalística e social obtida com suas incontáveis exposições no Estado e fora dele), foi jornalista e um requisitado orador, teve uma animadora inserção na vida teatral da cidade, como ator e dramaturgo, foi poeta, cronista, contista e chegou a publicar uma novela. Embora Navarro tenha sido um representante significativo das letras potiguares, há raríssimos estudos sobre sua produção literária, pois, ao contrário do que ocorre com seus desenhos e pinturas, que atingiram reconhecimento dentro e fora do estado, sua obra literária é conhecida por um grupo limitado, portanto, ela ainda não conseguiu a atenção significativa dos leitores e dos pesquisadores em geral, particularmente, nos currículos dos cursos de Letras. Assim, como as ocasiões em que sua obra é mencionada são raras, há a necessidade de divulgá-la. O objetivo do nosso trabalho é a possibilidade e realizar uma análise intertextual entre os dois contos modernos da Literatura Brasileira (“Os cavalos”, de Newton Navarro e “O primeiro beijos”, de Clarice Lispector), assim, a ênfase deste trabalho recai sobre a temática da puberdade em personagens masculinos. Mais especificamente, nossa análise seguirá no sentido de identificar em cada conto estratos textuais e discursivos referentes ao processo de maturidade sexual vivenciado pelos personagens e relacioná-los. Para tanto, nossa fundamentação teórica baseia-se em Brandão (2004), Candido (2005), Fiorin (2006), Pinheiro (2007) e Todorov (2009). A análise nos mostra que o discurso literário é constituído histórica e socialmente, contudo, encontramos na metáfora o elemento que o diferencia de outras formas discursivas. Ou seja, a enunciação metafórica, enquanto suspensão do sentido literal, nos proporciona uma visão dinâmica do real. Dizendo de outro modo, nos textos literários encontramos a chave de interpretação para os indivíduos e a comunidade a que pertencem. Portanto, ao término do percurso do nosso trabalho, pode-se dizer que Newton Navarro e Clarice Lispector autores das narrativas “Os cavalos” e “O primeiro beijo” respectivamente, elaboram metáforas capazes de ilustrar os sentimentos vivenciados pelos jovens na fase de maturação sexual, ou seja, os autores conseguem apresentar conflitos que são universais, pois em qualquer espaço social há jovens que vivenciam esse conflito interno.

Palavra-chaves: Clarice Lispector; Newton Navarro; discurso literário

RÉSUMÉ

Newton Navarro (1928-1991) a représenté divers domaines de la culture Natal. En plus de l'artiste visuel (activité qui lui faisait mieux connu, certainement par l'impact journalistique et sociaux réalisés avec ses expositions innombrables dans l'état et au-delà), était un journaliste et un haut-parleur demandé, eu une inclusion encourageants dans la vie théâtrale de la ville, en tant qu'acteur et dramaturge, était un poète, chroniqueur, conteur et même publié un roman. Bien que Navarro est un représentant important de potiguares lettres, il ya très peu d'études sur son écriture, parce que, contrairement à ce qui se passe avec ses dessins et peintures, qui ont atteint la reconnaissance au sein et en dehors de l'Etat, son œuvre littéraire est connu par un groupe restreint par conséquent, il n'a pas encore atteint une grande attention des lecteurs et des chercheurs en général, en particulier dans le programme de cours d'écriture. Ainsi, comme les occasions où son travail est mentionné sont rares, il est nécessaire de les divulguer. Le but de notre travail est la possibilité et d'effectuer une analyse intertextuelle entre les deux contes modernes de la littérature brésilienne («Os cavalos», " Newton Navarro et " O primeiro beijos," Clarice Lispector), donc l'accent de ce travail est sur le thème de la puberté chez les personnages masculins. Plus précisément, notre analyse suivra pour identifier, dans chaque texte de fées et strates discursive concernant le processus de maturité sexuelle vécue par les personnages et de les relier. Par conséquent, notre cadre théorique est basé sur Brandão (2004), Candido (2005), Fiorin (2006), Pinheiro (2007) et Todorov (2009). L'analyse nous montre que le discours littéraire se compose historiquement et socialement, cependant, trouvé dans la métaphore de l'élément qui le différencie des autres formes discursives. Ce est, l'énoncé métaphorique, tout en suspendant le sens littéral, nous donne une véritable vue dynamique. Autrement dit, dans les textes littéraires ont trouvé la clé d'interprétation pour les individus et la communauté à laquelle ils appartiennent. Donc, pour terminer le cours de notre travail, on peut dire que les auteurs Newton Navarro et Clarice Lispector de récits " Os cavalos " et " O primeiro beijos " respectivement, métaphores élaboré capable d'illustrer les sentiments éprouvés par les jeunes sur phase de maturation sexuelle , ce est à dire, les auteurs peuvent présenter des conflits qui sont universels, comme dans tout espace social il ya des jeunes qui souffrent de ce conflit interne.

Mot clé: Clarice Lispector; Newton Navarro; discours littéraire

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
2 LITERATURA: UM DISCURSO LABIRÍNTICO	12
2.1 O TEXTO LITERÁRIO: REFLEXO DO CONTEXTO CULTURAL DE PRODUÇÃO	12
2.2 LITERATURA E METÁFORA	14
1.3 LITERATURA COMO DISCURSO MULTISSIGNIFICATIVO	19
3 O TRABALHO COM TEXTOS LITERÁRIOS NO ENSINO BÁSICO.....	27
4 NEWTON NAVARRO E CECÍLIA MEIRELES NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO.....	32
4.1 NEWTON NAVARRO: UM ARTISTA DE MUITAS FACETAS	32
4.1.1 Algumas páginas da literatura norte-rio-grandense	32
4.1.2 Dedos a mais na Prosa.....	34
4.1.3 Newton Navarro: um artista de multifacetado	38
4.2 CLARICE LISPECTOR E A BUSCA INCANSÁVEL DA ESSÊNCIA HUMANA ...	41
5 CONFIGURAÇÕES DO ERÓTICO EM NEWTON NAVARRO E CLARICE LISPECTOR.....	45
5.1 DESEJO E GOZO JUVENIL: CONFIGURAÇÕES ERÓTICAS E HOMOAFETIVAS NO CONTO “OS CAVALOS”, DE NEWTON NAVARRO	45
5.2 “O PRIMEIRO BEIJO”: REVELAÇÃO DO DESEJO JUVENIL	50
5.3 “OS CAVALOS”, DE NEWTON NAVARRO, E “O PRIMEIRO BEIJO”, DE CLARICE LISPECTOR: TRABALHANDO NARRATIVAS CURTAS NA SALA DE AULA	54
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	57
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	59

INTRODUÇÃO

Newton Navarro (1928-1991) representou várias áreas da cultura potiguar. Além de artista visual (atividade que o tornou mais conhecido, certamente pela repercussão jornalística e social obtida com suas incontáveis exposições no Estado e fora dele), foi jornalista e um requisitado orador, teve uma animadora inserção na vida teatral da cidade, como ator e dramaturgo, foi poeta, cronista, contista e chegou a publicar uma novela.

Publicou **Subúrbio do silêncio** (1953), **Abc do Cantador Clarimundo** (1965), obra que o tornou o primeiro vencedor do “Prêmio Câmara Cascudo”, **A caminho da cruz: a via-sacra** (1956), **30 crônicas não selecionadas** (1969), **Beira rio** (1970) e **Do outro lado do rio, entre morros** (1975), **De como se perdeu o gajeiro Curió** (1978), **Um jardim chamado Getsêmani** (1957), **O solitário vento de verão** (1961) e **Os mortos são estrangeiros** (1970). Com a publicação desses últimos, Navarro revela-se o iniciador da moderna contística potiguar. Ainda que alguns contistas nascidos em terras potiguares, mesmo vivendo fora, tenham chegado a publicar no mesmo período, a precedência lhe cabe.

Embora Navarro tenha sido um representante significativo das letras potiguares, há raríssimos estudos sobre sua produção literária, pois, ao contrário do que ocorre com seus desenhos e pinturas, que atingiram reconhecimento dentro e fora do estado, sua obra literária é conhecida por um grupo limitado, portanto, ela ainda não conseguiu a atenção significativa dos leitores e dos pesquisadores em geral, particularmente, nos currículos dos cursos de Letras. Assim, como as ocasiões em que sua obra é mencionada são raras, há a necessidade de divulgá-la.

Assim, a presente pesquisa tem como objetivo analisar, ao tempo em que divulga, a obra desse autor, em especial, um dos sete contos que compõem o livro **Os mortos são estrangeiros**. Lançado em 1970, pela Fundação José Augusto, é considerado o seu livro mais denso. Constituem esta coletânea as narrativas: “A viagem e volta do boi Milonga”, “A Cadeira na sombra”, “Os cavalos”, “Os patos”, “Pão de milho”, “Sexta-feira da Paixão”, “Os mortos são estrangeiros” (conto-título).

Como mencionamos anteriormente, apenas um dos sete contos que compõem a obra de Newton Navarro constituirá o nosso corpus, pois constatamos que o conto “Os cavalos” retoma a temática da puberdade (a primeira ereção de um garoto) presente em um texto do mesmo gênero de Clarice Lispector (1920-1977), “O primeiro beijo”. Este conto compõe o livro **Felicidade Clandestina** (1971), o qual é composto por vinte e cinco contos:

“Felicidade clandestina”, “Uma amizade sincera”, “Miopia progressiva”, “Restos do carnaval”, “O grande passeio”, “Come, meu filho”, “Perdoando Deus”, “Tentação”, “O ovo e a galinha”, “Cem anos de perdão”, “A legião estrangeira”, “Os obedientes”, “A repartição dos pães”, “Uma esperança”, “Macacos”, “Os desastres de Sofia”, “A criada”, “A mensagem”, “Menino a bico de pena”, “Uma história de tanto amor”, “As águas do mundo”, “A quinta história”, “Encarnação involuntária”, “Duas histórias a meu modo” e “O primeiro beijo”. Os contos abordam temas como infância, adolescência, família e angústia da alma. Lançado inicialmente em 1971, **Felicidade Clandestina** reúne diversos textos de Clarice Lispector que foram escritos em diversas fases da vida da autora. Muitos dos textos reunidos neste livro foram publicados como crônicas no Jornal do Brasil, para onde Clarice escrevia semanalmente de 1967 a 1972.

O que justifica, portanto, a escolha do nosso corpus é a possibilidade de realizar uma análise intertextual entre os dois contos modernos da Literatura Brasileira (“Os cavalos”, de Newton Navarro e “O primeiro beijos”, de Clarice Lispector), assim, a ênfase deste trabalho recai sobre a temática da puberdade em personagens masculinos. Mais especificamente, nossa análise seguirá no sentido de identificar em cada conto estratos textuais e discursivos referentes ao processo de maturidade sexual vivenciado pelos personagens e relacioná-los.

Assim, o nosso primeiro capítulo, **Literatura: um discurso labiríntico**, encontra-se dividido em três partes. Na primeira parte (“O texto literário: reflexo do contexto cultural de produção”), tratamos como *linguagem* os mais variados meios usados para expressar sentimentos e ideias circundantes na esfera cultural, ou seja, o termo, entendido em seu sentido plural, significa as múltiplas formas que a cultura pode assumir. Pressupomos que estes diversos modos de linguagem representam os nossos melhores esforços para fixar na forma a significação capaz de revelar os múltiplos modos humanos de ser e de estar no mundo. Nesse sentido, a cultura como potencial extensivo à linguagem é parte indissociável da experiência humana. Segundo Radino (2003, p. 35) “a cultura é um fenômeno humano organizado em códigos simbólicos de relações e valores tais como: tradição, religiosidade, leis, ética, artes, etc”. Na segunda parte (“Literatura e metáfora”), concebemos a literatura como um desses códigos simbólicos de relações de valores, e, no intuito de conceituar “o fenômeno inconceituável” teceremos, guiados por Ricoeur, (1992), Brandão (2003, 2004 e 2005) e Valdés (1996), considerações a cerca do paradigma da literatura: a metáfora. Na última parte (“Literatura como discurso multissignificativo”), discutimos algumas questões sobre a análise do discurso enquanto disciplina que nos permite abordar a obra literária em sua forma mais complexa, como uma criação ligada aos fatores históricos, sociais e culturais,

determinando ainda os conceitos referentes ao estudo analítico dos discursos que colocaremos em movimento por ocasião da análise.

O segundo capítulo, **O trabalho com textos literários no ensino básico**, discutiremos algumas questões relacionadas à Estética da Recepção e o trabalho com textos literários em sala de aula. Assim, mostraremos que para a literatura alcance seu objetivo, ou seja, para que ela seja capaz de humanizar, de formar criticamente os indivíduos para atuar na sociedade, ela precisa escapar do mero aplicacionismo teórico e ser trabalhada de forma multidisciplinar.

O nosso terceiro capítulo, **Newton Navarro e Cecília Meireles no cenário literário brasileiro**, têm como objetivo contextualizar da obra de Newton Navarro e Clarice Lispector no cenário literário brasileiro. Além disso, destacaremos a relevância da obra destes autores para as letras brasileiras.

O quarto capítulo, **Configurações do erótico em Newton Navarro e Clarice Lispector**, se encontra dividido em três seções. Na primeira e na segunda parte, intituladas “Desejo e gozo juvenil: configurações eróticas e homoafetivas no conto ‘Os cavalos’, de Newton Navarro” e “‘O primeiro beijo’: revelação do desejo juvenil”, respectivamente, apresentaremos as análises dos contos. Nestas destacaremos, a partir da investigação de extratos textuais e discursivos, como os garotos vivenciam o processo de maturação e com esse evento se constitui como um momento epifânico. A terceira seção deste último capítulo, nomeada “‘Os cavalos’, de Newton Navarro, e ‘O primeiro beijo’, de Clarice Lispector: trabalhando narrativas curtas na sala de aula”, apresentará uma proposta didática para o trabalho com as narrativa em sala de aula.

2 LITERATURA: UM DISCURSO LABIRÍNTICO

2.1 O TEXTO LITERÁRIO: REFLEXO DO CONTEXTO CULTURAL DE PRODUÇÃO

Cassirer (1977) assinala que, embora estudos como, por exemplo, os de Pavlov e Koehler, comprovem que os animais possuem certo potencial comunicativo e quando são submetidos a processos de adestramento são capazes de expressar-se através de gestos e reconhecer certos sinais, falta-lhes uma característica indispensável e inerente à linguagem humana: a referência ou um significado objetivo, ou seja, enquanto os animais continuam em um estágio subjetivo da linguagem, “linguagem emocional”, os homens superam a dimensão orgânica, o “sistema receptor” e o “sistema de reações”, na medida em que transitam das coisas às imagens.

Contudo, os significados são qualidades extrínsecas às palavras. O processo nominativo é totalmente arbitrário, pois não existe nenhuma razão, a não ser as convenções culturais e históricas, para que a imagem/som ou os símbolos gráficos correspondam aos significados/conceitos. Não existe nenhuma ligação direta entre a coisa e o símbolo linguístico que a representa, mas é através das relações socioculturais que as palavras adquirem significados.

[...] pelo caráter arbitrário do signo, se por um lado a linguagem leva à criação de sentido, à produtividade do sentido, por outro ela representa um risco na medida em que permite manipular a construção da referência. Essa liberdade de relação entre signo e sentido permite produzir, por exemplos, sentidos novos, atenuar outros e eliminar os indesejáveis. (BRANDÃO, 2004, p. 31)

A singularidade humana consiste no potencial de atribuir *nomes* e *sentidos*, isto é, usamos a linguagem para representar, referenciar convencionalmente os objetos e a ela recorreremos para explicar ou entender tal representação, construindo uma nova representação, como uma *engrenagem metafórica*, pois “[...] toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras” (FIORIN, 2006, p. 19). Em sentido amplo, o princípio nominativo já nasce metafórico, porque o significado não esgota o poder simbólico do significante, ao contrário, constrói irremediavelmente outros significantes e significados, “[...] nossa espécie não vive nas coisas, mas continuamente nos signos, isto é, no sentido. [...]” (BOUGNOUX, 1994, p. 88).

Assim, pode-se inferir que a natureza humana descende e está intimamente ligada a um regime simbólico-metafórico complexo, que se materializa por meio das linguagens. Aqui, em especial, se concebe o termo *linguagem* no plural porque, não a entendemos apenas como palavra articulada ou escrita, mas também como a rubrica que engloba os mais variados meios usados para expressar sentimentos e ideias. Entre outros, inclui-se aqui o artesanato, a literatura (oral e escrita), a música, a pintura, a dança, os símbolos religiosos, ou seja, as mais variadas formas que a cultura pode assumir. Estes diversos modos de linguagem representam os nossos melhores esforços para, fixar na forma, a significação capaz de revelar os múltiplos modos humanos de ser e de estar no mundo. “[...] Nós, homens de linguagem, somos bombardeados diariamente por elementos sígnicos portadores de significações que nos fazem sair em busca de sentido e clareza, sem que saibamos se o resultado nos ferirá de vida ou de morte.” (FONSECA, 2007, p. 12). Isto implica em dizer que todos os sistemas de representações sígnicas (plano de expressão) têm como intérprete significante comum a língua.

Nesse sentido, a cultura como potencial extensivo à linguagem é parte indissociável da experiência humana. Segundo Radino (2003, p. 35) “a cultura é um fenômeno humano organizado em códigos simbólicos de relações e valores tais como: tradição, religiosidade, leis, ética, artes, etc.¹”

Embora, os códigos simbólicos de relações de valores se configurem como aparelhos ideológicos, eles também funcionam como meios de revelação do humano e indicam as direções para sua libertação, pois todos, indiferentemente, estão direcionados para as manifestações do *fazer* e do *ser* humanos, “[...] todos os sistemas simbólicos são denotativos no sentido em que ‘criam’ e ‘recriam’ a realidade [...]” (GOODMAN, apud RICOEUR, 1992, p. 153).

¹ Nenhuma definição do termo “cultura” é a única verdadeira e exata, por dois motivos principais: primeiro, porque ele perpassa diversos campos do saber: história, antropologia, filosofia, sociologia, a biologia, as artes, etc.; segundo, porque ao longo da história o vocábulo vem assumindo definições diversas.

2.2 LITERATURA E METÁFORA

A metáfora é um poema em miniatura.
(Monroe Beardsley)

O termo *literatura*, em sua acepção lata, refere-se a tudo que se corporifica por meio das letras – livros didáticos, receitas, obras científicas, reportagem, notícias, entre outros. Este foi o sentido em que a palavra foi empregada até 1800, ou seja, o termo designava a fixação dos textos através da escrita ou o vasto conhecimento crítico divulgado sobre determinada área do saber (este sentido ainda é frequentemente usado em nossa cultura). Depois, o termo passou a significar o corpus de textos artísticos que se diferenciavam dos demais por sua linguagem bela – “belas letras”. Então, o “literário” estaria no trabalho elaborado com a palavra, e este seria o fator que o distinguiria das outras formas textuais. Nesta acepção tradicional, as obras literárias eram vistas apenas como belos exemplos de uso da linguagem, que deveriam ser memorizados e analisados gramaticalmente para se identificar suas figuras retóricas e seus processos de argumentação. Isto implica dizer que as obras literárias nem sempre foram tratadas como um tipo especial de escrita que deve ser interpretado; este é o tratamento moderno dado à literatura. Contudo, com o “enfraquecimento” da retórica no século XVIII, a qual era responsável por instituir o que seria o belo na linguagem, as certezas do que regia o fator literário se fundiram e passou-se a buscar na própria literatura os signos que a fazem ser literatura.

Mas, o que é mesmo *literatura*? O discurso literário é realmente uma linguagem intrinsecamente diferenciada ou um discurso institucionalmente determinado? Estas são as questões a que têm se dedicado os analistas ao longo da história da crítica literária e inspirado a produção de inúmeras teses, dissertações, artigos e ensaios críticos. Assim, entre acordos e desacordos, a crítica moderna chegou à conclusão de que, pelo seu caráter complexo e plurissignificativo, a literatura escapa a qualquer definição cerrada.

Jonathan Culler, na obra *Teoria literária* (1999) e Terry Eagleton, na sua *Teoria da literatura* (2003), nos mostram a complexidade do fenômeno literário e nos apontam as dificuldades de definir o que marca, efetivamente, a literalidade de uma obra, ou seja, se ela é ou não literária.

No final do século XIX, em uma perspectiva contrária à crítica objetiva e científica que vigorava na época, surge a Crítica Impressionista, que considerava o texto literário como uma espécie de objeto “sacrossanto”, portanto, qualquer tentativa de interpretação destas

obras-primas que atuasse fora do campo de visão do leitor seria uma agressão à “literalidade” das mesmas. Segundo Soares (1985, p. 94), a Crítica Impressionista, centrada na subjetividade do leitor, responsabilizava-o pela transmissão das impressões que marcaram profundamente a sua sensibilidade em contato com as obras-primas. Assim, não havendo limitações metodológicas, o analista agia livremente, seguindo apenas os seus próprios impulsos e descobertas pessoais, na maioria das vezes, fixando-se em si próprio. Este processo de autoprojeção relegava a obra ao segundo plano, servindo apenas como ambiente para que nele atuassem as suas emoções.

Em oposição à Crítica Impressionista, surge, na Rússia, no início do século XX, um grupo de pesquisadores (entre os quais estavam Roman Jakobson, Vítor Skovski, Boris Toomashevski), ligados aos movimentos artísticos de vanguarda, que se denominou Formalismo Russo. Os formalistas russos consideravam ter resolvido o problema da especificidade da literatura, ao separarem a produção de textos em dois grupos: o dos textos comuns, que usavam a linguagem padrão, e o dos textos literários (não menos cultos), que se caracterizavam pela alteração formal. Tais alterações (fatores de literalidade) sugeriam imagens inalcançáveis pela linguagem cotidiana. De acordo com essa teoria, a literatura seria uma espécie de escrita ornamental que se opunha à linguagem simples, pois promovia desvios intencionais do “uso normal” para sugerir novos sentidos. Assim, o texto literário seria portador de uma linguagem peculiar, que se caracterizava, principalmente, por romper com o uso habitual da linguagem, provocando certo estranhamento. O papel da crítica, neste sentido, seria analisar as estruturas internas (formas) que provocavam a literalidade (substância própria da literatura). Observe-se que a obra era totalmente desvinculada da realidade social e histórica e era estudada em si mesma, ou seja, os formalistas, imbuídos de espírito científico e preocupados com a materialidade do texto literário, determinavam que a investigação de uma obra literária deveria se fixar na própria obra, recusando qualquer explicação de base extratextual. O que direcionava suas análises eram os princípios organizacionais da obra:

[...] Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma “violência organizada contra a fala comum”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. [...]. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material [...]. (EAGLETON, 2003, p. 02-03)

A questão na qual os formalistas se empenhavam era investigar e explicar os fatores que faziam com que uma determinada obra fosse literária. Então, o objeto de estudo era a

literalidade e não a literatura. Essencialmente, o formalismo russo foi a aplicação dos métodos linguísticos às análises literárias, e como, na época, a versão linguística que estava em voga era do tipo formal, preocupada exclusivamente com as estruturas gramaticais e não com a língua em uso, eles deixaram o conteúdo da obra de lado. “[...] E embora eles não negassem que a arte tivesse uma relação com a realidade social [...] os formalistas afirmavam, provocadamente, que essa relação fugia ao âmbito do trabalho crítico” (EAGLETON, 2003. p. 4).

No entanto, nossa reflexão, a exemplo do que faz Brandão nos seus trabalhos “... E o divino se fez verbo: conjunções entre símbolo e metáfora” (2005) e “O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico” (2004), seguirá no sentido de apontar o elemento que se constitui paradigma da obra literária: a metáfora. Temos em mente que esta é uma das formas possíveis de considerá-la, mas não a única, pois toda definição do fenômeno literário que se apresente como definitiva é lacônica.

Segundo Brandão (2005, p. 170-171), os estudos atuais a respeito do fator literário têm retomado frequentemente os princípios da Antiguidade Clássica, seja a *mimesis* platônica (a imitação de terceiro nível) ou a aristotélica (em que a *mimesis* ocupa um lugar central na caracterização da poesia, marcando sua singularidade em relação à história e à filosofia). O conceito de *mimesis* de Aristóteles foi interpretado, ao longo dos séculos, na cultura ocidental, como representação ou fotografia do real, mas, a partir do final do século XIX, o termo assume uma nova acepção: imitação como revelação da essência do real. O conceito de *mimesis* moderna nos leva ao de *estranhamento poderoso*, provocado pelas palavras estranhas: as metáforas. “É a reflexão sobre a *mimesis* que nos conduz à poética, que nos revela a metáfora, essa poderosa e estranha palavra, como expressão, por excelência da *mimesis* na poesia” (BRANDÃO, 2005, p. 171). Assim, com base na teoria da metáfora de Ricoeur (problemática das palavras estranhas e poderosas), almeja-se alcançar a metáfora em sua maior extensão, e, desta forma, alargar o nosso conhecimento da obra literária.

Os retóricos tradicionais classificaram a metáfora como uma das figuras (*tropos*) responsáveis pelo desvio dos sentidos das palavras no processo de denominação. De acordo com Aristóteles, em sua *Poética*, uma metáfora é “[...] a aplicação a uma coisa de um nome que pertence a outra [...]” (ARISTÓTELES, apud GOMES, 1995, p. 95). No entanto, de acordo com Ricoeur (1992, p. 147) a retórica clássica peca no momento em que atribui o desvio apenas à denominação. Segundo o autor, o sentido metafórico não reside nas palavras isoladas, mas ao relacionarem-se uma com as outras numa enunciação. A afirmação de que a metáfora se institui através de um desvio não é negada. Contudo, é entendida de maneira

diferente, pois a metáfora deixa de ser considerada como uma denominação alterada para ser uma predicação alterada.

[...] O significado não é produzido no nível das palavras ou sons mas somente no das frases. Como falantes e escreventes de uma linguagem natural, produzimos significados quando construímos frases. Uma frase é um todo irreduzível à soma de suas partes, uma vez que é a interação das partes que produz um nível mais elevado de inteligibilidade. [...]. (VALDÉS, 1996, p. 138)

O desvio, portanto, consiste no rompimento com os predicados em seu uso corrente - um desvio lexical. Ou seja, os sentidos metafóricos constituem-se não pela substituição do uso de uma palavra em seu sentido literal por outra em sentido figurado e sim na tensão entre duas interpretações concorrentes na mesma enunciação, uma literal e outra metafórica. Observe-se que, assim, saímos de uma teoria da substituição para uma teoria da significação.

O significado literal não é abolido, mas fendido, clivado, pois só se atinge o novo sentido proporcionado pela metáfora através do literal. É do embate entre as duas interpretações que nasce a metáfora. É nesse sentido que se pode afirmar que a operação discursiva da qual surge a enunciação metafórica é uma “absurdidade” ou “uma impertinência semântica”. Tal absurdidade consiste na tentativa de interpretar literalmente a enunciação.

[...] o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um *novo* significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do colapso do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores lexicais usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma. (RICOEUR, 1992, p. 148)

Assim, a tensão que se institui no enunciado através da referenciação fendida nos proporciona uma visão dinâmica do real, ou seja, o sentido metafórico atua em contrário ao literal, embora essa diferença só seja possível devido ao choque entre as duas interpretações concorrentes. “Mais profundamente, a verdade metafórica não se contrapõe à verdade literal, ambas se contrapõem à falsidade” (BRANDÃO, 2005, p. 172).

De acordo com Valdés (1996), Ricoeur, em sua obra *Interpretation theory* (1976), convenientemente, ajusta as disciplinas às suas problemáticas correspondentes; assim, enquanto o estudo das palavras ficaria por conta da semiótica, o das frases estaria relacionado à semântica e o do texto à hermenêutica. Esta conclusão nos leva a entender o “encadeamento metafórico” que seguimos até alcançar a metáfora em sua plenitude: assim como as palavras interferem na frase inteira, o sentido desta última é irreduzível à soma das primeiras.

[...] Por texto ele [Ricoeur] quer dizer discurso escrito que tenha sido produzido como uma obra literária, como uma totalidade irreduzível a uma simples soma de frases. [...] uma obra é organizada não como linguagem mas como discurso com perímetros claramente codificados, e finalmente tem um caráter identificável que o torna indivíduo no meio de outros indivíduos com os quais não pode ser fundido ou confundido. (VALDÉS, 1996, p. 146)

Estamos diante da questão da referência em sua forma mais ampla, o texto. Dessa forma, como Ricoeur considera correta a afirmativa de que o texto literário se caracteriza por conter uma linguagem figurativa estruturada, conseqüentemente, por sua natureza complexa, o texto exige um conceito de referência mais elaborado, pois, embora as obras literárias se diferenciem dos textos didáticos, cujas significações devem ser tomadas de forma literal, elas não eliminam totalmente a referência ao mundo real, porque, se assim o fosse, estaria acorrentado a um círculo que o impossibilitaria de qualquer relação comunicativa.

[...] A obra literária, através de sua estrutura peculiar, apresenta um mundo somente sob a condição de que a referência do discurso descritivo está suspensa. Ou colocando de uma outra forma, o discurso na obra literária estabelece sua denotação como uma denotação de segundo nível, por meio da suspensão da denotação de primeiro nível do discurso [...]. (RICOEUR, apud VALDÉS, 1996, 146)

Diante do exposto podemos concluir com Brandão (2005, p. 176) que, ao transpor a problemática da referência da palavra para o enunciado metafórico e, deste, para o texto-obra (a metáfora em sua maior extensão), Ricoeur rompe, definitivamente, com a ideia de que a poesia, por ser conotativa, nada teria a revelar sobre a realidade e a verdade que não seja a subjetividade do poeta. Porque, em primeiro lugar, com base nessa concepção, a poesia não produziria jamais um sentido denotativo; em segundo lugar, tal concepção suspenderia a função primeira da linguagem, que é dizer algo a respeito de algo; e, por último, porque aponta para a limitação da função emotiva e do conceito de verdade. As obras literárias elaboram um novo mundo a partir da desconstrução dos referentes sólidos que a movem, elas constroem-se desconstruindo.

[...] a linguagem poética não diz menos a *respeito* da realidade do que qualquer outro uso de linguagem, mas refere-se a ela por meio de uma estratégia complexa que implica, como componente essencial, uma suspensão e, analogicamente, uma anulação da referência comum ligada à linguagem descritiva. Essa suspensão, entretanto, é apenas a condição negativa de uma referência de segunda ordem, de uma referência indireta construída sobre as ruínas da referência direta. Essa referência é chamada de referência de segunda ordem apenas tange à prioridade da referência da linguagem comum. Pois, divergentemente, ela constitui a referência primordial até o ponto em que venha a sugerir, revelar, descobrir – ou qualquer que seja o termo – as estruturas profundas da realidade com as quais estamos relacionados como mortais que nascem neste mundo e que *vivem* nele por um período de tempo. (RICOEUR, 1992, p. 154)

Assim, a obra literária, enquanto discurso ligado à realidade, nos proporciona o real desvelamento do ser, pois nos transporta para uma outra dimensão, a do símbolo. O texto-obra constitui-se simbolicamente em sua unidade.

Com isso nos encontramos diante da metáfora (o paradigma da obra literária) em sua mais plena extensão e complexidade, a obra literária (o poema-obra). O leitor deverá observar que, nesta perspectiva, não há distinção entre poesia e prosa, pois a linguagem poética é aquela que, por excelência, opera a *mimesis* da realidade (RICOEUR, apud BRANDÃO, 2005, p. 176). Teoria da metáfora e teoria dos símbolos nos revelam a potencialidade da linguagem literária – a poética. “Discurso poético [...] é aquele que instala *internamente* graças a uma série de mecanismos, o diálogo intertextual, a complexidade e as contradições dos conflitos sociais” (BARROS, 1999, p. 06).

1.3 LITERATURA COMO DISCURSO MULTISSIGNIFICATIVO

Surge na década de 60 uma nova tendência linguística que desenvolve seus estudos tomando como base o caráter simbólico-metafórico da língua: a *Análise do Discurso* (de orientação francesa). Ela dá uma nova direção às reflexões sobre a língua a partir do momento em que a considera não como um sistema abstrato (Saussure) ou como expressão do pensamento (correntes psicológicas), mas como o lugar concreto onde se tornam reais os efeitos de sentido.

Saussure, ao postular no *Curso de Linguística Geral* (1916) que o estudo da língua está situado entre duas ciências: a Linguística da Língua e a Linguística da Fala, promove uma verdadeira revolução nos estudos linguísticos. As análises linguísticas produzidas na atualidade retomam, de alguma forma, suas concepções, seja para afirmá-las ou negá-las. Mas, embora reconheça que a fala é parte inerente do sistema da língua e que seu estudo pressupõe a investigação de fatores extralinguísticos, a exclui como objeto de investigação. Assim, os estudos saussurianos, pelo menos no que diz respeito à Linguística da Fala, já indicavam que uma análise da língua só seria possível numa relação interdisciplinar, o que nos indica, dessa maneira, o caráter social e interativo da língua. Contudo, o mestre genebrino debruça suas atenções apenas sobre a Linguística da Língua, concebendo a língua

como um sistema abstrato e homogêneo e fomenta seu quadro teórico apoiando-se na análise das estruturas morfosintáticas.

A noção essencial da teoria de Saussure é que a língua enquanto sistema só conhece a sua própria ordem, pois na sua teoria o signo é arbitrário, o que implica em dizer que a relação entre o significante e o significado é abolida completamente, ou seja, o significante é determinado e o significado não remete a um objeto do mundo, a referência é eliminada e se introduzem virtualidades de sentido e referência. A verdade é que quando Saussure fundamenta as análises tanto da poesia quanto dos textos na teoria dos signos, considerandos-os como estruturas autônomas, ele não aborda a literatura, no entanto, lança as bases da semiologia.

A partir do Círculo Linguístico de Praga (1960), sob a influência do Formalismo Russo, sobre o qual já nos referimos no tópico que antecede a presente discussão, surge uma série de pesquisas sobre o texto literário que se denominou Estruturalismo. Estas pesquisas se referiam às obras como um conjunto de métodos decorrentes da língua como sistema. Os conceitos linguísticos de Saussure influenciaram tanto os formalistas russos quanto os estruturalistas. Contudo, o formalismo em si não é exatamente um estruturalismo. Explicando melhor, diferentemente dos formalistas, que examinavam as estruturas da obra na busca dos significados profundos que promoviam sua literalidade, o estruturalismo dedica sua atenção ao signo em si mesmo e não se interessa pelo significado provocado por um elemento diferencial.

Para os estruturalistas, a partir da análise das relações das estruturas internas do texto literário se atingiria o princípio que rege o todo. Dizendo de outro modo, através da identificação dos processos de elaboração linguística dos textos extrair-se-ia a lógica das operações que constituem a lei estrutural.

[...] Longe de consumir uma ruptura com a estética romântica, o estruturalismo literário, apesar da reivindicação teatral de um “processo sem sujeito”, teria a tendência de se apoiar noutro aspecto da estética romântica: a afirmação do autotelismo da obra de arte, relegando por isso ao segundo plano a inscrição das obras literárias nos processos enunciativos e nas práticas discursivas de uma sociedade. Nesse aspecto o estruturalismo prolongou seu inspirador maior, o formalismo russo [...]. (MAINGUENEAU, 2006, p. 29)

Assim, como o texto literário era compreendido como uma estrutura verbal, a linguística fornecia as bases que possibilitava alcançar as leis que o regiam. Apoiados na linguística, manipulando-se, entre outros, conceitos de paradigma, sintagma, conotação, significante, elaborariam uma verdadeira ciência do texto. Com base nestes princípios

surgiram trabalhos como os de Roland Barthes e de Tzvetan Todorov, que consistiam em modelos de análise que apontavam os caminhos para uma possível gramática geral da narrativa. No entanto, os técnicos estruturalistas não conseguem perceber que um estudo que reduz o texto literário a uma série de estruturas pode alcançar uma ordem geral, mas será demasiado incompleto.

Ao dissociar de modo rigoroso história literária de estilística, contexto de texto, o estruturalismo não obstante criara as condições de uma renovação. Ao contrário da maioria das abordagens anteriores dos textos literários, ele se perguntava sobre a natureza e a forma de organização dos textos. É verdade que levou ao paroxismo do dogma romântico do fechamento da obra orgânica, mas conseguiu romper o vínculo de dependência unilateral entre o sujeito criador e a obra. Ao considerar o texto como um artefato produzido por regras semióticas tornou problemático o que antes parecia evidente. A partir de então, não mais se pode refletir sobre a relação entre obra e o mundo que a torna possível sem refletir sobre a textualidade. (MAINGUENEAU, 2006, p. 34)

Nos anos 1920 surgem os estudos bakhtinianos que rompem totalmente com esta tendência. Dando continuidade ao caminho aberto por Saussure, Bakhtin (que forneceu as bases teóricas do que posteriormente se chamaria de Análise do Discurso) assume o caráter dicotômico da língua e dá uma nova direção aos estudos linguísticos ao concebê-la como algo concreto, vivo e dialético.

Por conseguinte, as análises deixam de atuar na dimensão interfrástica para debruçar-se no texto. Esta linguística crítica passa a se movimentar com base em um quadro teórico que liga a matéria linguística (imane) aos contextos históricos, sociais e culturais. Os pressupostos teóricos bakhtinianos apontam para um estudo textual em que se conciliam abordagens intertextuais e extratextuais para, assim, recuperar no texto o estatuto de objeto de comunicação e significação cultural. Desta forma, “[...] O texto é unidade da manifestação. É o lugar em que os diferentes níveis (fundamental, narrativo e discursivo) do agenciamento de sentido se manifestam e se dão a ler. É por isso, labiríntico e estratificado. É o lugar da relação entre imanência e manifestação” (FIORIN, 1999, p. 30).

A escolha do texto oral ou escrito como objeto de investigação revela a singularidade das ciências humanas e, diferentemente das ciências biológicas e exatas, que estudam o homem em uma dimensão extratextual, as ciências humanas o concebe como produtor de textos. Neste sentido, só através dos textos é que o conhecemos e só por meio deles é que se torna objeto de estudo (BAKHTIN, 2003). Dizendo de outro modo, como as ciências humanas têm a ver com a experiência do outro, os textos como objetos de significação

cultural que são se revelam como meio de desvelamento do humano por intermédio das experiências dos outros.

O conceito de *dialogismo*, lei que unifica todo o arcabouço teórico bakhtiniano, como condição constitutiva do sentido, circunscreve todas as esferas da humanidade, isto é, se na concepção de Bakhtin, a língua é dialógica e as ciências humanas têm objeto (o texto) e teoria (linguísticas, semânticas, enunciativas e discursivas) dialógicos, o próprio ser humano e a vida também são constituídos dialogicamente. O eu não é uma entidade homogênea, mas o outro(s), o eu concebe-se no diálogo (interação) incessante entre o eu e o outro. A unicidade do eu é uma ilusão da linguagem. “Quando me olho no espelho, em meus olhos olham olhos alheios; quando me olho no espelho, não vejo o mundo com meus próprios olhos e, desde o meu interior; vejo a mim mesmo com os olhos do mundo – estou possuído pelo outro” (BAKHTIN, 1992, p. 80).

Para Bakhtin, o dialogismo apresenta dupla orientação: *Diálogo entre interlocutores*, pois a interação face a face pressupõe no mínimo dois interlocutores (indivíduos sociais); e o *Diálogo entre discursos*, porque o discurso não é individual, mas fruto da relação de diversos discursos. Assim, o diálogo é “[...] característica essencial da linguagem e princípio constitutivo, muitas vezes mascarado, de todo discurso” (BARROS, 1999, p. 02).

Essa visão dialógica interativa do fenômeno linguístico implica que as análises que o têm por objetivo não devem situar-se no sistema dicotômico (língua/fala) saussureano, mas na instância discursiva, pois, “[...] um discurso não é delimitado à maneira de um terreno, nem é desmontado como uma máquina. Constitui-se em signo *de* alguma coisa, *para* alguém, *em* um contexto de signos e de experiências.” (MAINGUENEAU, 1993, p. 34). Portanto, o reflexo da interação social marcado pela plurissignificação é o meio pelo qual a realidade se materializa, ele é a distância entre o objeto e sua representação. Assim, é nesse intervalo (no discurso) que reside o ideológico, e é aí que devem se debruçar os estudos linguísticos, pois como instituição articulada atua como meio de conhecimento e libertação do ser. A realidade se constitui através das manifestações discursivas e a elas se sujeitam para concretizar-se no intelecto dos indivíduos. A realidade, como os sujeitos de linguagem que a constroem, também é heterogênea.

Embora a análise do discurso tenha sua gênese nas ciências da linguagem e tenha se desenvolvido independentemente das análises que tenham por objetivo os textos literários, ela nos indica um caminho para o estudo dos textos literários, na medida em que não pretende ser uma forma possível de interpretá-los ao lado de outras, mas por indicar múltiplas leituras que uma obra autoriza, pois, pelo seu excesso de significação, ela valida várias leituras

(interpretações), mas não qualquer uma. Assim, devemos dedicar-lhe a mais inteligente desconfiança, porque sua natureza ambígua permite o confronto de interpretações – campo minado.

Os textos literários situam-se, pois, naquele espaço de confluência de outros discursos literários e extraliterários, o que quer dizer que o significado poético não depende de um único código, mas de diversos discursos estranhos que se cruzam e se neutralizam na linguagem poética: “O significado poético remete a outros significados discursivos, de modo a serem legíveis, no enunciado poético, vários outros discursos”. (MARINHEIRO, 1977, p. 37)

De acordo com Maingueneau (1993, p. 39-40), no campo da linguística, o termo “discurso” pode assumir inúmeras oposições. Pode-se considerar discurso uma “unidade linguística composta por uma sequência de frases” (acepção do termo usada pelos analistas do discurso nos anos 1950, quando se referiam à linguística distribucional de Harris). Pode-se ainda considerá-lo como próximo daquilo que entendemos por enunciação, ou seja, a língua em uso pelo falante, e da condição intersubjetiva que alicerça a comunicação linguística – Émile Benveniste. Mas ele também pode designar o uso restrito do sistema, por exemplo, o discurso científico. Todavia, esta abordagem é ambígua, pois pode designar tanto o sistema que permite produzir um conjunto de texto, como esse mesmo conjunto de textos: o discurso literário é tanto o conjunto dos textos produzidos pelos literatos como o sistema que permite produzi-los.

Contudo, afirma Maingueneau (1993, p. 40-42) o discurso também pode ser abordado com base em certas concepções da linguagem e da semântica. Em primeiro lugar, os discursos supõem uma organização transfrástica e devem ser organizados com base nas regras dos múltiplos gêneros discursivos em vigor numa comunidade determinada. Em segundo lugar, os discursos são formas de ação, toda enunciação constitui-se num ato ilocutório. Por extensão desta última, ele é interativo, porque, sua versão oral já pressupõe um interlocutor, e também porque toda a enunciação, mesmo produzida na ausência de um destinatário, é constitutivamente interativa, isto é, há um intercâmbio implícito ou explícito com outros locutores virtuais ou reais. Além disso, o discurso é orientado, pois, ele tem uma finalidade específica ao ser concebido e se desenvolve no tempo. Portanto, o discurso é contextualizado e assumido por um sujeito. E, como todo comportamento social, o discurso é regido por normas. Por último, ele é considerado no âmbito do interdiscurso, porque só assume sentido no interior de um universo de outros discursos.

Outrossim, tratar o fator literário em termos de discurso é contestar o caráter central desse ponto fixo, da origem sem relação comunicativa com o exterior:

[...] As condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o *dito* remete a suas próprias condições de enunciação (o estatuto do escritor associado ao seu modo de posicionamento no campo literário, os papéis vinculados com os gêneros, a relação com o destinatário, construída através da obra, os pressupostos materiais e os modos de circulação da enunciação...). [...]. (MAINGUENEAU, 2006, p. 43)

É assumindo a língua em seus aspectos eminentemente sociais que a Análise do Discurso pode concebê-la em sua complexidade, contemplando as dimensões subjetivas e ideológicas que são indispensáveis para o processo de funcionamento dos sentidos como parte constituinte de seu objeto. Ela debruça-se sobre a superfície discursiva, descortinando-a para identificar os princípios interdiscursivos que promovem a ilusão de um único sentido.

Embora até aqui tenhamos abordado alguns conceitos como texto, discurso e dialogismo, importantes para o entendimento da Análise do Discurso enquanto disciplina, a seguir, sistematizaremos quais os elementos deste dispositivo teórico que serão postos em funcionamento por ocasião da análise: *discurso*, *heterogeneidade*, *dialogismo*, *polifonia*, *monofonia*, *intertexto* e *intertextualidade*.

Discurso seria o “sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 19) em uma determinada *formação discursiva*. Esta última deve ser entendida como um bloco compacto e coeso que se opõe a outras formações discursivas e que, por seu caráter eminentemente heterogêneo, não determina fronteiras rigorosas que separam o seu interior de seu exterior.

Assim, repetimos, como na perspectiva de Bakhtin, o fenômeno linguístico pressupõe estatuto de diálogo em sentido amplo. Cada ato de fala e cada discurso reflete e refrata ecos de outras vozes já evocadas no labirinto social. Reserva-se o termo *dialogismo* para o princípio constitutivo da linguagem e do discurso e, *polifonia*, para o fenômeno que permite configurar as múltiplas (ou algumas) vozes sociais no texto, por oposição aos textos *monofônicos* ou *autoritários*, que dissimulam o diálogo e ouve-se apenas uma voz única. Nestes, para se resgatar a polifonia, faz-se necessário uma abordagem intertextual, ou seja, seu caráter atravessado só se faz perceber na relação com outro(s) texto(s). Portanto, o dialogismo é impalpável (abstrato), mas através do efeito polifônico dá-se a perceber na materialidade discursiva. Constituídos em um espaço de trocas, os discursos apresentam uma característica que lhes é essencial: a sua *heterogeneidade*. Dialógicos por natureza, eles carregam marcas explícitas ou implícitas (memória do leitor) de outros discursos. Contudo, a

Análise do Discurso pode, através de reflexões interdiscursivas ou intertextuais, elaborar hipóteses a respeito da constituição de uma formação discursiva.

Quando falamos em *heterogeneidade constitutiva* nos referimos ao processo de hibridização que não deixa marcas na superfície textual, enquanto que na *heterogeneidade mostrada* as peças que compõe o jogo discursivo se deixam perceber em uma manifestação explícita. Para Maingueneau (1993), os fenômenos de heterogeneidade mostrada não circunscrevem o quadro estreito da citação, nem mesmo do discurso relatado (concepção mais linguística): direto, indireto e indireto livre; ao contrário, abrangem, entre outras, a pressuposição, a negação, a paráfrase, a imitação.

Considera-se *Intertexto* os fragmentos que um texto cita efetivamente enquanto que *intertextualidade* diz respeito ao processo de construção, reprodução ou transformação do sentido, é a relação entre textos que a competência discursiva define como legítima. Esta se apresenta em dois níveis: o primeiro, a *intertextualidade interna*, acontece quando um discurso define sua relação com discurso ou discursos do mesmo campo, podendo divergir ou apresentar enunciados semanticamente vizinhos aos que autoriza sua formação discursiva. No nível interior ao campo, todas as formações discursivas se encontram ligadas por uma *memória discursiva*. É ela que torna possível a circulação de concepções enunciadas anteriormente. Trata-se de uma memória que supõe os enunciados inscritos na história. Assim, não há um discurso autofundado: enunciar significa retomar a voz do outro, mas não necessariamente de forma hierárquica, isto é, da mesma forma que um segundo discurso retoma um discurso já anunciado, o contrário também se faz possível. A ordem cronológica não constitui critério de interpretação, a “[...] noção de memória discursiva, portanto, separa e elege dentre os elementos constituídos numa dada contingência histórica, aquilo que, numa outra conjuntura dada, pode emergir e ser atualizado, rejeitando o que não deve ser trazido à tona [...]” (BRANDÃO, 2004, p. 99). O segundo nível, a *intertextualidade externa*, se realiza quando um discurso define certa relação com outros campos, conforme os enunciados destes sejam citáveis ou não. Estas distinções nos induzem a concluir que não existe campos discursivos incomunicáveis, uma vez que as mais variadas áreas do conhecimento estão constantemente se entrecruzando. Dado o caráter híbrido de que se revestem os discursos, não é raro encontrarmos textos em que discursos de áreas de conhecimento distintas se cruzam.

[...] não pode haver nenhuma pretensão válida para o significado definitivo do texto, pois esta pretensão mataria o texto, o removeria do processo e o deixaria enfraquecido e vazio. Também não pode um crítico substituir a historicidade reconstituída do texto pelo texto em si. O contexto histórico do texto deve ser inserido no processo dialético da interpretação como parte do impulso da explicação.

Da mesma forma, as considerações formais de um texto não são o próprio texto, mas somente um fator entre tantos que são necessários para transformar a estrutura analítica do texto num engajamento com a unidade intencional do texto, com o aspecto essencial da compreensão.

A força motriz que se encontra por trás do desejo de conhecer é a necessidade de transformar o mundo em termos que sejam significativos. Esta é a força que rege a apropriação do leitor. [...]. (VALDÉS, 1996, p. 144)

Os textos literários, enquanto discursos provindos de um tempo e um lugar no espaço, portanto interligados ao contexto histórico e social, são “produtos” de criação humana capazes de fazer emergir as diversas formas humanas de ser e atuar no mundo. Ou seja, os textos literários, carregados de significações e significados, não são um fiel retrato da realidade, mas referem-se a ela por meio de uma estratégia complexa que implica a suspensão da referência comum ligada à linguagem escrita. Pela tensão dos contrários, significado literal e significado metafórico, a literatura nos proporciona uma visão dinâmica do real.

3 O TRABALHO COM TEXTOS LITERÁRIOS NO ENSINO BÁSICO

“A literatura corresponde a uma necessidade universal que deve ser satisfeita sob a pena de mutilar a personalidade, porque pelo fato de dar formas aos sentimentos e a visão do mundo elas nos organiza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade”. (*O direito a literatura*, 1995 - Antonio Candido)

Segundo Colomer (2007, p. 104) a extensão da escolaridade tem proporcionando um aumento substancial da leitura, “[...] lê-se mais que nunca [...]”. Contudo, as leituras empreendidas nas escolas não correspondem à literatura como fruição nem a seus possíveis benefícios. Os livros didáticos atuais, por exemplo, trazem textos literários dos mais variados escritores e alguns deles na íntegra, mas esses têm como função primeira servir de ponto de apoio para as análises linguísticas e/ou historiográficas ou servem de pretexto para os tradicionais exercícios de leitura e interpretação.

Ora, o ensino de literatura se tornou para a maioria dos alunos do nível médio, não um encontro pessoal com uma determinada obra, mas um tormento, uma vez que têm que decorar uma lista relativamente longa de autores e obras, características de estilo de época, afora as fichas de leitura (que agora mudaram de nome) para serem respondidas. O mecanismo é moeda corrente, com algumas poucas exceções. Esse tormento, nalgumas escolas, saiu do ensino médio e chegou até a sétima série do ensino fundamental. Ouvi de muitos alunos do ensino médio a afirmação de que gostam de ler mas não gostam de aula de literatura. (PINHEIRO, 2006, p. 114)

Percebe-se que, no ensino escolar, o papel de matéria eminente atribuído à literatura não é reconhecido. Ou seja, na sala de aula a literatura passa por um processo denominado por Silva (2006, p. 85) de “escolarização da literatura”, processo esse que desconsidera o aspecto artístico do texto literário e o poder que ele pode exercer na formação do indivíduo, pois a literatura se configura como dispositivo capaz de humanizar e de fornecer bases para formação intelectual do educando: “[...] a obra literária produz um tremor de sentidos, abala nosso aparelho de interpretação simbólica, desperta nossa capacidade de associação e provoca um movimento cujas ondas de choque prosseguem por muito tempo depois do contato inicial. (TODOROV, 2007, p. 78)

Segundo Perrone-Moisés (2000, p. 347-348) a tendência de priorizar as reflexões teóricas em detrimento do estudo dos textos literários é também observada no ensino superior. De acordo com a autora os universitários se encantaram pelo o estruturalismo e pela semiótica, mas logo foram transformados em aplicações mecânicas de modelos

classificatórios. Talvez esta seja uma das explicações para que o ensino de Literatura no Ensino Básico seja mais focado na teoria do que nas obras.

Todorov (2007, p. 31) defende que o ensino de literatura nos cursos de Letras deveria, assim como no Ensino Fundamental e Médio, partir do estudo dos textos, pois são os professores os responsáveis pelo ensino da literatura nas escolas.

[...] não tenho dúvida de que concentrar o ensino de Letras nos textos iria ao encontro dos anseios secretos dos próprios professores, que escolheram sua profissão por amor à literatura, porque os sentidos e a beleza das obras os fascinam; e não há nenhuma razão para que reprimam essa pulsão. Os professores não são os responsáveis por essa maneira ascética de falar da literatura.

Desse modo, podemos compreender que os conhecimentos da história literária e de alguns princípios do estruturalismo, por exemplo, podem somar-se as leituras (interpretações) do aluno para alcançar um sentido mais abrangente da obra, mas os estudos desses meios de acesso não pode substituir o sentido do texto. Ou seja, a preocupação primeira de teóricos, críticos, historiadores e professores deve ser estudar a obra e só em um segundo momento ensaiar uma teoria, pois o texto literário não pode ser reduzido a ela. Pinheiro (2006) analisando as possíveis contribuições da crítica e da teoria literária para o ensino de literatura no nível Médio faz uma constatação que nos parece válida mencionar aqui, vejamos:

[...] a teoria deve vir, não tenho dúvida, mas não antes da experiência real e significativa da leitura. Primeiro ler... diferentes textos de diferentes gêneros, de épocas diferentes, por que não? E depois, bem depois, a partir de textos lidos, lembrando o método de Aristóteles, ir formulando com eles os conceitos. E para não dar a impressão que descobrimos a pólvora mostrar que estas reflexões existem e que, sobretudo para quem deseja se dedicar aos estudos literários, elas dever ser conhecidas. Ou, outras perspectiva, mas respeitando sempre na necessidade de priorizar a leitura do texto literário, à medida em que forem surgindo necessidades de conhecimentos teóricos, o professor ir introduzindo-os paulatinamente. (PINHEIRO, 2006, p. 114-115)

O método aristotélico (todas as formulações de Aristóteles foram elaboradas com base na experiência adquirida com a leitura das obras de seu tempo) retomado por Pinheiro (2006) nos parece o melhor caminho a ser seguido para que a literatura, em todos os níveis de ensino, possa desempenhar sua função social. Dizendo de outra forma, enquanto a literatura for usada como pretexto para exemplificar ou discutir postulados teóricos ela não vai atingir uma dimensão humana e, além disso, vai despertar o sentimento de rejeição, porque, trabalhada desse modo, a leitura literária é destituída da ideia de prazer.

Pinheiro, na obra *Poesia na sala de aula* (2007), baseando-se no ensaio “A função social da poesia”, que faz parte da obra *De poesia e de poetas* (1991), de T. S. Eliot, ao refletir sobre a poesia no contexto escolar nos mostra que a função essencial da poesia é nos proporcionar prazer. Para Eliot o deleite proporcionado pela leitura de um poema diverge do prazer de comprar ou possuir algo. Além disso, o poeta destaca que a poesia é capaz de proporcionar novas visões de ser e estar no mundo. Antonio Candido (1995), também citado por Pinheiro (2007), discute a necessidade de se dar mais atenção à literatura, porque ela se configura como fator de humanização e de formação intelectual do educando.

É importante que se desenvolva reflexões acerca das práticas metodológicas do ensino de Literatura no Ensino Fundamental II e no Ensino Médio, para que a literatura seja concebida como prática social que possibilita formar sujeitos críticos e atuantes na sociedade em que vivem. Antonio Candido (1995) discute a necessidade de se dar mais atenção à literatura, porque ela se configura como fator de humanização, como podemos observar no excerto transcrito abaixo:

Entendo aqui por humanização [...] O processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante. (CANDIDO, 1995, p. 249)

A afirmação de Candido (1995) deixa claro que a literatura tem um papel importante na formação do indivíduo. Dessa forma, a concepção da literatura como fator de humanização deverá servir de base para as discursões desenvolvidas em sala de aula.

Segundo Aguiar e Bordini (1998), no ensino de literatura deve haver um pacto mútuo entre professor e aluno, contudo, para que isso aconteça o aluno precisa se aproximar da literatura, essa é uma relação possível desde que os interesses dos discentes sejam considerados.

[...] Isto significa optar, primeiramente, por textos conhecidos de autores atuais, familiares pela temática apresentada, pelos personagens delineados, pelos problemas levantados, pelas soluções propostas, pela forma como se estruturam, pela linguagem de que se valem. A seguir, gradativamente, vão-se propondo novas obras, menos conhecidas, de autores contemporâneos e/ou do passado, que introduzam inovações em alguns dos aspectos citados. (AGUIAR E BORDINI, 1998, p. 25)

A identificação do leitor com a literatura é uma boa forma de iniciar o estudo desta. Assim, em um primeiro momento, devemos deixar de lado os modelos padrões e a inflexível

linha do tempo e criar situações de ensino e aprendizagem em que o leitor possa construir, através das obras literárias, seu conhecimento. Nessa perspectiva, a partir do estudo das obras e das intervenções do professor, ele acabará concluindo que existe uma tradição literária que deve ser considerada e estudada para a compreensão da contemporaneidade. Observe-se este procedimento segue a concepção de Pinheiro (2006) de que a teoria deve vir, mas sempre depois do texto. Esse processo pode abrir os caminhos para a identificação do discente com o objeto estudado e, conseqüentemente, sua busca por novas leituras.

Desse modo, para selecionar as obras literárias a serem estudadas é indispensável o conhecimento do corpo discente, pois a identificação entre leitor e texto é o primeiro passo para a prática social da leitura. Sendo uma aula de literatura planejada a partir do próprio conteúdo dos textos a serem estudados pelos alunos.

Além da melhor convivência com os textos especiais da língua portuguesa, o uso da metodologia adequada conduz os alunos a um melhor aproveitamento da bagagem cultural dos envolvidos e a dinamização do processo de ensino e aprendizagem. (CABRAL, 2009, p. 18)

Diante disso, partimos das propostas teóricas da Estética da Recepção para o trabalho com a literatura em sala de aula, pois essa ela volta-se para as expectativas que o leitor pode formar a partir dos aspectos internos do texto em análise. O método recepcional é decorrente das ideias postuladas pela teoria da estética da recepção reformulada por Hans Robert Jauss. Para o teórico alemão, o leitor é o responsável pela atualização da obra, garantindo, desse modo, sua historicidade, sendo está última entendida como o momento em que a obra é lida e apreciada pelo leitor.

Durante o processo de leitura, estabelece-se uma relação entre texto e leitor de modo que este último, a partir de seu conhecimento prévio, proceda a novas construções da realidade. Como consequência dessa perspectiva, o leitor atinge sua emancipação à medida que amplia seu horizonte de expectativas. (CABRAL, 2009, p. 18)

A adoção desses métodos parece-nos adequados para o ensino de literatura, pois segundo Aguiar e Bordini (1993) “[...] a literatura não se esgota no texto. Complementa-se no ato da leitura e o pressupõem, prefigurando-o em si, através de indícios do comportamento a ser assumido pelo leitor.”

Conforme Aguiar e Bordini (1993) a aplicação dessa teoria correspondem a cinco etapas: 1) determinação do horizonte de expectativas; 2) atendimento do horizonte de expectativas; 3) ruptura do horizonte de expectativas; 4) questionamentos do horizonte de

expectativas; 5) ampliação do horizonte de expectativas. A primeira etapa corresponde ao conhecimento das preferências dos alunos, que áreas eles mais se identificam, isso inclui seus desejos, sonhos, condição social, idade, família, entre tantos outros fatores que integram sua vida enquanto sujeito social. Depois de traçado o horizonte de expectativas, o professor parte para a próxima etapa desse método que é selecionar textos que sejam consoantes com os diagnósticos, a fim de promover, a priori, uma leitura prazerosa e espontânea. Essas posturas iniciais abrem caminho para a realização das próximas etapas, que é desenvolver a criticidade dos alunos e a busca por novos saberes e leituras. Esse é um processo lento, que requer muita paciência, pois segundo Pinheiro (2006, p. 119)

[...] uma boa leitura ou uma leitura significativa estará sempre a nos exigir tempo, reflexão, análise detida das obras. Trata-se, portanto, de algo muitas vezes cansativo, mas, por outro lado, que nos oferecem um imenso prazer. O prazer de ler, tão badalado, nasce do esforço, do trabalho. Não é, portanto, um mero passatempo.

Nessa perspectiva, optar por obras clássicas ou contemporâneas depende muito dos objetivos a serem cumpridos, como também, do público-alvo. No entanto, é importante que o professor assumindo seu papel de mediador consiga mostrar o valor de cada estilo e que as fronteiras do tempo na literatura são muito tênues.

As discussões que retomamos aqui nos mostram a necessidade de uma mudança na postura concernente ao trabalho com o texto literário em sala de aula, ou seja, para este possa atuar como elemento de formação intelectual e proporcionar aos educandos novas visões de ser e estar no mundo, ele deve ser a peça central do processo de ensino e aprendizagem.

Assim, a partir dessa conclusão buscaremos desenvolver no Capítulo III apresentaremos algumas informações sobre os autores que iremos estudar, no Capítulo VI desenvolveremos uma análise comparativa (intertextual) entre os contos *Os cavalos* (1970), de Newton Navarro e *O primeiro Beijo* (1971), de Clarice Lispector. E, no quarto capítulo, nos dedicaremos a elaboração de uma proposta didática para o trabalho com as referidas narrativas em sala de aula. O objetivo é que os trabalhos com a Literatura, no contexto da sala de aula do Ensino Básico, escapem do mero aplicacionismo teórico. Em outras palavras, a partir da leitura e análise de textos literários e de textos teóricos e críticos buscaremos saídas possíveis para esses conhecimentos aliados possam despertar, nos alunos do Ensino Médio, o gosto pela literatura.

4 NEWTON NAVARRO E CECÍLIA MEIRELES NO CENÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO

4.1 NEWTON NAVARRO: UM ARTISTA DE MUITAS FACETAS

4.1.1 Algumas páginas da literatura norte-rio-grandense

Comparada às grandes, a nossa literatura é pobre e fraca. Mas é ela, não outra, que nos exprime. Se não for amada, não revelará sua mensagem; e se não a amamos ninguém o fará por nós. Se não lermos as obras que a compõem, ninguém as tomará do esquecimento, descaso ou incompreensão.

(Antonio Candido)

Embora não faça parte de nossos objetivos traçar um percurso historiográfico da literatura norte-rio-grandense, faz-se necessário abordar certos aspectos dessa tradição, para que possamos obter uma leitura crítica sobre o modo e o processo de produção do conjunto de trabalhos literários da região a qual pertence o autor que nos propomos estudar, Newton Navarro. Este procedimento implica no reconhecimento da identidade cultural local e, conseqüentemente, num processo de análise inclusiva que permite ler a produção potiguar a partir da tradição literária brasileira. Ou seja, ao situarmos a obra navarreana no cenário potiguar e brasileiro poderemos revelar o valor estético e cultural que ela pode alcançar, contribuindo, deste modo, com a expansão da fortuna crítica acerca da sua produção literária.

Além disso, uma abordagem deste nível possibilita a divulgação de uma produção literária que, na maioria das vezes, é ignorada pelos próprios norte-rio-grandenses, como apontam as professoras Constância L. Duarte e Diva C. P. de Macêdo no volume *Literatura do Rio Grande do Norte: Antologia* (2001, p. 23):

Mintas vezes, ao longo da vida acadêmica, deparamos com questionamentos de estudantes que revelam um quase total desconhecimento da literatura e dos autores potiguares [...]. Se são poucos os conhecidos – Nísia Floresta, Auta de Souza, Câmara Cascudo, Jorge Fernandes – suas obras o são menos ainda. Os primeiros autores norte-rio-grandenses parecem resistir enquanto nomes de ruas e de colégios; nada mais. [...].

No caso de Navarro, que, embora, esteja situado num espaço temporal relativamente distante dos escritores provincianos, seu nome sobrevive enquanto nome da ponte que liga a Praia do Forte à Praia da Redinha em Natal/RN: “*Ponte de Todos - Newton Navarro*” e da antiga *Escolinha de Arte Cândido Portinari* fundada em 1962, pelo artista, mas que após sua morte em 1991, passou ser chamada *Escolinha de Arte Newton Navarro*. No entanto, parecemos que do artista multifacetado (poeta, romancista, contista, cronista, dramaturgo e pintor) que era, sobreviveu na memória da população norte-rio-grandense o Newton Navarro desenhista e pintor, ficando sua obra literária relegada a total desconhecimento. Assim, embora, Navarro tenha sido um representante significativo nas letras potiguares, há raríssimos estudos sobre sua produção literária.

Segundo Duarte e Macêdo (2001) este problema da falta de divulgação da literatura produzida no território potiguar nas décadas passadas é consequência do seu não recolhimento completo e sistematizado, através de publicações e reedições. Além disso, os acervos das nossas instituições culturais são acometidos por problemas como desorganização, falta de livros, entre outros. Ainda de acordo com as autoras citadas acima, este fato já havia sido anunciado por Zilá Mamede em *Luís da Câmara Cascudo: 50 anos de vida intelectual* (1918-1968). Este problema também foi apontado, recentemente, pelo professor Tarcísio Gurgel no livro *Informações da literatura potiguar* (2001):

Não posso ficar passivo diante do fato de que se encontram em estado de conservação preocupante os acervos da maioria das nossas instituições culturais. [...]. Não surpreende, - apenas para exemplificar com o dado mais revoltante – que estejam incompletas as coleções de jornais, e que se recortem com gilete ou tesoura, criminosamente, certos volumes existentes. [...]. Não surpreende que inexistam muitos livros importantes da nossa literatura em tais repartições. [...]. (GURGEL, 2001, p. 16-17)

Ao que nos parece, os literatos potiguares estão “condenados” a sobreviver no imaginário cultural apenas enquanto tubos de concreto ou nomes de ruas e instituições.

Outro fator que constitui uma dificuldade para os que pretendem conhecer um pouco mais sobre as letras potiguares, apontado por Duarte e Macêdo (2001), é a ausência de uma produção crítica sistematizada, isto é, a falta de uma tradição crítica baseada em pressupostos teóricos bem definidos e destituída das regras de parentescos e de amizade.

[...] Cascudo preocupou-se com a sistematização e a divulgação da literatura, e, para ele, a inexistência de uma crítica seria responsável pela superficialidade, pelo diletantismo dos primeiros autores, e pelo desgaste de talentos que apenas repetiam modelos ultrapassados, sem uma reflexão crítica. (DUARTE e MACÊDO, 2001, p. 26)

As professoras afirmam ainda, que o material que existe à disposição das pessoas interessadas no assunto consiste em poucos estudos introdutórios ao tema e destacam como principais: as crônicas de Henrique Caustriano sobre Segundo Wanderley e Lourival Açucena, os textos de Câmara Cascudo, os artigos de Manuel Rodrigues de Melo e os dois volumes de Veríssimo de Melo acerca dos patronos e acadêmicos, mas todos esses textos citados como fonte de pesquisa encontram-se esgotados.

No entanto, Gurgel (2001) constatou, ao longo da sua experiência como professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), que uma nova postura vem sendo adotada por parte de seus colegas professores em relação à produção literária norte-riograndense, ou seja, são muitos os que vêm se dedicam ao estudo e também a produção da literatura potiguar. Esta mudança de atitude é importante na medida em que contribui para a construção de um legado teórico que permite não só a difusão desta tradição literária, mas também é um meio de aprimoramento da mesma.

4.1.2 Dedos a mais na Prosa

O regionalismo no Brasil foi antecedido por duas outras etapas: a primeira trata-se da fase romântica, momento em que se passou a valorizar as características naturais das diversas regiões do país – o “genius loci”. Segundo Luiz Gonzaga Marchezan (In: SAGATO e BALDAN, 1999, p. 79), Tristão de Athayde a classifica em seu livro de estreia na crítica literária como “americanismo”. A segunda, o Realismo, que ficou conhecida como “movimento de valorização, análise e interpretação da realidade brasileira” (COUTINHO, 1980, p. 201), deu procedimento àquela marcha introspectiva proveniente do Romantismo, que o mesmo Athayde classificou como “brasileirismo – sertanista e indianista”.

O Realismo rompe com essa imagem sentimentalista e idealizada do país, enfatizando os dramas reais da vida e da alma humana. Portanto, a matéria regional fornece aos artistas realistas tanto uma ampla fonte de assuntos, linguagens, conflitos sociais e morais, como tipos e tipologias que segundo Octávio Ianni (In: SAGATO e BALDAN, 1999, p. 39) revelam “[...] algo como uma decantação do que imagina que possa ser a realidade; ou de como se gostaria que ela fosse ou parecesse”. Assim, a narrativa literária pode revelar ressonâncias universais ocultas no singular.

Para o regionalismo a renovação estética deveria partir da penetração *in loco* na realidade social e não se esgotar em experimentações linguísticas. “A arte se renova por um mergulho no rico manancial de valores e tradições locais até então desprezadas em prol da cultura acadêmica alienante”. (ALMEIDA, 2000, p. 200)

O ano de 1922, no Brasil, é marcado por várias transformações sociais. Para os estudiosos da literatura brasileira, foi essencialmente o ano da Semana de Arte Moderna. Assim como o Modernismo foi influenciado por uma forte tendência nacionalista (embora pouco sistemática), enfatizando as características sociais e humanitárias, é com o romance nordestino que os “[...] os problemas sociais se aguçam e se tornam um painel de cores vivas e expressivas [...]” (LUCAS, 1985, p. 46).

A literatura brasileira no período de 1930 a 1945 se caracteriza por representar no plano da ficção narrativa cenários, acontecimentos, figuras humanas e tipos sociais que são “[...] arrolados como testemunhas de uma evolução social, política e depois literária, caracterizando todo o universo que seria o arcabouço do Regionalismo nordestino [...]”, como afirma Maria das Neves Alcântara Pontes (2001, p. 174).

No que compete ao cenário norte-rio-grandense, podemos assistir, no final dos anos 1920, uma situação inédita nas letras potiguares. A partir da publicação do *Livro de Poemas* (1927) de Jorge Fernandes, com o qual o autor rompe com as tendências que dominavam a produção literária local e abre espaço para as propostas novas que transformavam as letras brasileiras, há um declive na produção lírica e a ascensão a prosa.

Segundo Gurgel (2001) durante aproximadamente vinte anos (final dos anos 1920 e a segunda metade da década de 1940) a produção literária potiguar irá amargar a falta de uma atividade editorial consistente, mais especificamente no que compete ao campo lírico. Este período é marcado por uma série de acontecimentos políticos e sociais, como a disputa do poder por parte do sindicalista Café Filho, a Revolução de 30, a insurreição comunista, a implantação da ditadura Vargas, com o Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial e o lento processo de redemocratização. Nesse sentido, “[...] talvez essa realidade sociológica, carregada de opressão e terror, possa justificar [...] a entressafra da produção lírica” (GURGEL, 2001, p. 74). Contudo, isto não significa que nesta fase inexistiam poetas produzindo, nem tão pouco que não houvesse surgido livros. Exemplos disso são as publicações de Esmeraldo Siqueira, *Caminhos Sonoros* (1941) e Luiz Rabelo, *Meditações* (1944). Mas, também é verdade que prosa revelou escritores que vieram a se firmar

posteriormente, como Afonso Bezerra, que publicou uma sucessão de artigos, críticas e contos regionalistas.

Surgem nesse período os prosadores Policarpo Feitosa (pseudônimo de Antonio José de Melo e Souza), com os romances *Flor do Sertão* (1928), *Gizinha* (1930), *Alma Bravia* (1934), *Encontros do Caminho* (1936), *Os Moluscos* (1938) e *Jornal da Vila* (1939); o currais-novense José Bezerra Gomes, que estreia como ficcionista com o romance *Os Brutos* (1938). Em 1944 surgem *Mossoró*, de Vingt-Um Rosado, *Angicos*, de Aluízio Alves e *Famílias Seridoenses*, de José Augusto. Temos ainda *História de Nísia Floresta* (1941), de Aduato da Câmara; *Retrato de Ferreira Itajubá* e *Por que não se casa, Doutor?*, de José Bezerra Gomes. Enquanto que Luís da Câmara Cascudo lançava, entre tantos: *O Homem Americano e seus Temas* (1933), *Viajando o Sertão* (1934), *Governo de Estado do Rio Grande do Norte* e *Vaqueiros e Cantadores* (1939), *Geografia dos Mitos Brasileiros* (1947).

O romance de natureza realista de Policarpo Feitosa, *Gizinha* (1930), entusiasmou João Ribeiro, naquela época, um dos mais importantes críticos da literatura no país. A protagonista do romance é uma melindrosa feminista, na verdade, chocante para a sociedade em que vivia. A moça filha de burguês conservador, mas tolerante face ao amor da filha e da esposa. Esta última, insatisfeita com as cadeias do convencionalismo entusiasmava-se com o comportamento de *Gizinha*, sobre a qual projetada suas fantasias (GURGEL, 2001, p. 107)

Já o pequeno romance do currais-novense José Bezerra Gomes, *Os Brutos* (1938), ressalta um gigantesco problema social, isto é, de acordo com o programa regionalista em vigência, o Regionalismo de 30, o livro retrata a seca, a falência pela sucessão patriarcal e os dramas dos despossuídos, forçados a se retirarem das terras para não morrer de fome. Assim, em termos de denúncia social a obra não revela nada de novo, mas pela agilidade da narrativa e pelo tom naturalista e, principalmente, por ter como base os modelos vivos, torna-se objeto de curiosidade do público leitor (GURGEL, 2001, p. 109).

A grande quantidade de publicações prosaicas nesta fase não deixou de ser compensadora, pois revelou uma diversificada produção de gêneros: romance, contos, testemunhos, estudos históricos, genealógicos, etnográficos. Embora, o número de produtores não chegue a dez. Além disso, a complicada situação político-militar que atingia o Estado “[...] ajudaram ao menos a perceber que já era tempo de levar em conta a nova ordem, estranha ordem, misturando violência e conforto, por via das conquistas tecnológicas: a modernidade, para a qual Jorge Fernandes já havia chamado a atenção no livro de 1927” (GURGEL, 2001, p. 77).

Na década de 1950, superado o período de opressão, ressurgiu a produção poética com nomes como: Edinor Avelino, Mariano Coelho (currais-novense), Luiz Rabelo, Othoniel Menses, que, após trinta anos sem publicar livros, lança *Sertão de Espinho e Flor* (1952). Zila Mamede e Newton Navarro lançam-se em 1953, com *Rosa de Pedra* e *Subúrbio do Silêncio*, respectivamente. O surgimento de novos nomes e o volume de publicações, nesse período, atestam que a atividade cultural do Estado, depois de uma pausa nas publicações líricas, voltava, agora, com intensa atividade.

Um acontecimento particular no cenário cultural norte-rio-grandense, no final da década de 1950, será de grande importância para a divulgação e o aprimoramento da produção literária local. O Estado recebe um grupo de escritores e um renomado editor, que vieram com o objetivo de assistir ao lançamento do livro *O Homem que não Gostava de Cães* (1959) do mossoroense Milton Pedrosa, pela editora de maior prestígio do centro-sul do país, Civilização Brasileira.

[...] Na verdade, criava-se com este contato a oportunidade de os novos autores da terra travarem contato com outros, consagrados no sul, ensejando uma intensa movimentação. [...] Capitaneado a alegre caravana, ninguém menos que Jorge Amado. Em sua companhia, o mais dinâmico editor de livros da época, Ênio da Silveira, que publicara o livro. E mais: a cronista Eneida, personagem viva da obra *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, esfuziante de alegria e irreverência; o romancista José Condé, o crítico Valdemar Cavalcante. [...]. (GURGEL, 2001, p. 91)

Este encontro cultural rendeu bons frutos para as letras do Rio Grande do Norte: o contato dos jovens escritores com intelectuais do eixo Rio/São Paulo, que, conseqüentemente, implicaria na divulgação da cultura fora do Estado; a insinuação de um novo encontro, organizado como festival, que privilegiasse a produção potiguar; e a publicação do livro de contos *O Aprendiz de Camelô* (1962), de Jaime Hipólito Dantas, ou seja, o livro que resultou do encontro do jornalista com o Jorge Amado. Este livro ao lado do *O Solitário Vento de Verão* (1960) de Newton (leitor entusiasmado da ficção curta americana e atraído pelo existencialismo francês) inaugura uma nova fase literária local, a moderna contística potiguar.

Embora o gênero conto não fosse a menina dos olhos dos literatos norte-rio-grandenses, podemos observar em outros períodos algumas experiências com Polycarpo Feitosa, Afonso Bezerra, Martins Vasconcelos, Potiguar Fernandes, Kerginaldo Cavalcanti e José Pinto Júnior (estes três últimos esquecidos no panorama da literatura norte-rio-grandense). Contudo, o gênero conto só passou a despertar interesse em 1966, com a publicação do livro *Contistas Norte-rio-grandenses*, de Nei Leandro de Castro.

Se não tratava do gênero consagrado no Estado, o livro de Nei deu uma interessante mostra de nossa produção contística, revelando postura nova, do ponto de vista de rigor seletivo. Sobretudo ao levar em conta a carência de autores [...]. Não que não tivéssemos contistas, mas os mais importantes, repetimos, aqui não residiam. O macauense Fagundes de Menezes, por exemplo, publicara no Rio o seu *O Vale dos Cataventos*. [...]. (GURGEL, 2001, p. 114)

Portanto, de acordo com Gurgel (2001), os anos 70 chegam trazendo um sopro de novidade à prosa de ficção do estado: a publicação por uma editora do sul, do romance *Rio da Noite Verde*, de Euclício Farias de Lacerda, que ganhou o “Premio Câmara Cascudo” de 71. Dois anos depois, começava uma fase na literatura do Rio Grande do Norte em que a “prosa, se não superando, do ponto de vista editorial, a poesia – coisa rigorosamente impossível, na terra potiguar - pelo menos revela um número de títulos e respectiva qualidade”. Nesse cenário de revelações prosaicas, o que nos interessa, em particular, é a obra do artista de múltiplas facetas Newton Navarro.

4.1.3 Newton Navarro: um artista de multifacetado

Essencialmente um poeta, Newton Navarro transformava em poesia tudo que tocava. Embora mais destacado como desenhista e pintor, suas atividades de pensamento na pintura e na ficção estão a exigir um estudo crítico, pois ambas merecem igual atenção e uma não é mais importante que a outra. Se em alguma instância o escritor supera o pintor, este aparece naquele pela impressionante capacidade descritiva de ambientes, paisagens, figuras, numa composição detalhista e plástica possível apenas a quem tem o domínio absoluto da arte pictórica. Valendo dizer que escrevendo é um pintor e pintando é um escritor, numa conjugação de ambivalência que o tornam um artista multifacetado e completo.

(Luís Carlos Guimarães)

Newton Navarro Bilro (1928-2001), nome completo de Newton Navarro, como ficou conhecido o artista plástico mais popular do Rio Grande do Norte. Nasceu no dia 08 de outubro de 1928, na capital do Estado, Natal. Filho Elpídio Soares Bilro e de Celina Bilro Navarro, professora primária. Segundo Dona Celina (In: ARANTES FILHA, 2004, p. 106) desde menino Navarro já mostrava interesse pelos desenhos, pois enquanto as outras crianças brincavam na rua, ele ficava desenhando na calçada com giz.

Quando atingiu a idade escolar foi estudar no Colégio Marista, mas concluiu o Segundo Grau (Ensino Médio) no Colégio Atheneu norte-rio-grandense. Após concluir seus primeiros estudos em Natal, deslocou-se para Recife, onde iria cursar Direito. Mas, ao invés disso, passa a frequentar o curso de pintura livre da Escola de Belas Artes e os ateliês de Reinaldo Fonseca e Hélio Feijó. Também frequentou os cursos livres ministrados pelo artista plástico Lula Cardoso Ayres, desenvolvendo assim sua potencialidade como desenhista e pintor.

No Recife, pôde se preparar, desenvolver a técnica da pintura, com o mestre Lula Cardoso Ayres, em cursos livres, mas o grafismo falou mais alto. Sentiu que dominava melhor o traço, em vez da pintura. Houve época em que dominava o óleo, mas não encontramos em sua casa nenhum trabalho feito com essa técnica. Os poucos que realizou estão na coleção de amigos.

A partir da linha do grafismo, Navarro conseguiu passar a ideia de expressão, movimento e ritmo, apesar da linha ser considerada uma abstração com relação ao seu aspecto visual dos objetos ou de quantas formas se queria expressar. (ARANTES FILHA, 2004, p. 107)

De acordo com Arantes Filha (2004, p. 107), Navarro parecia reconhecer que tudo no nosso cotidiano está imerso numa grande riqueza, talvez por isso a temática de suas obras sempre foi o imaginário nordestino: “[...] A temática de Navarro sempre foi as coisas do nordeste, as pessoas, em seus lazer, no seu trabalho, as danças tradicionais e a mitologia. Os santos populares na obra de Navarro estavam na mesma posição das pessoas comuns. [...]”.

O artista usou matérias diversas na composição de suas telas: aquarela, guache, nanquim aguada, nanquim colorido, chá e café. A tendência na época (final da década de 1940 e início dos anos 1950) era usar óleo sobre tela, toda a produção no campo da pintura era de influência acadêmica. Nesse sentido, Navarro e outros artistas da época rompem com a tendência predominante e passam a usar em seus trabalhos tinta a base de água. Contudo:

[...] o trabalho dele não era a baseado na aquarela, ela era utilizada apenas como informação cromática dentro de uma composição de desenho, a linha, o toque gráfico era o mais importante. O que passa a marcar os trabalhos de Navarro é a forma com que ele usava a aquarela, apenas como complemento, mas com autonomia, dando autenticidade. Isso distinguia Navarro dos outros artistas, não se situando em nenhuma Escola de Pintura, apenas num grafismo inteiro, constante. (ARANTES FILHA, 2004, p. 109)

Retornando para Natal, realiza a primeira mostra de pintura moderna, não sem provocar escândalo. No dia 28 de dezembro de 1948, Newton Navarro abre, em Natal, a “Primeira Exposição de Desenho e Pintura”, este evento marca a introdução do modernismo

visual no Rio Grande do Norte. O artista trouxe para o Estado as tendências que desde a Semana de Arte Moderna de 1922, já eram difundidas no Brasil.

A exposição modernista, marcada por características intimistas e abstratas, causou alvoroço na sociedade natalense, que ainda estava centrada nos preceitos do tradicional academicismo. “[...] Um visitante da exposição chegou a perguntar se as obras se tratavam de cartazes do Circo Nerino, já conhecido em Natal [...]” (LEITURAS POTIGUARES, 2003, p. 09).

Em 1950 lança o “II Salão de Arte Moderna do Estado”, a exposição reúne trabalhos de Navarro, Ivon Rodrigues e Dorian Gray Caldas. De acordo como Gurgel (2001, p. 78):

[...] Embora tais exposições possam hoje ser consideradas anacrônicas, os quadros nelas expostos, não causaram espanto menor que dos da Malfatti e dos outros intrépidos artistas que em 22 participaram da mostra da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo.

Navarro também escreveu e compôs algumas canções populares. Segundo Paulo Augusto (2004) em junho de 1964 ele escreveu na praia da Redinha “[...] uma toada da paçoca no velho ritmo de ‘bater caçula’, ‘sacando a carne e a farinha com cebola vermelha, nas batidas alternadas das mãos sapiêntes, mantendo contemporânea uma solução brasileira do século XVI”. No entanto, destas múltiplas faces navarreas, uma nos interessa em particular, a de produtor literário.

Publicou três obras poéticas: *Subúrbio do silêncio*, (1953), *Abc do Cantador Clarimundo* (1965), obra que o tornou o primeiro vencedor do “Prêmio Câmara Cascudo”, e o poema dramático *A caminho da cruz: a via-sacra* (1956). Publicou também três livros de crônicas: *30 crônicas não selecionadas* (1969), *Beira rio* (1970) e *Do outro lado do rio, entre morros* (1975); uma novela: *De como se perdeu o gajeiro Curió* (1978); um livro de teatro: *Um jardim chamado Getsêmani* (1957); e dois livros de contos: *O solitário vento de verão* (1961) e *Os mortos são estrangeiros* (1970). Com a publicação desses últimos Navarro revela-se o iniciador da moderna contística potiguar. Embora, alguns contistas nascidos em terras potiguares, mesmo vivendo fora, tenham chegado a publicar no mesmo período, a precedência lhe cabe.

Segundo o professor Gurgel (2001, p. 115) ao estreiar com o *Solitário Vento de Verão* (1961) o autor já mostrava habilidade com as histórias curtas, pois com maestria transpôs a experiência adquirida com o jornalismo para sua contística. Usando períodos curtos, clareza de ideias, que na tradição americana seriam quesitos importantes para um bom narrador de

histórias curtas, colocando diante do leitor personagens cheias de angústia e sombria perspectiva no existir.

Desde seu livro de estreia percebe-se que se trata de um escritor que não apenas se mostra capaz de contar uma história, mas de mostrar um conhecimento do gênero conto que passa por leituras e influências. Ele próprio, aliás, fazia questão de declarar o seu amor pela chamada “*short story*” americana, de cujos os autores Sherwood Anderson e Ernest Hemingway assimilou muitos aspectos. [...]. (NAVARRO, 2003)

Também é no livro de estreia que se pode observar a presença de uma cidade-núcleo: Rosário, a qual voltará a aparecer no seu segundo livro de contos, *Os mortos são estrangeiros* (1970), sobre o qual recai nosso foco de análises. De acordo com o Gurgel (2001, p. 115) nesta obra Navarro “[...] revela um importante adensamento no processo de construção narrativa, sendo o conto-título, uma pequena obra prima [...]”.

Em termos prosaicos podemos identificar dois outros frutos na produção literária navarreana. O primeiro, *Beira rio* (1970), um texto que oscila entre a crônica e a ficção, com personagens ribeirinhas “[...] e uma cadela que lembra uma parenta sertaneja, a do romance de Graciliano Ramos [...]”. O segundo, *De como se perdeu o gajeiro Curió* (1978), “[...] novela algo amadiana, onde ele recria, em termos ficcionais o auto folclórico do fandango, explorando-lhe o lado fantástico [...]” (GURGEL, 2001, p. 116).

Diferentemente do que ocorre com a coleção de quadros do autor, que é mais divulgada, e, conseqüentemente, mais estudada, as suas obras literárias não são mais publicadas, então, o acervo mais denso encontra-se nas bibliotecas particulares, a própria UFRN só dispõe de duas obras *O solitário vento de verão* e *Os mortos são estrangeiros*, que se encontram na Biblioteca Central em Natal. Isto sem falar de algumas peças que foram encenadas, mas nunca publicadas e, portanto, permanecem inéditas.

4.2 CLARICE LISPECTOR E A BUSCA INCANSÁVEL DA ESSÊNCIA HUMANA

O final da década de 1940, a produção prosaica ficcional brasileira passou por uma transformação intensa. A estrutura tradicional da narrativa funde-se permitindo uma maior sondagem da essência do ser humano. Ou seja, reinventa-se a linguagem, a sintaxe e o tempo para atingir uma imagem multifacetada dos indivíduos.

Inspirados no escritor inglês James Joyce e na escritora inglesa Virginia Woolf os autores brasileiros Pós-modernos Guimarães Rosa e Clarice Lispector exploram em seus textos o recurso narrativo do *fluxo de consciência*. Alexandre Nascimento Mograbi no artigo *Estudos comparados sobre os padrões formais do fluxo de consciência em A barca dos homens* (2006), publicado na *Revista Alfa* (Número 7), nos mostra que é importante esclarecer alguns questões relativas ao tempo e, conseqüentemente, sobre o fluxo de consciência nas narrativas.

É importante elucidar algumas considerações concernentes ao tempo. Machado (1981, p. 10-11), em pesquisa sobre o fluxo de consciência e sua relação com o tempo em *A maçã no escuro*, de Clarice Lispector (1920-1977), ressalta que uma cronologia no fluxo de consciência se torna impossível, pois os fatos surgem por meio de associações da mente, o que implica, logicamente, uma desordem. A consciência funciona sob a tônica do fluxo do “ir” e “vir” em torno de um fato, sentimento ou sensação, associado à ideia do passado e futuro. A partir dessa fusão temporal sobrevém a tentativa de colocar todos os voos do pensamento dentro de uma realidade presente, gerando o estado de continuidade do pensamento [...]. O movimento da consciência associado à ideia da temporalidade é acatada porque a consciência é tida como o foco gerador de todas as diretrizes para as ações a serem executadas pelo ser humano na vida real. (MOGRABI, 2006, p. 22)

O fluxo de consciência permite apresentar os vários estados de espírito e as emoções vivenciadas pelas personagens. Mas o narrador apresenta os fatos sem se preocupar com o encadeamento das ideias. Assim, impressões visuais, olfativas, auditivas, físicas, associativas são apresentadas para recriar o funcionamento da mente humana. A narrativa se fragmenta e se multiplica em um movimento complexo do qual resulta uma imagem dinâmica do humano.

Neste cenário de transformações no campo narrativo interessa-nos, em particular, obra da escritora Clarice Lispector (1920-1977). Segundo Ermelinda Maria Araújo Ferreira (2007, p. 74-75) Clarice nasceu em 10 de dezembro de 1920 em Tchetchelnik e chegou ao Brasil com dois meses de idade para morar em Alagoas, e depois, em Pernambuco. Viveu toda a sua infância em Recife, mudando-se com a família para o Rio de Janeiro em 1964. Aos sete anos aprendeu a ler e ao descobrir que os livros eram escritos por autores desejou ser autora também e passou a escrever histórias ingênuas. Em 1943 Clarice casou-se com o diplomata Maury Gurgel e foi morar fora do Brasil. Passou 15 anos morando fora do Brasil, mas sempre escrevendo. Em 1960 separou-se do marido e voltou ao Rio de Janeiro, onde permaneceu até sua morte.

Clarice Lispector estreou no mundo das letras com a publicação do romance *Perto do coração selvagem* (1943). A obra impactou a crítica que não estava preparada para o caráter intimista de que se revestia a narrativa. Publicou também *O lustre* (1946), *Cidade sitiada*

(1949), *Alguns contos* (1952). Entre os romances, destacam-se *A maçã no escuro* (1961), *A paixão segundo G.H.* (1964), *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), *Água viva* (1973) e *A hora da estrela* (1977). Entre os vários volumes de contos que publicou, *Laços de família* (1960) e *Felicidade Clandestina* (1971) trazem algumas de suas obras-primas: “Amor”, “A imitação da rosa”, “Feliz aniversário”, “Felicidade clandestina”, “Tentação”, “Os desastres de Sofia”. A autora escreveu também livros de literatura infantil e crônica.

A produção literária de Clarice Lispector segue as tendências narrativas “postuladas” pelo Pós-modernismo, portanto, o enredo suas narrativas não seguem a estrutura tradicional, como começo, meio e fim. Rompe-se com esta estrutura ao buscar o entendimento da consciência individual, que é marcada pela observação da vida interior pelo próprio sujeito. As narrativas mostra-nos o momento singular em que uma personagem toma consciência de si, da sua própria individualidade. Este momento de epifania, na maioria das vezes, é desencadeado em atividades cotidianas.

Dona de um estilo peculiar e inconfundível, onde a banalidade do cotidiano funde-se a luminosos insights sobre a vida que rivalizam muitas das discussões contidas nos compêndios filosóficos e esotéricos, Clarice Lispector descreve, habitualmente, a futilidade do dia-a-dia de personagens feministas presas ao espaço do lar e ao roteiro de suas atividades domésticas – cuidar do marido e dos filhos, fazer a feira, preparar ao almoço, limpar a casa, brincar com os bichos de estimação, matar baratas. O tom intimista dessas narrativas trai a predileção da autora pela escrita autobiográfica, mesmo quando as referências pessoais vêm disfarçadas pela invenção e pela criação ficcional. (FERREIRA, 2007, p. 73)

Embora, enfatize situações corriqueiras, são acontecimentos narrativos complexos em que os indivíduos passam por situações que tem a capacidade de mexer com suas vidas, como, por exemplo, quando a personagem de classe média Ana, do conto “Amor”, que compõe a obra *Laços de família* (1998), ver um cego mascando chiclete na rua e este evento abala a vida da dela que até então era “perfeita”, controlada. A vida de Ana segue sem atropelos, tudo que acontece é esperado.

O que havia mais que fizesse Ana se aprumar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar – o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinada, olhava o cego profundamente, como se olha o que não vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento de mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir – como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada – o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão – Ana deu um

grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava – o bonde estancou, os passageiros olharam assustados. (LISPECTOR, 1998, p. 21-22).

Observe-se que o fato da personagem se deparar com o cego mastigando chicletes rompe com a linearidade da vida, provoca uma inquietude, mexe com algo que até aquele momento estava “resolvido”, portanto, o encontro com o cego significa um encontro consigo mesma, pois esta visão desperta o desejo de libertar-se da rotina, do previsível. Mas a inquietação dela só dura um dia e aos poucos ela se deixa devorar pela convenção social e volta a assumir seu posto de esposa, mãe, dona de casa, perdendo a possibilidade de uma existência individual. O exemplo citado é só um dos muitos que poderíamos citar aqui, pois esse processo de descoberta do eu, o entendimento da realidade através de um elemento catalizador simples e inesperado (epifania) é uma constante na obra da escritora.

5 CONFIGURAÇÕES DO ERÓTICO EM NEWTON NAVARRO E CLARICE LISPECTOR

5.1 DESEJO E GOZO JUVENIL: CONFIGURAÇÕES ERÓTICAS E HOMOAFETIVAS NO CONTO “OS CAVALOS”, DE NEWTON NAVARRO

O conto “Os cavalos”, que compõem a coletânea de contos intitulada *Os mortos são estrangeiros* (2003), do escritor potiguar Newton Navarro, narra algumas horas de uma manhã na vida do menino Pedro (personagem central) e de seus amigos (que não são nomeados). O conto é ambientado na zona rural e o narrador observador se detém a contar a labuta dos meninos com o trato dos cavalos e o processo de maturação sexual vivenciado pelo personagem principal (momento de epifania), acompanhados de uma descrição minuciosa dos elementos naturais (sol, calor, luminosidade, vegetação, cavalos, entre outros), destacando as sensações que o contato com tais elementos provoca no garoto Pedro, assim, é possível observar a recorrência dos processos sinestésicos na narrativa.

As narrativas ficcionais estruturam-se em torno de cinco elementos: enredo, personagens, espaço, tempo e narrador. Portanto, o nosso estudo será baseado na análise dos elementos que compõem a narrativa. Assim, iniciaremos nossa discussão analisando o tempo no conto, mas nos deteremos ao tempo fictício, ou seja, no tempo interno ao texto.

A história é um pequeno recorte temporal da vida do menino Pedro. O enredo inicia com a chegada do garoto ao rio, local onde os cavalos são banhados, e termina quando ele vai embora levando os animais sob sua responsabilidade. Assim, embora não seja possível identificar na superfície textual as horas, dias, meses e anos em quem os fatos acontecem, podemos dizer que o tempo na narrativa é cronológico, pois a narração segue o ritmo dos acontecimentos, ou seja, não é possível identificar uma alteração na ordem em que os fatos ocorreram.

Pedro atravessou o capinzal e chegou à margem do rio. A água lamacenta lhe alcançava os joelhos e ele trazia a tiracolo os cabrestos de couro cru entrançado. Juntara-se aos meninos da redondeza e saíram com os cavalos para o banho no rio. Fazia isso há muito tempo. Às vezes, a tropa de animais era maior e o trabalho chegava ao meio-dia. Mas, de costume, Pedro tinha obrigações apenas com dois baios e uma égua ruça. O serviço lhe parecia natural, sem exigir grande esforço. Daí por que todo aquele movimento: chiado da água no capinzal, o resfolegar dos cavalos e o vôo assustado das marrecas na beira do rio, tudo já se incorporara à sua vida. (NAVARRO, 2003, p. 37-38)

O primeiro parágrafo de “Os cavalos”, transcrito acima, situa o leitor no tempo e no espaço narrativo. Observe-se que o narrador marca o início do enredo com a chegada de Pedro a margem do rio, mas também descreve brevemente o rio, Pedro e o seu trabalho. Além disso, ele nos mostra que o trato dos cavalos já tinha se incorporado a rotina dos garotos de tal modo que perdera o caráter de labuta. Na verdade, a tarefa executada pelos meninos carregava o aspecto de diversão, pois depois de banhar os animais eles se entregavam ao banho no rio e as brincadeiras (“assustar as marrecas dentro das moitas de capim-boi”).

Contudo, certa manhã Pedro, que estava mais atrasado, não conseguiu seguir os colegas na brincadeira diária, então, ele resolveu ficar sozinho e aproveitar o banho de rio.

[...] Pedro se atrasara um pouco e já fazia tempo que os companheiros pulavam dentro da água. Rapidamente despiu-se, jogou a roupa sobre a pedra machada de sabão e foi caminhando ligeiro, beira do rio, onde o vento fresco encrespava pequenas ondas de espuma amarelada. Os meninos se haviam distanciado muito, dentro do mato baixo, na perseguição às marrecas. Pedro resolveu esperá-los. Assim, tomaria banho à vontade. Entrou na corrente mansa e deixou que a água lhe subisse ao peito. O moreno do corpo molhado luzia ao sol novo da manhã. Deliciava-se com a maciez da água que o envolvia todo. Enfiava os pés na lama e logo mais se empinava num salto a que uma risada clara correspondia. Em derredor, a superfície enchia-se de grandes círculos que se reproduziam constantes e iam, mais longe, se desmanchar nas hastes finas e longas do capinzal que ondulava. (NAVARRO, 2003, p. 38-39)

Ao analisarmos o excerto transcrito acima é possível notar que o narrador caracteriza alguns dos elementos que compõem o ambiente narrativo e a relação do garoto Pedro com os mesmos. Destaca-se o envolvimento do garoto com a água, com o sol novo da manhã, com a lama do fundo rio, construindo, desse modo, um ambiente mais erotizado. É possível comparar a sensação prazerosa vivenciada pelo personagem e expressa na imagem do pé enfiado na lama, seguido do impulso para o salto e da risada, com a penetração peniana. A “lama” é um elemento que pode aludir a lubrificação da genitália feminina. A mesma interpretação é possível quando analisamos a imagem dos círculos que se reproduziam com os pulos de Pedro. Note-se o que o garoto adquire uma estrutura fálica em relação a imagem das ondas circulares que se formavam como resultado dos impulsos. No entanto, a forma como o narrador nos apresenta a cena é tão natural que o menino e a natureza parecem fundir-se.

Com pouco chamaram o seu nome de trás de uma sebe garranchenta de juremas velhas. Não deu importância e mergulhou o mais fundo que pode. Fazia um esforço maior nas pálpebras, sob o peso da água esverdeada, abrindo um pouco dos olhos no fundo do rio. Entreviu então mancha de luz, com linhas distorcidas que se emaranhavam entre o tecido da água. Depois descobriu uma leve poeira azulada, de

areia luzente, que se espalhava e pequenas levas de piabas nadando entre as raízes do capinzal. Tentou a respiração e uma porção de bolhas alvoroçadas subiram até a superfície da corrente. Faziam um rumor de água soprada com muito esforço, entre dos seus ouvidos. Voltou à tona bruscamente. Tomou alentada golfada de ar, assoou-se, abriu os olhos, já avermelhados pela violência da água pesada no fundo do rio, e respondeu com um gesto aos companheiros que continuavam a chama-lo. Por fim, a turma descobriu-o e correu em sua direção. (NAVARRO, 2003, p. 39-40)

O garoto Pedro estava tão envolto nas sensações que não quis dar atenção ao chamado dos amigos, assim, o mergulho pode ser lido como uma forma de escape do mundo real, que se configura na voz dos amigos. É como se ele quisesse prolongar aquela sensação. Gostaria de continuar sozinho e imerso naquele novo mundo. Nesse sentido, podemos dizer que o esforço para enxergar as minúcias do fundo do rio, um mundo até então desconhecido, é uma forma metafórica de revelar o processo de autodescobrimento (maturação sexual) vivenciado pelo garoto. Observe-se que a primeira coisa identificada é um filete de luz e é ela que o permite conhecer o fundo do rio (“as piabas nadando entre as raízes do capinzal”) ou profundamente o eu. Já o transtorno provocado pela falta de ar pode nos indicar a desordem que o novo pode provocar no eu, a turbulência interior sofrida por quem desconhece o depois, pois há uma necessidade de “voltar à tona”, é necessário que o novo Pedro reencontre o mundo.

Eram da mesma idade. Os corpos nus luziam e alguns carregavam ramos verdes de mata-pasto. Entram rio adentro desordenadamente, espadanando porções de água e fazendo o capinzal inquietar-se. Os saltos se sucediam. Os membros roliços luziam ao sol esplêndido que cobria a vazante e fazia espelhar os grupos sedosos dos cavalos molhados, mais distante. (NAVARRO, 2003, p. 40)

Dois aspectos deste fragmento são importantes destacar: o primeiro é o caráter erótico de que se reveste a descrição dos meninos, este é expresso pela ambiguidade que suscitam os termos “membros roliços”, os quais podem aludir aos membros inferiores (conjunto de coxas, pernas e pés) e superiores (conjunto de braços, antebraços e mãos), mas também o membro viril (pênis), assim, é possível dizer que o tom erótico se dá pela dúvida/curiosidade que o narrador desperta no leitor somado ao aspecto sensorial provocado pela luz solar; o segundo aspecto que merece destaque é a relação de completude existente entre os meninos e o ambiente interior a narrativa, ou seja, aquelas crianças vivenciam aquele espaço de forma tão espontânea que parecem ser uma composição/parte do espaço, o grupo meninos se revela tão natural quanto o grupo cavalos que estavam a pastar. Talvez esta seja uma leitura que justifique o título do conto, isto é, a aproximação entre o grupo de meninos e o grupo de

cavalos que é expressa pela ausência da razão, do pensado, do calculado, apenas vive-se institivamente.

Pedro foi o primeiro a cansar. Saiu resfolegando para a ribeira e daí alcançou o lajeiro. Estirou-se à vontade. Fechou os olhos porque a claridade era intensa. Sob as pálpebras cerradas, parecia-lhe que se agitavam um sem número de pontos luminosos. Estrias de súbita luz arroxeadas; riqueza de tons dourados, pretos aveludados e dominantes. Espalmou a mão sobre a testa e emborcou-se. Ouviu lá atrás o rumor da turma no banho. Mas, aos poucos, sob o calor que fazia – aquele mormaço desprendendo-se do chão, das plantas, da própria água, em meio a tudo aquilo – o resto pareceu silenciar. Apoiou o queixo nas mãos cruzadas sobre a pedra e se pôs a olhar vagamente a paisagem. Sentiu primeiro uma sensação muito vaga de completo desconhecimento. Uma variante cortava a sua vida quase animal. Poucos metros dali os três cavalos pastavam na grana verde. O pêlo colorido dos baios luzia. Sobre os seus corpos incidia uma fosforescência solar muito viva, e assim ele se destacava na baixada. (NAVARRO, 2003, p. 40-41)

No trecho acima transcrito constatamos mais uma alusão aos elementos relativos à luz/claridade e as sensações vivenciadas por Pedro ao manter contato com tais elementos. Esta retomada pode ser lida como o anúncio de algo novo que está por vir, mas por ser desconhecido provoca um profundo incômodo. Além disso, comunga para a criação de um ambiente erótico ao somar-se ao calor exalado pela natureza (chão, plantas, água).

Pedro incomodado com excesso de claridade sobre o rosto emborcar-se para proteger-se da luz solar, apoia o queixo sobre as mãos e começa a contemplar a paisagem, neste momento o garoto percebe que o contato entre o seu membro viril e a pedra quente provocou uma sensação nova e completamente desconhecida. Este processo sinestésico, ou seja, o atrito entre o pênis e a pedra, que exalava um mormaço, despertou o menino Pedro para situações que antes passavam despercebidas. Portanto, podemos dizer que a personagem passa por um momento de epifania, isto é, é durante a prática de uma atividade cotidiana (cuidado com os cavalos) que Pedro consciencia da sua virilidade (momento singular), percebe-se como homem. Assim, a partir deste momento o jovem começa a observar coisas que até aquele momento não eram notadas, como podemos observar no fragmento textual abaixo:

Pedro, sem sentir, aguçava a curiosidade. Os seus olhos pararam numa observação misteriosa sobre os corpos dos animais esbeltos, de uma beleza macia, mas viril, com as longas crinas desmanchadas vez por outra pelo vento forte. Os membros rijos salientes sob o pêlo molhado. As orelhas eriçadas, as narinas escuras resfolegantes e dilatantes e, às vezes, a pata irrequieta da égua arranhava o chão com impaciência. Tinha esta uma beleza esquiva. Parecia mais lisa, mais enxuta, sem o pêlo espesso dos outros animais. Quase sempre levantava o focinho alongado, e toda a crina se agitava como pequenas labaredas de um incêndio prestes a se alastrar. (NAVARRO, 2003, p. 41-42)

Note-se que o jovem passou a olhar com um olhar diferenciado para os cavalos. Ele atentou para os detalhes que revelavam a virilidade dos animais, o cotidiano agora se apresenta de modo diferenciado/erotizado para Pedro. O narrador nos coloca diante de uma descrição que, mais uma vez, ressalta aspectos sensórias/sinestesias (“beleza macia”), desta vez, voltando-se mais para a visão, ele nos mostra com a personagem se envolve com a contemplação dos animais, em especial da égua, e descobre o desejo.

A ideia de desejo se revela com a construção da comparação: “[...] e toda a crina se agitava como pequenas labaredas de um incêndio prestes a se alastrar.” Ou seja, a crina avermelhada se movendo sob o sol forte pode ser interpretada como a expressão do desejo do garoto: um fogo descontrolado prestes a tomar conta de todo o seu corpo.

Pedro não desperdiçava o menor movimento da cena a que assistia. Em todo o seu corpo, principalmente sob o ventre impúbere, a pedra quente do lajeiro se fazia sentir num contato impetuoso. Um calor de carne jamais sentido pelo menino. Semelhante ao atritar de suas coxas, ao banhar-se. E agora, aquele mormaço da pedra parecia subir, espalhar-se pelo peito, forçando os braços a uma distensão... como se ele tivesse que abraçar a pedra novamente... Mas os seus olhos não largavam as ancas espelhantes dos animais, nem as crinas ondeantes, nem as narinas dilatadas, nem tampouco a agitação que dominava aquelas carnes vivas, debaixo do sol da manhã. (NAVARRO, 2003, p. 42)

Envolvido na contemplação dos animais o jovem Pedro sente a intensificação do calor nunca antes provado na região do baixo-ventre provocando, desse modo, a sua primeira experiência sexual (maturação sexual). Mais uma vez, o aspecto sensorial retomado na narrativa, pois é a relação entre a contemplação dos cavalos com o atrito peniano sobre a pedra quente que proporciona tal experiência.

Quando despertou para a realidade, já os meninos vinham em algazarra, a caminho do lajeiro. De súbito, sentou-se sobre a pedra quente. Aguçava-se outra vez a sua curiosidade, investigando um a um, atentamente, os meninos chegavam. Antes olhava para todos de modo diverso, como se fossem um pedaço da paisagem. Agora, no entanto, os corpos nus lhe pareciam iguais às ancas dos cavalos, luzindo, expondo partes claras, relevos suaves, membros rijos. Parecia ouvir aquelas carnes que se atritavam. O mais alto corria à frente e tinha o cabelo cor de uma crina de cavalo. Com a carreira, toda a cabeleira espelhava dentro do vento forte que seguia. Pedro sentiu susto e, sem saber como, culpou-se de alguma coisa que ignorava completamente... Os calores da pedra continuavam a excitá-lo. E antes que os meninos alcançassem o seu refúgio, desabalou numa carreira na direção dos cavalos. (NAVARRO, 2003, p. 42-43)

Observe-se que aqui é possível observar outro momento de epifania vivenciado pelo jovem Pedro. Depois da experiência da primeira ereção ele passou a perceber os seus amigos de forma mais erótica, ou seja, não era mais o menino Pedro que olhava os seus iguais, mas o

jovem que havia despertado para sexualidade, para o desejo. Mesmo não tendo plena consciência, ao olhar os amigos nus, a personagem desperta certo desejo. O texto dá margem para esta leitura quando compara um dos garotos aos cavalos, os quais haviam despertado seu desejo inicial, e por revelar ao leitor elementos do psicológico de Pedro, isto é, a culpa por sentir algo que ele não sabia nomear, apenas sentia.

Além disso, podemos dizer que há um índice de homoafetividade no texto, este é expresso pelo desejo não consciente de Pedro por seus amigos. Outrossim, quando o jovem resolve ir embora ele acaba, talvez também inconscientemente, escolhendo um dos baios para montar e há uma certa erotização da cena quando o narrador nos mostra as suas carícias para com o animal, como podemos notar no fragmento textual que segue:

Muito atrás, chamavam continuamente o seu nome. Não deu importância e continuou correndo até alcançar os animais que pastavam, formando um grupo de acentuada beleza primitiva. Pedro segurou-se ao pescoço de um dos baios, precipitadamente. Roçou o rosto no pêlo macio do focinho do animal que se mostrava insensível. Alisou-lhe as ancas empinadas, depois subiu-lhe ao dorso e se abraçou com as crinas quentes de sol. Sentiu o calor estranho que voltava a queimar-lhe o ventre e o peito... (NAVARRO, 2003, p. 43-44)

Como podemos observar no excerto transcrito acima, Pedro tem outro momento de excitação, mas desta vez acontece durante a cavalgada. Assim, é possível dizer que é o contato físico com o baio que provoca o desejo e a ereção, o jovem é movido de uma “pulsão sexual”. Dizendo de outro modo, é esta “pulsão sexual” (instinto animal) que leva a personagem a buscar os objetos de seu desejo: os animais e o corpo de seus amigos.

5.2 “O PRIMEIRO BEIJO”: REVELAÇÃO DO DESEJO JUVENIL

O conto “O primeiro beijo”, que compõe a obra *Felicidade Clandestina* (1971), de Clarice Lispector, conta-nos a história de um menino que ao encostar seus lábios nos lábios de uma estátua feminina de pedra, a qual jorrava água pela boca, passa por um momento epifânico. Ou seja, o contato com o corpo de uma mulher de pedra é o marco inicial do processo de maturidade sexual vivenciado pelo menino (personagem não nomeado).

A narrativa, escrita na terceira pessoa do plural, inicia com uma conversa entre um casal de namorados adolescentes. A moça, que também não é nomeada, em tom enciumado

questiona sobre o primeiro beijo do seu namorado, como podemos notar no excerto textual que segue:

Os dois mais murmuravam que conversavam: havia pouco iniciara-se o namoro e ambos andavam tontos, era o amor. Amor com o que vem junto: ciúme.
 - Está bem, acredito que sou a sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar? Ele foi simples:
 - Sim, já beijei antes uma mulher.
 - Quem era ela? perguntou com dor.
 Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer. (Lispector, 1998, p. 81)

É neste instante que o garoto volta ao passado e relembra à tarde em que foi a um passeio da escola com a turma, ou seja, através do *flashback* ou fluxo de consciência, estratégia narrativa que é caracteriza a obra de Clarice Lispector, como já foi mencionado em outro momento do presente trabalho monográfico (Capítulo III), é possível tomar conhecimento das emoções, sensações e estado de espírito da personagem em momentos passados. Assim, enquanto o ônibus subia a serra ele, o personagem principal do conto aqui em análise, deixava que a brisa suave tocasse o seu rosto:

O ônibus da excursão subia lentamente a serra. Ele, um dos garotos no meio da garotada em algazarra, deixava a brisa fresca bater-lhe no rosto e entrar-lhe pelos cabelos com dedos longos, finos e sem peso como os de uma mãe. Ficar às vezes quieto, sem quase pensar, e apenas sentir – era tão bom. A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros. (LISPECTOR, 1998, p. 81)

A análise do trecho transcrito anteriormente nos indica que o garoto relembra/revive, ao contar para a namorada, as sensações daquela tarde, mostrando ao leitor as impressões físicas que se aguçam no jovem. Assim, ao associar o toque do vento em seu rosto e cabelos com o carinho materno (figura de linguagem comparação) descreve-se a sensação experimentada pelo garoto ao ser tocado pelo vento (elemento natural). Observe-se que essa relação entre o contato com a natureza e as sensações físicas que esta provoca no jovem também é um elemento recorrente no conto “Os cavalos”, de Newton Navarro. Desse modo, é possível dizer que em ambas as narrativas o processo de maturação sexual, pelo qual passarão os seres pueris, é anunciado pelo contato com elementos naturais.

Além da sensação breve de um leve carinho materno a personagem do conto da Clarice Lispecto também é torturada por uma sede implacável:

E nem sombra de água. O jeito era juntar saliva, e foi o que fez. Depois de reunida na boca ardente engolia-a lentamente, outra vez e mais outra. Era morna, porém, a

saliva, e não tirava a sede. Uma sede enorme maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo.

A brisa fina, antes tão boa, agora ao sol do meio dia tornara-se quente e árida e ao penetrar pelo nariz secava ainda mais a pouca saliva que pacientemente juntava.

E se fechasse as narinas e respirasse um pouco menos daquele vento de deserto? Tentou por instantes mas logo sufocava. O jeito era mesmo esperar, esperar. Talvez minutos apenas, enquanto sua sede era de anos. (LISPECTOR, 1998, p. 81-82)

A brisa fresca que antes lhe acariciava o rosto e os cabelos agora se tornara quente e árida aumentando a sensação de sede. E o desejo por saciar aquela “sede de anos” só aumenta a cada minuto. O elemento “sede”, neste contexto, pode suscitar duas leituras, pois enquanto necessidade física pode representar tanto a necessidade de beber água, quanto o desejo sexual. Segundo Élcio Luís Roefero (2007) foi a necessidade que proporcionou ao jovem o encontro com a sexualidade, com o desejo.

Eis o desejo: o que lhe falta não pode ser suprido por seu próprio ser, a falta aponta sempre para um objeto extrínseco. É preciso sair de si, rumo à exterioridade para satisfazê-lo. A partir daí é possível o passo que relaciona sua sede física com sua sede metafórica, sob o signo do desejo. Sua tentativa frustrada de saciar-se é representativa de seu amadurecimento sexual: ele está caminhando em direção a um objeto de necessidade, mas o que encontra é o desejo. Ao encontrar o chafariz, o menino, em princípio, satisfará uma necessidade vital imediata, a qual, no entanto, proporcionará o encontro com o objeto sexual. (ROEFERO, 2007, p. 41)

Esta ideia da necessidade também é expressa no texto do Newton Navarro, pois quando se compõe o ambiente narrativo dar-se relevo ao mormaço, ou seja, é como se o clima quente e abafado despertasse a necessidade/desejo pela água, pelo banho no rio.

Depois da sensação de sede e o desejo de beber água, a personagem da narrativa curta “O primeiro beijo” tem um forte pressentimento de que a água tão desejada está próxima:

Não sabia como e por que mas agora se sentia mais perto da água, pressentia-a mais próxima, e seus olhos saltavam para fora da janela procurando a estrada, penetrando entre os arbustos, espreitando, farejando.

O instinto animal dentro dele não errara: na curva inesperada da estrada, entre arbustos estava... o chafariz de onde brotava num filete a água sonhada. O ônibus parou, todos estavam com sede mas ele conseguiu ser o primeiro a chegar ao chafariz de pedra, antes de todos. (LISPECTOR, 1998, p. 82)

Institivamente o garoto parecia perceber que o objeto do seu desejo estava próximo, note-se que esta ideia é expressa pela construção das sinestésias: “olhes que saltavam para fora da janela”, “olhos que penetravam entre os arbustos”, “olhos que farejavam”. Segundo Roefero (2007, p. 41) ao analisarmos os elementos que compõem o espaço físico é possível interpretar metaforicamente “a curva da estrada” como o desenho de um corpo feminino; os

“arbustos” podem remeter aos pêlos pubianos e o “chafariz”, o “filete” e a “água” podem aludir ao órgão sexual feminino e sua lubrificação. Neste ponto da discussão também é possível traçar outra semelhança entre o texto do Newton Navarro e o da Clarice Lispector, isto é, no conto “Os cavalos” o menino Pedro também há a descrição de alguns elementos (o mergulho, o pé do menino penetrando na lama do rio) que remetem a imagens da região genitália feminina ou a penetração peniana.

Além disso, o autor destaca que é o “instinto animal” que conduz o jovem ao encontro desses elementos: “O que, no conto, é chamado de “instinto animal”, Freud chama de pulsão sexual, que levará o menino ao encontro de seu objeto de desejo, não mais a água, capaz de saciar sua sede, mas a metáfora do órgão sexual feminino, o qual será o objeto de satisfação sexual. [...]” (ROEFERO, 2007, p. 41).

Em seguida o jovem, ao tomar a água que brotava dos lábios da estátua feminina de pedra, que se encontrava próxima à estrada, vivencia o prazer de saborear água fresca que saciaria sua sede.

De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga. Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar. Agora podia abrir os olhos.

Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água.

E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra. (LISPECTOR, 1998, p. 82)

Ao abrir os olhos o garoto se surpreende, pois notou que o chafariz do qual brotava a água que havia saciado sua sede tinha a forma de um corpo feminino. Esculpida em pedra a estátua feminina se apresentava completamente sem roupa e isto provocou uma inquietação no jovem. Segundo Roefero (2007, p. 38) “A estátua não é somente matéria raspada e moldada, mas um corpo, uma expressão, um momento, um gesto, cristalizados em pedra ou em metal, congelados no tempo e capazes de fisgar o olhar exatamente naquele ponto de vazio de onde espreita o desejo.” Assim, o ato de tocar os lábios (beijar) de uma mulher desnuda, objeto capaz de despertar desejos, provocou certa inquietação interior no jovem e uma reação física até então desconhecida:

Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador da vida... Olhou a estátua nua. Ele a havia beijado.

Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva. Deu um passo para trás ou para frente, nem sabia mais o que fazia. Perturbado, atônito, percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido.

Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil.

Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele...

Ele se tornara homem. (LISPECTOR, 1998, p. 82-83)

Contemplar um corpo feminino privado de vestuário modificou um evento comum na vida da personagem: o ato de saciar a sede, ou seja, depois de notar que tivera contato com uma mulher nua, o jovem vivencia sensações psicológicas (“perturbado”, “atônito”, “confuso”) e físicas (“tremor interno”, “face enrubescida”, “ereção peniana”) até aquele momento desconhecidas, tudo aquilo era novo, por isso a confusão psicológica. Estas sensações psicológicas e físicas marcam o momento epifânico (despertar para a sexualidade) na vida da personagem, isto é, a partir do momento em que tocou a mulher de pedra (marco na sua vida), o garoto vivencia sua primeira ereção peniana, o que nos indica a passagem para uma nova etapa da sua vida: a maturidade sexual, ele havia passado da infância para a adolescência (“Ele se tornara homem”).

Evento semelhante acontece no conto “Os cavalos”, de Newton Navarro, ou seja, o garoto Pedro também vivencia a maturidade sexual ao manter contato com uma pedra, no entanto, diferentemente do que acontece no conto “O primeiro beijo”, da Clarice Lispector, não é uma pedra esculpida e gélida, mas é um lajeiro aquecido pelo calor solar. Desse modo, podemos dizer que mesmo em contextos distintos, ambos os jovens despertam para a sexualidade (epifania) e ultrapassam a fronteira da infância.

Diante do exposto, podemos dizer que há entre as narrativas estudadas (“Os cavalos” e “O primeiro beijo”) uma relação intertextual interna, isto é, existe uma *memória discursiva* que perpassa os contos e nos permite identificar a repetição temática que há no interior do campo discursivo literário.

5.3 “OS CAVALOS”, DE NEWTON NAVARRO, E “O PRIMEIRO BEIJO”, DE CLARICE LISPECTOR: TRABALHANDO NARRATIVAS CURTAS NA SALA DE AULA

Iniciamos o presente trabalho (Seção II) mostrando que o texto literário constitui-se de forma plural, ou seja, é capaz de suscitar diversas visões do mundo. Além disso, ele é o reflexo do contexto cultural do qual faz parte, portanto, se configura como uma das melhores alternativas para entender o eu, o outro e o mundo que nos circunscreve. Nesta perspectiva, o trabalho com o texto literário em sala de aula se faz necessário para o desenvolvimento crítico do humano, como discutimos na Seção III. Assim, é pensando em uma formação humana integral que proporemos um roteiro para trabalhar os contos “Os cavalos”², de Newton Navarro, e “O primeiro beijo”³, de Clarice Lispector, com turmas do 3º ano do Ensino Médio.

Em momentos anteriores do presente trabalho discutimos que a identificação do leitor com o texto literário é a melhor forma para iniciar o estudo da literatura. Assim, para selecionar os textos a serem discutidos/estudados é importante o conhecimento do corpo discente, isto é, a primeira etapa do trabalho corresponde ao conhecimento das preferências dos alunos – determinação do horizonte de expectativas. Foi pensando nisto que escolhemos as narrativas curtas, acima referenciadas, para trabalhar com turmas da última série do Ensino Médio, pois o tema abordado nos textos, o processo de maturidade sexual vivenciado por garotos, desperta interesse nos adolescentes, porque é um momento vivenciado por todos os jovens, independente da classe social, da raça, credo, entre outros. Outrossim, abre espaço para uma discussão que nem sempre é tratada com naturalidade, quando não é silenciada.

Portanto, o trabalho a ser desenvolvido em sala de aula deve iniciar pela leitura dos dois contos, os quais se encontram na íntegra nos nossos Anexos. Sugerimos que o professor comece, seguindo o critério cronológico, pelo texto do Newton Navarro: “Os cavalos”. O docente pode distribuir uma cópia do texto entre os alunos, fazer uma leitura em voz alta e em seguida propor a discussão do tema. Para iniciar a discussão podemos fazer perguntas como: Vocês gostaram do texto? Qual é a parte do texto que você mais gostou? Qual seria a relação entre título e texto? O que vocês acharam da linguagem do texto? Vocês já conheciam o Newton Navarro? Alguém já leu outro texto do mesmo autor? Em seguida deve trabalhar o conto “O primeiro beijo”, da Clarice Lispector, e realizar o mesmo procedimento usado no conto do Newton Navarro, mas agora chame a atenção da turma para a relação intertextual que há entre as narrativas. Esses procedimentos levarão duas aulas de 50min.

O passo seguinte será a apresentação dos autores para os alunos. Nesta aula é importante situar o Newton Navarro e a Clarice Lispector no cenário literário nacional, especificando características literárias, produção e alguns aspectos biográficos. O professor

² Ver anexo I.

³ Ver anexo II.

pode fazer isto usando uma apresentação em slides ou através de uma apostila (material impresso). É importante que não se gaste mais de uma aula (50 min.) na realização desta atividade.

Continuaremos trabalhando os aspectos teórico-conceituais referentes ao gênero literário conto e aos elementos da narrativa. Deve-se mostrar para a turma o conceito de conto e estrutura. A aula seguirá com a explicação oral, auxiliada por uma apostila (material impresso), sobre elementos da narrativa⁴ e é importante que o ministrante da aula sempre faça pontes (relações), com os contos estudados em sala de aula. Essa atividade levará em média duas aulas (1h 30min).

A atividade final consistirá na elaboração de um pequeno texto que objetivará desenvolver uma análise comparativa entre os contos “Os cavalos” e “O primeiro beijo”.

[...] E acredito também que os alunos, devidamente estimulados/motivados, poderiam realizar alguns exercícios de crítica, que tivessem como leitores os próprios colegas de escola. Ou seja, um aluno leu três quatro poemas de um mesmo universo temático. Vale a pena estimular a escrever ou falar sobre o que leu. As visões sobre o amor são as mesmas? Uns são mais sensuais, outros mais idealizados, uns usam uma forma mais livre, outros, velhas e significativas formas? Há imagens que chamaram atenção? E ao expressar seu ponto de vista sobre o texto – sempre fiel ao texto -, o estudante estará fazendo um exercício de crítica. Ou, com o se usa mais contemporaneamente, estará realizando uma leitura daqueles textos. O mesmo pode acontecer com um filme assistido, com contos e crônicas lidas, etc. (PINHEIRO, 2006, p. 120-121)

Assim, os alunos podem fazer um trabalho de pesquisa que objetivará colher informações relevantes sobre o tema, características literárias dos autores, entre outras informações. Além disso, pode ser trabalhado também um pequeno ensaio ou artigo sobre as os textos literários em estudo. Por fim, sugerimos que cada aluno faça um esquema detalhando aspectos do enredo, narrador, tempo, espaço, ambiente e personagens das duas narrativas, e acrescente também comentários sobre os contos. Para concluir o trabalho os discentes devem juntar todas as anotações em um texto. Depois de passar por uma revisão, as produções críticas dos alunos comporá uma coletânea, que ficará exposta na biblioteca para consultas. Observe-se que neste processo também deverá ser trabalhado noções de formatação de textos. A realização dessa atividade levará mais ou menos 05 aulas, pois os processos de escrita e reescrita dos textos é um pouco mais lento.

⁴ No anexo III encontra-se um exemplo de material que pode ser usado para trabalhar o conteúdo Elementos da Narrativa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Toda empreitada de busca do conhecimento humano se apresenta como um modo de análise que possibilita desvelar as múltiplas formas quanto à realidade possa ser configurada. Portanto, um estudo do universo *mimético*, representado através de obras/textos literárias é um trabalho que permite delinear as contradições que subjaz ao mundo real, permitindo-nos conhecer a multiplicidade significativa que os circunscrevem, pois a literatura enquanto discurso ligado à realidade é capaz de criar novas chaves de leitura e, desse modo, romper com a visão ordinária do real.

O discurso literário é constituído histórica e socialmente, contudo, encontramos na metáfora o elemento que o diferencia de outras formas discursivas. Ou seja, a enunciação metafórica, enquanto suspensão do sentido literal, nos proporciona uma visão dinâmica do real. Dizendo de outro modo, nos textos literários encontramos a chave de interpretação para os indivíduos e a comunidade a que pertencem.

Portanto, ao termino do percurso do nosso trabalho, pode-se dizer que Newton Navarro e Clarice Lispector autores das narrativas “Os cavalos” e “O primeiro beijo” respectivamente, elaboram metáforas capazes de ilustrar os sentimentos vivenciados pelos jovens na fase de maturação sexual, ou seja, os autores conseguem apresentar conflitos que são universais, pois em qualquer espaço social há jovens que vivenciam esse conflito interno.

Além disso, é possível identificar a relação intertextual que existem entre as narrativas, isto é, mesmo ambientadas em espaços diferentes, com personagens que só se assemelhavam no gênero e na idade, é possível identificar pontos de encontros entre os textos, sejam eles referentes ao erotismo, sensações vivenciadas pelas personagens, elementos da natureza, entre outros. Em ambos os contos o processo de maturação sexual configura-se como um momento epifânico na vida dos garotos, pois é a partir da primeira ereção que eles despertam para a sexualidade, marcando, desse modo, a passagem da infância para a juventude.

Outrossim, foi possível inferir que os textos literários devem fazer parte do contexto da sala de aula, pois como configuram-se como forma de revelação do mundo real e nos permite as diversas formas que a realidade possa se apresentar, ou seja, eles contribuem para a uma formação humana integral. Além disso, a temática abordada nos textos do Newton Navarro e da Clarice Lispector, a maturidade sexual (primeira ereção), é um assunto de interesse dos jovens estudantes, porque é algo que faz parte de suas vidas, mas é pouco discutido no ambiente familiar e no próprio ambiente escolar, portanto, trazer o tema para a

sala de aula e aborda-lo sem tabu ou mistificação como é apresentado nas narrativas curtas. Assim, ao promover uma leitura comparativa entre os textos, chamando atenção para a linguagem figurada e os elementos que compõem as narrativas, é possível despertar nos educandos uma visão crítica sobre o assunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Vera Teixeira e BORDINI, Maria da Glória. **Literatura e a formação do leitor: alternativas metodológicas**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

_____, Vera Teixeira. **Era uma vez... na escola: Formando educadores para formar leitores**. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

ALMEIDA, José Maurício de. **A tradição regionalista no Romance Brasileiro**. (1857-1945). 2. ed. Rio de Janeiro: TOPBOOKS, 1999.

ARANTES FILHA, Elizabete Vasconcelos. **Devaneio do olhar: uma experiência de produção e leitura da imagem através do vídeo na prática pedagógica**. 2004. 180 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Letras - Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal. 2004. Disponível em: < <http://www.ufrn.br> >. Acesso em: 10 mar. 2009.

AUGUSTO, Paulo. **Newton Navarro: a sedução no verso, no gesto e na fala, por amor a Natal**. Disponível em: < <http://www.blocosonline.com.br/> >. Acesso em: 12 jun. 2007.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (edusp), 1999.

BRANDÃO, Eli. Literatura e Teologia no cenário brasileiro. In: QUEIROZ, Rozangela (Org.). **Estudos literários e socioculturais**. Campina Grande: EDUEP, 2006. (p. 31-46)

_____. ...E o divino se fez verbo: conjunções entre símbolo e metáfora. **Estudos de Religião**, Umesp, São Paulo, Ano XIX, nº 29, 160-177, jul/dez 2005.

_____. O símbolo na metáfora: fronteira entre o literário e o teológico. In: SILVA, Antônio de Pádua Dias da. **Literatura e estudos culturais**. João Pessoa: Editora Universitária/UEPB, 2004.

_____. O nascimento de Jesus-Severino como revelação da esperança: leitura na ponte entre teologia e literatura. In: SWARNAKAR, Sudha (Org.). **Tecidos metafóricos**. João Pessoa: Idéia, 2003. (p. 141-148)

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. 2ª ed. Campinas: UNICAMP, 2004.

BOUGNOUX, Daniel. **Introdução às ciências da informação e da comunicação**. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. (p. 63-91)

CABRAL, Sara Regina Scotta. In: UBRA (org.). **Metodologia de ensino de literatura**. Curitiba: IPBEX, 2009. (p. 17-38; 98-110)

CANDIDO, Antonio. **O direito a literatura**. Vários Escritos. 3 ed. rev. ampl. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica**: ensaio sobre o homem – introdução a uma filosofia da cultura humana. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977. (p. 47 – 74)

COLOMER, Teresa. **Andar entre livros**: a leitura literária na escola. Tradução Laura Sandroni. São Paulo: Global, 2007.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1980.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária**: uma introdução. Tradução: Sandra Gardini T. Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.

DUARTE, Constância Lima & MACÊDO, Diva Cunha Pereira de. **Literatura do Rio Grande do Norte**: Antologia. 2. ed. Natal: Governo do Estado do Rio Grande do Norte, Fundação José Augusto, Secretaria do Estado da Tributação, 2001.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução: Waltensir Dutra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Clandestina Felicidade: infância e renascimento na obra de Clarice Lispector. **Revista Cerrados**, Brasília, 2007, n. 24, v. 16. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/issue/view/801/showToc>>. Acesso em: 04 de out. 2014.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Polifonia textual e discursiva. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**: em torno de Bakhtin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (edusp), 1999.

FONSECA, Carlos Magno Viana. **Escavando o discurso e encontrando o sujeito**: uma arqueologia das heterogeneidades enunciativas. Ceará: UFC, 2007.

GOMES, Isabel. Metáfora e símbolo. In: **Teoria da interpretação, de Paul Ricoeur**. Tradução: Artur Morão. 70. ed. Portugal: Porto Editora, 1995.

GURGEL, Tarcísio. **Informações da literatura potiguar**. Natal: Argos, 2001.

LEITURAS POTIGUARES. Imortais do RN. Natal: Diário de Natal, n. 10 jun, 2004. 13 p.

LEITURAS POTIGUARES. Patrimônio Cultural. Natal: Diário de Natal, n. 4, nov. 2003. 13 p.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

_____, Clarice. **Felicidade Clandestina**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. (Versão digital)

LUCAS, Fábio. **O caráter social da ficção no Brasil**. São Paulo: Ática, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. Discurso literário. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARINHEIRO, Elizabeth. A intertextualidade das formas simples. Rio de Janeiro: [S. I], 1977.

NAVARRO, Newton. **Os mortos são estrangeiros**. 2. ed. Natal: A. S. Editoras, 2003. (Coleção “Letras Potigüares”)

_____, Newton. **Obra completa**. Natal: Fundação José Augusto: FIERN, 1998. (2 Volumes)

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Consideração intempestiva sobre o ensino da literatura. In: **Inútil poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 345 - 351.

PINHEIRO, Hélder. **Poesia na sala de aula: por quê?** In: **Poesia na sala de aula**. 3. ed. Campina Grande: Bagagem: 2007.

_____, **Teoria da literatura, crítica literária e ensino**. In: NÓBREGA, Marta & PINHEIRO, Hélder (Orgs). **Literatura: da crítica à sala de aula**. Campina Grande: Bagagem, 2006. (181p.)

PONTES, Maria das Neves Alcântara. **Panorama do Regionalismo de 30**. In: **Revista Conceitos**. v. 4 n 6. João Pessoa, jul./dez. 2001. p. 1-180.

RADINO, Glória. **Contos de fadas e realidade psíquica: a importância da fantasia no desenvolvimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

ROEFERO, Élcio Luís. O gozo do desejo pueril: Configurações do erótico no conto “O primeiro beijo”, de Clarice Lispector. **Janus**, Lorena/SP, n. 05, v. 04. 35-44, jan./jun. 2007.

Disponível em: <http://www.fatea.br/seer/index.php/janus/article/viewArticle/128>. Acesso em: 05 de nov. 20014.

RICOUER, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. In: SACKS, Sheldon (Org.). **Da metáfora**. Tradução: Leila Cristina M. Darian. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992. (p. 145-160)

SILVA, I.M.M. A literatura no ensino médio: quais os desafios do professor? In: BUNZEN, C. & MEDONÇA, M. (orgs). **Português no ensino médio e formação do professor**. São Paulo: Parábola Editorial, 2006.

SAGATO, José Antônio e BALDAN, Ude. **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: UNESP, 1999.

SOARES, Angélica Maria Santos. A crítica. In: SAMUEL, Rogel (Org.). **Manual de teoria literária**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (p. 90-123)

MACEDO, Stefânnya Silveira de. Os mortos como tecidos vivos na memória “em os Mortos são estrangeiros, de Newton Navarro”. 2010. 121 f. Dissertação (Mestrado). Departamento de Letras e Artes – Mestrado em Literatura e Interculturalidade – Universidade Estadual da Paraíba. Campina Grande. 2010). Disponível em: http://www.livrosgratis.com.br/download_livro_132109/os_mortos_como_tecidos_vivos_na_memoria_em_os_mortos_sao_estrangeiros_de_newton_navarro. Acesso em: 10 nov. 2013.

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

VALDÉS, Mário. J. Paul Ricoeur e a teoria literária. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). **Literatura comparada: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra – Luzzatto, 1996. (p. 135-159)

ANEXOS

Anexo I

OS CAVALOS

Pedro atravessou o capinzal e chegou à margem do rio. A água lamacenta lhe alcançava os joelhos e ele trazia a tiracolo os cabrestos de couro cru entrançado. Juntara-se aos meninos da redondeza e saíram com os cavalos para o banho no rio. Fazia isso há muito tempo. Às vezes, a tropa de animais era maior e o trabalho chegava ao meio-dia. Mas, de costume, Pedro tinha obrigações apenas com dois baios e uma égua ruça. O serviço lhe parecia natural, sem exigir grande esforço. Daí por que todo aquele movimento: chiado da água no capinzal, o resfolegar dos cavalos e o vôo assustado das marrecas na beira do rio, tudo já se incorporara à sua vida.

Os outros meninos espalhavam-se pelas margens com os animais e, depois da lavagem, soltavam as montarias na baixada extensa e caíram na água.

Pedro alcançou um lajeiro alto, onde as mulheres batiam roupa e, ali, como de sempre, deixou o rolo de cabrestos. Mas ao longe, os companheiros assustavam as marrecas dentro das moitas de capim-boi, e por toda a parte a manhã despejava claridades. Pedro se atrasara um pouco e já fazia tempo que os companheiros pulavam dentro da água. Rapidamente despiu-se, jogou a roupa sobre a pedra machada de sabão e foi caminhando ligeiro, beira do rio, onde o vento fresco encrespava pequenas ondas de espuma amarelada. Os meninos se haviam distanciado muito, dentro do mato baixo, na perseguição às marrecas. Pedro resolveu esperá-los. Assim, tomaria banho à vontade. Entrou na corrente mansa e deixou que a água lhe subisse ao peito. O moreno do corpo molhado luzia ao sol novo da manhã. Deliciava-se com a maciez da água que o envolvia todo. Enfiava os pés na lama e logo mais se empinava num salto a que uma risada clara correspondia. Em derredor, a superfície enchia-se de grandes círculos que se reproduziam constantes e iam, mais longe, se desmanchar nas hastes finas e longas do capinzal que ondulava.

Com pouco chamaram o seu nome de trás de uma sebe garranchenta de juremas velhas. Não deu importância e mergulhou o mais fundo que pode. Fazia um esforço maior nas pálpebras, sob o peso da água esverdeada, abrindo um pouco dos olhos no fundo do rio. Entreviu então mancha de luz, com linhas distorcidas que se emaranhavam entre o tecido da água. Depois descobriu uma leve poeira azulada, de areia luzente, que se espalhava e pequenas levas de piabas nadando entre as raízes do capinzal. Tentou a respiração e uma porção de bolhas alvoroçadas subiram até a superfície da corrente. Faziam um rumor de água

soprada com muito esforço, entre dos seus ouvidos. Voltou à tona bruscamente. Tomou alentada golfada de ar, assoou-se, abriu os olhos, já avermelhados pela violência da água pesada no fundo do rio, e respondeu com um gesto aos companheiros que continuavam a chama-lo. Por fim, a turma descobriu-o e correu em sua direção.

Eram da mesma idade. Os corpos nus luziam e alguns carregavam ramos verdes de mata-pasto. Entram rio adentro desordenadamente, espadanando porções de água e fazendo o capinzal inquietar-se. Os saltos se sucediam. Os membros roliços luziam ao sol esplêndido que cobria a vazante e fazia espelhar os grupos sedosos dos cavalos molhados, mais distante.

Pedro foi o primeiro a cansar. Saiu resfolegando para a ribeira e daí alcançou o lajeiro. Estirou-se à vontade. Fechou os olhos porque a claridade era intensa. Sob as pálpebras cerradas, parecia-lhe que se agitavam um sem número de pontos luminosos. Estrias de súbita luz arroxeadas; riqueza de tons dourados, pretos aveludados e dominantes. Espalmou a mão sobre a testa e emborcou-se. Ouviu lá atrás o rumor da turma no banho. Mas, aos poucos, sob o calor que fazia – aquele mormaço desprendendo-se do chão, das plantas, da própria água, em meio a tudo aquilo – o resto pareceu silenciar. Apoiou o queixo nas mãos cruzadas sobre a pedra e se pôs a olhar vagamente a paisagem. Sentiu primeiro uma sensação muito vaga de completo desconhecimento. Uma variante cortava a sua vida quase animal. Poucos metros dali os três cavalos pastavam na grana verde. O pêlo colorido dos baios luzia. Sobre os seus corpos incidia uma fosforescência solar muito viva, e assim ele se destacava na baixada.

Pedro, sem sentir, aguçava a curiosidade. Os seus olhos pararam numa observação misteriosa sobre os corpos dos animais esbeltos, de uma beleza macia, mas viril, com as longas crinas desmanchadas vez por outra pelo vento forte. Os membros rijos salientes sob o pêlo molhado. As orelhas eriçadas, as narinas escuras resfolegantes e dilatantes e, às vezes, a pata irrequieta da égua arranhava o chão com impaciência. Tinha esta uma beleza esquiva. Parecia mais lisa, mais enxuta, sem o pêlo espesso dos outros animais. Quase sempre levantava o focinho alongado, e toda a crina se agitava como pequenas labaredas de um incêndio prestes a se alastrar.

Pedro não desperdiçava o menor movimento da cena a que assistia. Em todo o seu corpo, principalmente sob o ventre impúbere, a pedra quente do lajeiro se fazia sentir num contato impetuoso. Um calor de carne jamais sentido pelo menino. Semelhante ao atritar de suas coxas, ao banhar-se. E agora, aquele mormaço da pedra parecia subir, espalhar-se pelo peito, forçando os braços a uma distensão... como se ele tivesse que abraçar a pedra novamente... Mas os seus olhos não largavam as ancas espelhantes dos animais, nem as crinas

ondeantes, nem as narinas dilatadas, nem tampouco a agitação que dominava aquelas carnes vivas, debaixo do sol da manhã.

Quando despertou para a realidade, já os meninos vinham em algazarra, a caminho do lajeiro. De súbito, sentou-se sobre a pedra quente. Aguçava-se outra vez a sua curiosidade, investigando um a um, atentamente, os meninos chegavam. Antes olhava para todos de modo diverso, como se fossem um pedaço da paisagem. Agora, no entanto, os corpos nus lhe pareciam iguais às ancas dos cavalos, luzindo, expondo partes claras, relevos suaves, membros rijos. Parecia ouvir aquelas carnes que se atritavam. O mais alto corria à frente e tinha o cabelo cor de uma crina de cavalo. Com a carreira, toda a cabeleira espelhava dentro do vento forte que seguia. Pedro sentiu susto e, sem saber como, culpou-se de alguma coisa que ignorava completamente... Os calores da pedra continuavam a excitá-lo. E antes que os meninos alcançassem o seu refúgio, desabalou numa carreira na direção dos cavalos.

Muito atrás, chamavam continuamente o seu nome. Não deu importância e continuou correndo até alcançar os animais que pastavam, formando um grupo de acentuada beleza primitiva. Pedro segurou-se ao pescoço de um dos baios, precipitadamente. Roçou o rosto no pêlo macio do focinho do animal que se mostrava insensível. Alisou-lhe as ancas empinadas, depois subiu-lhe ao dorso e se abraçou com as crinas quentes de sol. Sentiu o calor estranho que voltava a queimar-lhe o ventre e o peito...

Já os meninos se aproximavam. Pedro, então, excitou desesperadamente a montaria, e num carreirão desabalado os dois mergulharam na sombra mormacenta do tabuleiro todo verde, ardente de vida, lavado pelo alto sol do meio-dia...

NAVARRO, Newton. **Os mortos são estrangeiros.**

2. ed. Natal: A. S. Editoras, 2003. (Coleção “Letras Potigüares”)

Anexo II

O PRIMEIRO BEIJO

Os dois mais murmuravam que conversavam: havia pouco iniciara-se o namoro e ambos andavam tontos, era o amor. Amor com o que vem junto: ciúme.

- Está bem, acredito que sou a sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar? Ele foi simples:

- Sim, já beijei antes uma mulher.

- Quem era ela? perguntou com dor.

Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer.

O ônibus da excursão subia lentamente a serra. Ele, um dos garotos no meio da garotada em algazarra, deixava a brisa fresca bater-lhe no rosto e entrar-lhe pelos cabelos com dedos longos, finos e sem peso como os de uma mãe. Ficar às vezes quieto, sem quase pensar, e apenas sentir – era tão bom. A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros.

E mesmo a sede começara: brincar com a turma, falar bem alto, mais alto que o barulho do motor, rir, gritar, pensar, sentir, puxa vida! como deixava a garganta seca.

E nem sombra de água. O jeito era juntar saliva, e foi o que fez. Depois de reunida na boca ardente engolia-a lentamente, outra vez e mais outra. Era morna, porém, a saliva, e não tirava a sede. Uma sede enorme maior do que ele próprio, que lhe tomava agora o corpo todo.

A brisa fina, antes tão boa, agora ao sol do meio dia tornara-se quente e árida e ao penetrar pelo nariz secava ainda mais a pouca saliva que pacientemente juntava.

E se fechasse as narinas e respirasse um pouco menos daquele vento de deserto? Tentou por instantes mas logo sufocava. O jeito era mesmo esperar, esperar. Talvez minutos apenas, enquanto sua sede era de anos.

Não sabia como e por que mas agora se sentia mais perto da água, pressentia-a mais próxima, e seus olhos saltavam para fora da janela procurando a estrada, penetrando entre os arbustos, espreitando, farejando.

O instinto animal dentro dele não errara: na curva inesperada da estrada, entre arbustos estava... o chafariz de onde brotava num filete a água sonhada. O ônibus parou, todos estavam com sede mas ele conseguiu ser o primeiro a chegar ao chafariz de pedra, antes de todos.

De olhos fechados entreabriu os lábios e colou-os ferozmente ao orifício de onde jorrava a água. O primeiro gole fresco desceu, escorrendo pelo peito até a barriga. Era a vida voltando, e com esta encharcou todo o seu interior arenoso até se saciar. Agora podia abrir os olhos.

Abriu-os e viu bem junto de sua cara dois olhos de estátua fitando-o e viu que era a estátua de uma mulher e que era da boca da mulher que saía a água. Lembrou-se de que realmente ao primeiro gole sentira nos lábios um contato gélido, mais frio do que a água.

E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra. A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra.

Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador da vida... Olhou a estátua nua.

Ele a havia beijado.

Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva. Deu um passo para trás ou para frente, nem sabia mais o que fazia. Perturbado, atônito, percebeu que uma parte de seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva, e isso nunca lhe tinha acontecido.

Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar. A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil.

Até que, vinda da profundidade de seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto e logo também de um orgulho antes jamais sentido: ele...

Ele se tornara homem.

“Felicidade Clandestina” – Ed. Rocco – Rio de Janeiro, 1998.

Anexo III

ELEMENTOS DA NARRATIVA

Todo narrativa se estrutura sobre cinco elementos, sem os quais ela não existe. Sem os fatos não há história, e quem vive os fatos são os personagens, num determinado tempo e lugar. Mas para ser prosa de ficção é necessária a presença do narrador, pois é ele fundamentalmente que caracteriza a narrativa. Os fatos, os personagens, o tempo e o espaço existem, por exemplo, num texto teatral, para o qual não é fundamental a presença do narrador. Já no conto, no romance ou na novela, o narrador é o elemento organizador de todos os outros componentes, o intermediário entre o narrador (a história) e o autor, entre o narrador e o leitor.

1 Enredo

Enredo, ou trama, ou intriga, é, podemos dizer, o esqueleto da narrativa, aquilo que dá sustentação à história, o que estrutura, ou seja, é o desenrolar dos acontecimentos (é a linha entrelaçando, formando a malha, a trama, a rede, o tecido).

1.1 Partes do enredo (estrutura)

Para se entender a organização dos fatos no enredo não basta perceber que toda história tem começo, meio e fim; é preciso compreender o elemento estruturador: o **conflito**. Tomemos por exemplo as histórias infantis, conhecidas por todos; imaginemos Chapeuzinho Vermelho sem Lobo Mau, o Patinho Feio sem a feiura, a Cinderela sem a meia-noite; teríamos histórias sem graça, porque faltaria a elas o que lhes dá vida e movimento: o conflito. Seja entre dois personagens, seja entre o personagem e o ambiente, o conflito possibilita ao leitor-ouvinte criar expectativa frente aos fatos do enredo.

Conflito é qualquer componente da história (personagens, fatos, ambiente, ideias, emoções) que se opõe a outro, criando uma tensão que organiza os fatos da história e prende a atenção do leitor.

Além dos conflitos já mencionados, entre personagens, e entre o personagem e o ambiente, podemos encontrar nas narrativas os conflitos morais, religiosos, econômicos e

psicológicos; este último seria o conflito interior de um personagem que vive uma crise emocional.

Em termos de estrutura, o conflito, via de regra, determina as partes do enredo:

- a) **exposição:** (ou introdução ou apresentação) coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados dos fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço. Em fim, é a parte na qual se situa o leitor diante da história que irá ler.
- b) **complicação:** (ou desenvolvimento) é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos – na verdade pode haver mais de um conflito na narrativa).
- c) **clímax:** é o momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior tensão, no qual o conflito chega a seu ponto máximo. O clímax é o ponto de referência para as outras partes do enredo, que existem em função dele.
- d) **desfecho:** (desenlace ou conclusão) é a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfecho: surpreendente, feliz, trágico, cômico etc.

2 Personagens

A **personagem** ou **o personagem** é um ser fictício que é responsável pelo desempenho do enredo; em outras palavras, é quem faz a ação. Por mais real que pareça, o personagem é sempre invenção, mesmo quando se constata que determinados personagens são baseados em pessoas reais.

Classificação dos personagens

a) Quanto ao papel desempenhado no enredo:

- ✓ protagonista: é o personagem principal.
 - herói: é o protagonista com características superiores às de seu grupo;
 - anti-herói: é o protagonista que tem características iguais ao inferiores às de seu grupo, mas que por algum motivo está na posição de herói, só que sem competência para tanto.
- ✓ antagonista: é o personagem que se opõe ao protagonista, seja por sua ação que atrapalha, seja por suas características, diametralmente opostas às do protagonista. Enfim, seria o vilão da história.

b) Quanto à caracterização:

- ✓ personagens planos: são personagens caracterizados com um número pequeno de atributos, que os identifica facilmente perante o leitor; de um modo geral são personagens pouco complexos. Há dois tipos de personagens planos mais conhecidos:
 - tipo: é um personagem reconhecido por características típicas, invariáveis, quer sejam elas morais, sociais, econômicas ou de qualquer outra ordem. Tipo ser *o jornalista, o estudante, a dona-de-casa, a solteirona* etc.
 - caricatura: é um personagem reconhecido por características fixas e ridículas. Geralmente é um personagem presente em histórias de humor.
- ✓ personagens redondos: são mais complexos que os planos, isto é, apresentam uma variedade maior de características que, por sua vez, podem ser classificados em:
 - físicas: incluem corpo, voz, gestos, roupas;
 - psicológicas: referem-se à personalidades e aos estados de espírito;
 - sociais: indicam classe social, profissão, atividades sociais;
 - ideológicas: referem-se ao modo de pensar do personagem, sua filosofia de vida, suas opções políticas, sua religião;
 - morais: implicam em julgamento, isto é, em dizer se o personagem é bom ou mau, se é honesto ou desonesto, se é moral ou imoral, de acordo com um determinado ponto de vista.

Observações:

O mesmo personagem pode ser julgado de modos diferentes por personagens, narrador, leitor; portanto, poderá apresentar características morais diferentes, dependendo do ponto de vista adotado.

As características morais não são imediatamente identificáveis; no entanto percebe-se, por exemplo, como o julga o narrador, pela expressão “coitado”. Nada impede, porém, que você leitor o julgue, desde que justifique seu ponto de vista.

Conclusão: Ao se analisar um personagem redondo, deve-se considerar o fato de que ele muda no decorrer da história e que a mera adjetivação, isto é, dizer se é solitário, ou alegre, ou pobre, às vezes não dá conta de caracterizar o personagem.

3 Tempo

Neste estudo abordaremos o tempo fictício, isto é, interno ao texto, entranhado no enredo.

Os fatos de um enredo estão ligados ao tempo em vários níveis:

3.1 Época em que passa a história

Constitui o pano de fundo para o enredo. A época da história nem sempre coincide com o tempo real em que foi publicada ou escrita.

3.2 Duração da história

Muitas histórias se passam em curto período de tempo, já outras têm um enredo que se estende ao longo de muitos anos. Os contos de um modo geral apresentam uma duração curta em relação aos romances, nos quais o transcurso do tempo é mais dilatado.

3.3 Tempo cronológico

É o nome que se dá ao tempo que transcorre na ordem natural dos fatos no enredo, isto é, do começo para o final. Está, portanto, ligado ao enredo linear (que não altera a ordem em que os fatos ocorreram); chama-se cronológico porque mensurável em horas, dias, meses, anos, séculos. Para você compreender melhor esta categoria de tempo, pense numa história que começa narrando a infância do personagem e depois os demais fatos de sua vida na ordem em que eles ocorreram: você terá o tempo cronológico.

3.4 Tempo psicológico

É o nome que se dá ao tempo que transcorre numa ordem determinada pelo desejo ou pela imaginação do narrador ou dos personagens, isto é, altera a ordem natural dos acontecimentos. Está, portanto, ligado ao enredo não-linear (no qual os acontecimentos estão fora da ordem natural).

Uma das técnicas mais conhecidas, utilizadas nas narrativas a serviço do tempo psicológico, é o **flashback**, que consiste em voltar no tempo.

4 Espaço

Espaço é, por definição, o lugar onde se passa a ação numa narrativa. Se a ação for concentrada, isto é, se houver poucos fatos na história, ou se o enredo for psicológico, haverá menos variedade de espaços; pelo contrário, se a narrativa for cheia de peripécias (acontecimentos), haverá maior afluência de espaços.

O espaço tem como funções principais situar as ações dos personagens e estabelecer com eles uma situação, quer influenciando suas atitudes, pensamentos ou emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens.

Assim como os personagens, o espaço pode ser caracterizado mais detalhadamente em trechos descritivos, ou as referências espaciais podem estar diluídas na narração. De qualquer maneira é possível identificar-lhe as características, por exemplo, espaço fechado ou aberto, espaço urbano ou rural, e assim por diante.

O termo espaço, de um modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar o temo ambiente.

5 Ambiente

É o espaço carregado de características socioeconômicas, morais, psicológicas, em que vivem os personagens. Neste sentido, ambiente é um conceito que aproxima tempo e espaço, pois é a confluência destes dois referenciais, acrescido de um *clima*.

Clima é o conjunto de determinantes que cercam os personagens, que poderiam ser resumidas às seguintes condições:

- socioeconômicas;
- morais;
- religiosas;
- psicológicas.

Caracterização do ambiente

Para se caracterizar o ambiente, levam-se em consideração os seguintes aspectos:

- época (em que se passa a história);
- características física (do espaço);
- aspectos socioeconômicos;
- aspectos psicológicos, morais, religiosos.

6 Narrador

Não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. Dois são os termos mais usados pelos manuais de análise literária, para designar a função do narrador na história: *foco narrativo* e *ponto de vista* (do narrador ou da narração). Tanto um

quanto outro referem-se à posição ou perspectiva do narrador frente aos fatos narrados. Assim, teríamos dois tipos de narrador, identificados à primeira vista pelo pronome pessoal usado na narração: primeira ou terceira pessoa (do singular).

6.1 Tipos de narrador

- ✓ **Terceira pessoa**: é o narrador que está fora dos fatos narrados, portanto seu ponto de vista tende a ser mais imparcial. O narrador em terceira pessoa é conhecido também pelo nome de narrador *observador*, e suas características principais são:
 - a) onisciência: o narrador sabe tudo sobre a história;
 - b) onipresença: o narrador está presente em todos os lugares da história.

6.2 Variante de narrador de terceira pessoa

- Narrador “intruso”: é o que fala com o leitor ou que julga diretamente o comportamento dos personagens.
- Narrador “parcial”: é o narrador que se identifica com determinado personagem da história e, mesmo não o defendendo explicitamente, permite que ele tenha mais espaço, isto é, maior destaque na história.
- ✓ **Primeira pessoa ou narrador personagem**: é aquele que participa diretamente do enredo como qualquer personagem, portanto tem seu campo de visão limitado, isto é, não é onipresente, nem onisciente. No entanto, dependendo do personagem que narra a história, de quando o faz e de que relação estabelece com o leitor, podemos ter algumas variantes de narrador personagem.

6.3 Variantes do narrador personagem

- Narrador testemunha: geralmente não é o personagem principal, mas narra acontecimentos dos quais participou, ainda que sem grande destaque.
- Narrador protagonista: é o narrador que é também o personagem central.

6 Narrador não é autor

As variantes de narrador em primeira pessoa ou em terceira pessoa podem ser inúmeras, uma vez que cada autor cria um narrador diferente para cada obra. Por isso é bom que se esclareça que o narrador não é o autor, mas uma entidade de ficção, isto é, uma criação linguística do autor, e por tanto só existe no texto. Numa análise de narrativas evite referir-se à vida pessoal do autor para justificar posturas do narrador; não se esqueça de que está lidando com um texto de ficção (imaginação), no qual fica difícil definir os limites da

realidade e da invenção. Este pressuposto é válido também para as autobiografias, nas quais não temos a verdade dos fatos, mas uma interpretação deles, feita pelo autor.