

CRÍTICA LITERÁRIA EM SALA DE AULA

NARRATIVAS



Daniele dos Santos Rosa
Fabiano Ferreira Costa Vale

CRÍTICA LITERÁRIA EM SALA DE AULA

NARRATIVAS



Daniele dos Santos Rosa
Fabiano Ferreira Costa Vale

REITORA

Veruska Ribeiro Machado

PRÓ-REITORA DE ENSINO

Rosa Amélia Pereira da Silva

PRÓ-REITORA DE EXTENSÃO E CULTURA

Diene Ellen Tavares Silva

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E INOVAÇÃO

Simone Braz Ferreira Gontijo

PRÓ-REITORA DE ADMINISTRAÇÃO

Cláudia Sabino Fernandes

PRÓ-REITOR DE GESTÃO DE PESSOAS

José Anderson de Freitas Silva

CONSELHO EXECUTIVO

Augusta Rodrigues de Oliveira Zana

Bruno Oliveira Tardin

Daniel Cerqueira Costa

Debora Kono Taketa Moreira

Demétrius Alves de França

Érika Barretto Fernandes Cruvinel

Gervásio Barbosa Soares Neto

Iva Fernandes da Silva Medeiros de Jesus

Jocênio Marquios Epaminondas

Lara Batista Botelho

Leonardo Moreira Leóddio

Lucilene Alves Vitória dos Santos

Maria Antônia Germano dos Santos Maia

Mariela do Nascimento Carvalho

Maurílio Tiradentes Dutra

Nicolau de Oliveira Araújo

Ricardo Faustino Teles

Rute Nogueira de Moraes Bicalho

Rômulo Ramos Nobre Júnior

Sônia Carvalho Leme Moura Veras

Sylvana Karla da Silva de Lemos Santos

Venâncio Francisco de Souza Júnior

COORDENAÇÃO DE PUBLICAÇÕES

Daniele dos Santos Rosa

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Jefferson Sampaio de Moura

DIAGRAMAÇÃO E CAPA

Maria Eduarda Caetano Domingos Krewer

REVISÃO TEXTUAL

Thereza Maria dos Santos Alves

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R788c Rosa, Daniele dos Santos

Crítica literária em sala de aula [recurso eletrônico]: narrativas /

Daniele dos Santos Rosa, Fabiano Ferreira Costa Vale.

Brasília : Editora IFB, 2025.

1 arquivo texto (171 p.) : PDF; 5,9 MB.

Disponível em formato PDF.

Modo de acesso: World Wide Web.

Inclui bibliografias.

ISBN 978-65-6074-037-2.

Disponível em: <https://editora.ifb.edu.br/editora/>

1. Crítica literária. 2. Livros na literatura. 3. Ambiente de sala de aula - literatura. 4. Literatura - estudo e ensino. I. Vale, Fabiano Ferreira Costa. II. Título.

CDU: 82.09

Elaborado pela bibliotecária Lara Batista Carneiro Botelho CRB1/2434

2025 - Editora IFB



A exatidão das informações, as opiniões e os conceitos emitidos na obra são de exclusiva responsabilidade dos autores. Todos os direitos desta publicação são reservados à Editora IFB. É permitida a publicação parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte. É proibida a venda desta publicação.



EDITORA

REITORIA - Setor de Autarquias Sul

Q. 2, Bloco E - Edifício Siderbrás

CEP: 70.070-20/Asa Sul, Brasília - DF.

www.ifb.edu.br

+55 (61) 2103-2108

editora@ifb.edu.br

“O escritor tem o dever de refletir a sua época
e iluminá-la ao mesmo tempo”

(Graciliano Ramos - 1937)

Sumário

Apresentação	8
Pressupostos para uma Crítica Literária nas Aulas de Literatura	14
<i>Angústia</i>	32
<i>Pedro Páramo</i>	72
<i>Grande Sertão: veredas</i>	110
<i>El Ejército Iluminado</i>	138
Crítica Literária e Ensino: um olhar necessário	172
Referências	176
Sobre os autores.....	187





APRESENTAÇÃO

Esta obra – *Crítica Literária em Sala de aula: narrativas* – foi construída aos poucos. Seu conteúdo vem sendo pensado, estudado e aplicado nos vários anos de nossa docência. Nossa formação acadêmica se realizou com base nos estudos da crítica literária. Essa foi sempre a nossa “especialidade”, termo que está entre aspas porque, como veremos a seguir, a literatura exige de nós uma visão de mundo que precisa superar a especialização unilateral. Mas, como dizíamos, foi por meio da crítica literária que nos tornamos estudiosos da Literatura e da experiência social.

Ao finalizarmos o curso na universidade, passamos a atuar em escolas de educação básica e superior. Tornamo-nos docentes. Foi então que surgiu nosso primeiro questionamento: que relação há entre a crítica literária e o ensino? Essa questão nos atormentou bastante, pois no início não parecia haver muita relação entre o que fazíamos até então na universidade e o que precisávamos fazer como docentes. A crítica literária parecia

reservada aos corredores das universidades, de certa forma restrita aos interessados e especialistas, enquanto a literatura na sala de aula precisava ser fruição e formação de leitores. Isso nos incomodou muito, afinal somos críticos literários e também professores! Teríamos de estar sempre divididos?

Com o passar dos anos de docência e muito exercício reflexivo, começamos a perceber que essas formas de aproximação da literatura são não apenas necessárias entre si, mas são principalmente complementares. Esta obra é resultado de nosso esforço para compreendermos isso.

Constituída por cinco partes, esta obra está dividida entre um primeiro capítulo que apresenta os elementos necessários para se debater a presença e a necessidade da crítica literária nas aulas de literatura. Depois, seguem capítulos que têm por objetivo contribuir para a efetiva presença dos aportes teóricos e críticos da Literatura no cotidiano escolar.

Exceto o capítulo 1, que é essencialmente teórico, pois tem por fundamento demonstrar as bases de reflexão para a presença da crítica literária na sala de aula, todos os outros estão divididos em momentos pedagógicos de trabalho com a Literatura. Optamos por realizar a seguinte divisão:

- **Pré-leitura:** etapa inicial em que são propostas ações para a apresentação da obra a ser lida, com sugestões de conteúdos, visando contribuir para a construção de um momento que, além de prazeroso, possa promover o interesse dos estudantes nas obras selecionadas.
- **Leitura e aporte crítico-teórico:** etapa em que indicamos ações para a leitura conjunta ou individual, bem

como trazemos um aporte crítico que auxiliará na leitura e nos debates sobre a obra lida.

– **Pós-leitura:** etapa em que são sugeridas ações que busquem fomentar o debate acerca das peculiaridades de cada obra literária lida, assim como consolidar os conhecimentos teóricos e críticos necessários para sua compreensão.

Conta-se ainda com uma seção de *Saiba Mais* em que são elencados materiais diversos para aprofundamento teórico e crítico sobre o conteúdo estudado.

Esta obra, portanto, destina-se aos professores já experientes e àqueles que estão iniciando sua carreira. É para todos que – apaixonados ou não pela Literatura – sabem de sua importância em sala de aula e desejam tornar esse momento um processo de apreensão concreta das especificidades dos estudos literários em sua relação com a experiência social.

Para este estudo, escolheram-se quatro obras que, sob alguns fatores que podem ser percebidos no decorrer das análises, aproximam-se em vários aspectos. O primeiro deles é pertencerem ao que se chama de Literatura da América Latina. Fazem parte desse rol autores que produzem em língua portuguesa e espanhola, cuja primeira aproximação está situada no local de produção: regiões periféricas, que passaram por um longo e pesado processo de colonização e dizimação de seus povos originários.

Outro aspecto de aproximação das obras importante para este estudo é como cada uma formula esteticamente as relações entre o arcaico e o moderno, entre a ficção e a história, por meio de estruturas narrativas muito peculiares.

As obras são: a) *Angústia*, de Graciliano Ramos – publicada em 1936; b) *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo – publicada em 1955; c) *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – publicada em 1956; e d) *El Ejército Iluminado*, de David Toscana – publicada em 2006.

A cada capítulo uma das obras será abordada. Contudo, será possível apreender as conexões que se estabelecem entre elas. Assim, esta obra pode ser lida e utilizada em sua completude, ou a partir da escolha de uma das partes, pois os capítulos são, ao mesmo tempo, independentes e correlacionados.

Esperamos contribuir com nossas reflexões para o estudo de cada uma das obras indicadas e, sobretudo, incentivar o debate acerca da necessária presença da crítica literária nas aulas de literatura. Desejamos que o contato com as obras literárias no contexto escolar promova e possibilite aquilo que acreditamos ser a principal função das obras literárias: fomentar um conhecimento cada vez mais profundo da nossa experiência social.



**PRESSUPOSTOS PARA UMA
CRÍTICA LITERÁRIA NAS
AULAS DE LITERATURA**

Ao acompanharmos a contribuição de um dos maiores críticos literários brasileiros, Antonio Candido (1918-2017), vemos que sua obra é composta por uma apurada reflexão das obras literárias, cujas análises transitam por autores do passado, como Cláudio Manuel da Costa ou Tomás Antônio Gonzaga, bem como por autores que são seus “contemporâneos”, cuja obra está sendo produzida ao mesmo tempo em que o crítico se aproxima dela.

Um bom exemplo disso é seu texto “No raiar de Clarice Lispector”, escrito em 1943, ao ler *Perto do coração selvagem*, lançado nesse mesmo ano. Sem o tempo necessário ou o espaço adequado para uma exposição de maior extensão, o crítico se propõe a pensar sobre esse novo romance, colocando-o como parte de um sistema literário consolidado e relacionando-o tanto com o que já se conhece quanto com aquilo que, para o gênero, está ainda em perspectiva.

Essa análise proposta por Candido, apesar da brevidade, tem o intuito de penetrar na relação entre forma e conteúdo, já que o crítico constrói sua argumentação a partir de uma análise centrada, em especial, num dos capítulos para, a partir dele, tecer sua crítica à totalidade do romance.

Vemos como nesse breve “comentário” se coaduna **o princípio básico da crítica literária**: a construção de uma compreensão da obra estudada, fundamentada na necessária apreensão dos movimentos estéticos e históricos presentes na própria obra, em seu contexto de produção e na atualidade da leitura, captados por meio de uma necessária aproximação à obra em si.

Para a crítica, a obra literária é essencialmente um mundo em si. O texto literário já contém um sentido, esse construído como um todo indissolúvel: “tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra” (Candido, 2000a, p. 7). Assim, o resultado da análise não pode ser uma imposição do crítico que, como uma proposta de interpretação externa, busque adequá-la ao texto literário. O procedimento é, realmente, o inverso. Será a própria obra, a identificação de suas relações formais em conexão com o conteúdo, que encaminhará o olhar do crítico para, perseguindo as marcas deixadas pelo escritor ou pela escritora, extrair da obra seu conhecimento inerente.

Por isso, um crítico literário é, antes de tudo, um leitor. E, para tanto, precisa formar-se como leitor. Essa formação precisa tanto da fruição que encontramos no contato com a arte quanto da crítica literária, pois é por meio do contato com esse espaço próprio da reflexão sobre as obras que a relação com a Literatura acontece verdadeiramente.

Nesse sentido, começamos a perceber que a presença da crítica literária – como leitura e produção – é uma proposta sólida que contribui enormemente para a formação e a atuação de futuros professores de Literatura.

Essa perspectiva – na qual, ao nos formarmos como críticos, nos formamos leitores – fundamenta-se em contribuir para a construção de uma formação docente baseada no que há de essencial na teoria crítica acerca da Literatura, tendo como pressuposto o necessário contato com os textos literários. Um contato que, como veremos, deve ser real e efetivo, para assim serem estabelecidas as várias possibilidades de mediações e de recursos a serem desenvolvidos nos ambientes de ensino e aprendizagem para a devida aproximação aos textos literários.

Assim, o fazer crítico como contribuição essencial para a formação de leitores e docentes pode ser estabelecido pela identificação de um princípio metodológico que se fundamenta em duas bases: a) **o contato íntimo com o texto literário**, que possibilite a análise de sua estrutura formal inerente; e b) **o necessário reconhecimento do movimento histórico**, no qual a obra e o leitor se encontram. Tais bases tornam-se procedimentos de aproximação às obras, colocando-se simultaneamente como a formulação de uma teoria da análise das obras literárias e a própria análise em si.

Nessa proposta, a formulação crítica se constitui como princípio metodológico que reconhece nas obras de arte literária a **interpenetração entre forma estética e vida social**. Ao perseguir os passos do escritor ou escritora, é possível estabelecer a importância do exercício crítico para a formação docente

e as práticas de ensino, já que neles estará a configuração de métodos de aproximação necessários à compreensão da Literatura, essa vista como forma privilegiada de conhecimento.

Esse privilégio se dá pela relação entre a narrativa literária e a sociedade. Sendo assim, sua forma de análise e crítica precisa considerar tanto a forma puramente estilística – como a que era privilegiada pelos estudos estruturalistas e formalistas – quanto o contexto e a realidade em que a obra se insere. É preciso estabelecer as bases necessárias para o reconhecimento da obra de arte literária como uma “forma orgânica”, isto é, como uma totalidade na qual se constitui a “inter-relação dinâmica de seus elementos, exprimindo-se pela coerência” (Candido, 2000a, p. 2). Nessa relação está o caráter representacional da literatura:

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. Isto decorre da própria natureza da obra e independe do grau de consciência que possam ter a respeito os artistas e os receptores da arte (Candido, 2000a, p. 5).

Isso demonstra como os processos sociais estão inseridos na produção literária tanto como mote ou tema quanto como na própria forma estrutural que dá à obra seu caráter de realização estética. Para Candido, essa relação entre texto narrativo e contexto ocorre a partir de uma “interpretação dialeticamente íntegra” (Candido, 2000a, p. 6), ou seja,

deve-se perceber e fundamentar a compreensão do texto literário no reconhecimento – que se dá em forma de oposição e concordância – das estruturas próprias da narrativa com o contexto em que foi produzida e, principalmente, com a realidade na qual se baseou e a nova realidade criada por meio da representação.

Para o crítico, a obra literária é uma totalidade. Porém, para fins didáticos, é importante estabelecer, a princípio, uma divisão em duas partes: os elementos internos, os quais são os elementos escolhidos para dar forma à narrativa, sua estrutura textual e discursiva; e os elementos externos, que são o contexto no qual o autor e a própria obra estão inseridos, bem como a realidade primeira a ser representada e o resultado dessa produção representativa.

Apesar dessa necessidade didática de traçar uma divisão na obra literária, Candido reitera que na produção artística esses elementos se mesclam, resultando em uma totalidade para o processo interpretativo: “o externo (no caso, o social) importa, não [somente] como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (Candido, 2000a, p. 8).

Retomando o necessário reconhecimento da **internalização do meio externo**, a obra literária torna-se importante para a análise da sociedade, uma vez que, além de ser produto de uma época e, por isso, trazer intrinsecamente seus vestígios, traz consigo a representação das estruturas sociais tanto em sua forma narrativa, no texto em si, quanto nos elementos

exteriores – como o tema, o ambiente, classe social, ângulo ideológico, entre outros –, garantindo assim sua eficácia como representação do mundo.

Há, portanto, um movimento realizado pelos escritores e escritoras em transpor para sua obra literária os fatos e acontecimentos históricos de uma sociedade. Esse movimento é estrutural, pois assume não só o contexto da produção e a temática de seu enredo, mas também se mostra na própria fatura do texto, na formulação narrativa.

É importante notar que, assim como a sociedade age profundamente sobre a obra de arte literária, essa narrativa, ao produzir uma nova realidade como forma representativa, exerce uma relação primeiramente arbitrária, para depois se tornar deformante da realidade, podendo confirmá-la ou contradizê-la, demonstrando “o movimento dialético que engloba a arte e a sociedade num vasto sistema solidário de influências recíprocas” (Candido, 2000a, p. 9).

É devido a essa relação complexa entre obra literária e sociedade que o estudo crítico deve constituir-se. A crítica literária deve estabelecer-se seguindo os passos da própria constituição da obra de arte literária, ou seja, ler uma obra criticamente é perceber nela seus determinantes, identificar aquilo que a torna um mundo em si, formado por suas próprias leis e ordem. Somente a partir dessa identificação é possível analisá-la sob um viés crítico.

Por isso, o fazer crítico é essencial para a formação discente e prática docente, pois por meio dele é possível reconhecer como se forma uma obra literária e, a partir desse reconhecimento,

estabelecer os métodos de como analisá-la, considerando sua complexa relação com a vida social. Assim, esse viés crítico se torna pressuposto para as práticas de ensino da Literatura, já que por meio dele pode-se, efetivamente, encarar as obras literárias então produzidas como uma totalidade de conhecimento, afinal:

Cada “parte” de vida representada pela arte não corresponde a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida [...] ela fornece uma reprodução da real oscilação recíproca de necessidade e contingência nas proporções que correspondem à verdade do mundo representado (Lukács, 1982, p. 268).

Essa perspectiva, que pensa a obra de arte para além de uma determinação factual a seu tempo ou, em oposição, a uma total sublimação do objeto artístico da vida social, é pré-requisito para um estudo da Literatura que realmente se aproxime do objeto estético e, analisando-o como representação dos movimentos humanos na história, permita reconhecer o real papel da arte no mundo humano, ou seja, como trabalho, como expressão das potencialidades humanas, já que a obra de arte pode demonstrar como é preciso dar sentido ao mundo.

Reconhecer o quanto complexa é a relação entre forma literária e processo social é essencial para qualquer aproximação à obra literária, pois é por meio desse reconhecimento que a definição de obra literária como forma e conteúdo se estabelece nos verdadeiros termos. Esse é um tema central na formação de estudantes e futuros professores de Literatura.

É, portanto, a partir da leitura atenta e do debate que o ato crítico passa a fundamentar suas categorias conceituais e possibilitar um aprofundamento nas camadas cada vez mais internas de significado do próprio texto literário, permitindo que o leitor/crítico, ao apreender a relação entre forma e conteúdo, possa perceber adequadamente a obra como “la configuración artística de lo que existe” (Lukács, 1976, p. 315), ou seja, representação das forças que coexistem na vida humana e que nem sempre são percebidas na vida cotidiana.

Tal perspectiva é essencial para professores e estudantes de Literatura. Reconhecer no objeto literário a sua potencialidade como conhecimento, perceber nele sua peculiaridade e buscar na sua relação entre forma e conteúdo o caminho de aproximação ao texto são princípios fundamentais para o processo de ensino e aprendizagem. Ao perder de vista qualquer um desses elementos, corre-se o risco de tornar a obra literária descolada da vida, inerte.

Assim, o **ato crítico**, como princípio metodológico privilegiado de acesso às camadas de sentido das obras literárias, torna-se ação essencial nas aulas de Literatura.

Sob essa base, buscaremos demonstrar uma metodologia de ensino da Literatura que, baseada em seus pressupostos teóricos mais caros – a aproximação à obra em si e o necessário olhar para os movimentos estéticos e históricos –, situa-se no necessário reconhecimento do fazer crítico como pressuposto para a formação e atuação dos professores de Literatura.

Esse caminho teórico e metodológico é resultado do contexto da aula, construído lentamente e com a contribuição de

todos os seus participantes. Afinal, um professor de Literatura é, ou precisa tornar-se, um leitor e um crítico. Nosso pressuposto inicial sempre foi a aproximação real e efetiva ao texto literário, este entendido como relação complexa entre forma e conteúdo. Após o reconhecimento dessa relação, é preciso nos aproximar dos aportes teóricos que contribuirão para se aprofundar nas camadas de sentido e significado do texto, reconstruindo na e pela leitura do texto literário o conhecimento nele inerente.

Essa dedicação à leitura das obras literárias e de seus aspectos teóricos não deve aparecer no contexto da sala de aula como concepções prévias e isoladas. A leitura que fazemos ou aquela feita antes de nós por outros leitores são como mediações para a compreensão do conhecimento ali construído. Por isso, **o debate é tão essencial às aulas de literatura:** por meio dele, o que era teórico concretiza-se como reflexão profunda sobre as obras literárias.

Dar aula sobre Literatura é fazer crítica literária; uma crítica baseada no contato íntimo com o texto e, sobretudo, no debate profícuo com seus leitores.

A partir dessas observações, verifica-se como a leitura de uma obra literária e, conseqüentemente, a apropriação dela na formação discente e na prática docente requer um olhar que contenha e considere a própria concepção de arte. Sem compreender que a obra literária é uma construção, uma reelaboração planejada, não se apreende a complexidade e oscilação dos significados. Não basta, portanto, saber o que o autor ou autora quis dizer; é preciso apreender o que a obra, no que se refere à forma e ao conteúdo, diz. Afinal:

A arte é uma manifestação particular dessa tendência geral. Ela é uma manifestação individual e social, de modo ao mesmo tempo contraditório e unitário e, por isto mesmo, é criadora de tipos. [...] autoconsciência do desenvolvimento da humanidade (Lukács, 2009, p. 35).

Nesse sentido, o ensino de Literatura deve pautar-se nesse confronto com o objeto literário nele mesmo, ou seja, no pleno enfrentamento do texto para, a partir dele, apreender a interpretação ali construída e reconhecer seu significado. Por isso que estudar literatura requer o exercício constante do fazer crítico. Um fazer que se pauta no próprio exercício de leitura do texto, considerando seus elementos constituintes e buscando na teoria aquilo que contribuirá para seu entendimento, e não o movimento contrário.

É sob esse ponto de vista metodológico que podemos inferir um aspecto central no ato crítico. Retomando a relação complexa entre forma e conteúdo, como leitor, o crítico precisa utilizar todos os dados a sua disposição, sem preconceitos, a fim de verificar o que Candido (2000) ilustra como a “internalização dos elementos externos”, ou seja, o momento em que o conteúdo dimensiona a forma e essa lhe dá corpo e sustentação. Ainda de acordo com Candido, para captar essa relação complexa entre forma e conteúdo nas obras literárias, o caminho é:

Ler infatigavelmente o texto analisado é a regra de ouro do analista, como sempre preconizou a velha *explication de texte* dos franceses. A multiplicação das leituras suscita intuições, que são o combustível neste ofício (Candido, 1986, p. 6).

Reiteramos, o estudo da literatura necessita de um método que seja ao mesmo tempo sobre o fazer crítico e sobre a atuação do professor de Literatura. Trata-se do necessário contato com os textos literários. Um contato que pressupõe a compreensão da peculiaridade da forma estética e instiga o leitor a apreender sua constituição inerente por meio do reconhecimento de seus artifícios de construção.

Assim, esse leitor torna-se crítico, e a teoria e a crítica literária até então produzidas tornam-se um aparato disponível para contribuir nesse processo de apreensão da interpretação produzida pela própria obra, além de material essencial para as práticas de ensino. Não se impõe uma análise, pois essa é construída a partir da própria obra. Dessa forma, todo e qualquer aspecto inerente à forma e ao conteúdo, captado pela intuição, serve como caminho de captação do que a obra diz. Contudo, essa intuição, proveniente das sucessivas leituras, deve ser confrontada com a obra em si, conjugada na relação entre forma e conteúdo indissociável à obra. Para essa confrontação, a teoria e a crítica já produzidas tornam-se essenciais.

É muito importante ressaltar **a necessária conjugação entre essa tradição teórica e crítica acumulada e a leitura a ser realizada e renovada pelo leitor/crítico**. Essa interação consiste em um dos princípios basilares do método crítico de estudo da Literatura que propomos aqui.

Isso quer dizer que cada leitura, cada trabalho com um texto literário – seja uma obra contemporânea ou do século XVII –, pressupõe leituras atentas que permitam ao seu leitor/

crítico formular, mesmo que ainda como intuição ou apenas incômodo, pontos-chave para a análise, os quais, embora sem formulação concreta, subsidiem as leituras da tradição crítica e teórica.

Esse movimento que parte do texto literário para a teoria é, portanto, a fundamentação de uma leitura do texto literário que considera, ao mesmo tempo, a autonomia da obra de arte, como um mundo com suas próprias leis, e a complexidade e oscilação que os sentidos ali construídos adquirem no real confronto da obra com a realidade.

Assim, a leitura da literatura nunca é algo inerte ou parado. Ao contrário, há sempre um movimento inerente: o olhar do leitor que sai de si para o mundo da obra; a obra que é parte de um momento factual específico que se universaliza e se confronta com a realidade; e a crítica que se faz e se refaz também em confronto com a realidade, com a obra e com o leitor. Por isso, tal movimento deve ser constantemente repetido a cada leitura de uma obra literária e, portanto, deve necessariamente ser realizado nas salas de aula de Literatura.

É preciso reconhecer a fidelidade do crítico, como um bom leitor, a esse movimento inerente. Cada ensaio/estudo analítico se compõe desse olhar que se volta para a obra, apreende seu mundo, confronta-o com a realidade e com a tradição crítica, para, nesse movimento, construir seu significado. Significado esse que, em sala de aula, nas práticas de ensino, é sempre acrescido, modificado, ampliado, pois nesse espaço, a partir do diálogo de diversos leitores, as obras literárias produzem ainda mais sentido.

É sob esse aspecto que reside a força da obra literária, cujo reconhecimento se faz tão necessário nas aulas de Literatura, na formação discente e de docentes. Por isso, o texto literário precisa ser reconhecido como algo mais que uma produção linguística, como algo mais que um gênero textual a ser trabalhado pela escola.

As obras de arte literária são memórias da humanidade, nelas se configuram nossas contradições mais profundas e, como organização que são, revelam-nos uma possibilidade, uma perspectiva. Se é possível criarmos outro mundo – o mundo literário, também podemos transformar nossa realidade. A arte literária é prova concreta da potencialidade humana, da ação da humanidade que modifica o mundo e a si mesma. Portanto, é essencial não apenas às aulas de Literatura; mas, principalmente, à vida.

Saiba Mais



Clarice Lispector – Esse documentário, produzido pela TV Cultura e disponibilizado em seu canal em 10 de dezembro de 2020, reúne entrevistas com biógrafo de Clarice, Benjamim Moser, e com o editor de seus livros na Editora Rocco, Pedro Vasquez. Também foram resgatados trechos de entrevista que a autora concedeu ao repórter Júlio Lerner, da TV Cultura, exibida no programa Panorama, em 1977. Vale muito a pena assistir!



Antonio Candido – A vida, a obra e o legado de Antonio Candido – nessa reportagem, realizada pelo Jornal da USP e publicada em 22 de maio de 2017, será possível conhecer melhor um dos maiores intelectuais brasileiros.



Estruturalismo na Literatura – A Universidade Federal de Sergipe disponibiliza em seu repositório um material muito completo sobre o Estruturalismo. Acesse para conhecer mais!



Formalismo na Literatura – Somando-se à crítica Fenomenológica, a Universidade Federal de Sergipe contribui com mais um material de leitura essencial. Aproveite!



György Lukács - Para conhecer György Lukács – Nesse *blog*, encontram-se, além de um resumo da vida e das obras desse esteta essencial, uma série de vídeos de estudiosos comentando sua obra. Não perca!

Sugestão bibliográfica e referências

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In*: CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

_____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000a.

_____. Dialética da Malandragem. In:_____. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Grijalbo S. A., 1976.

_____. *Estética I – La peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1982.

LUKÁCS, György. Prefácio à edição húngara. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932-1967. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.





ANGÚSTIA

Pré-leitura

A fim de que possa ser suscitado o interesse e a curiosidade pela obra a ser estudada – *Angústia*, de Graciliano Ramos –, são propostas as seguintes ações:

1) Questionar os estudantes sobre o que o título da obra infere. O que compreendemos sobre a palavra “Angústia”?

Sugere-se iniciar com as respostas espontâneas.

2) Em um segundo momento, sugere-se trabalhar os dados biográficos do autor. Esse trabalho pode ser realizado em forma de apresentação do docente ou em forma de pesquisa realizada pelos próprios estudantes. A escolha de uma dessas possibilidades deve considerar o tempo disponível para a ação, as características da turma e a disponibilidade de recursos da escola.

3) Como finalização deste momento, sugere-se o contato com o livro escolhido. É importante que os estudantes toquem, folheiem o material. Nesse momento, é importante

ressaltar outras características de estímulo, por meio de questões sobre a capa, o tamanho da obra e outras informações que constarem no exemplar.

Ao finalizar esta etapa, iniciamos a preparação para as etapas seguintes.

Leitura

Conforme vimos no primeiro capítulo, o estudo da literatura precisa, necessariamente, da leitura do texto e do contato direto entre obra e leitor. Assim, esta etapa é de suma importância para a concretização de todo o processo de ensino-aprendizagem. Cabe ao docente organizar como a leitura será feita. Sugere-se a construção de um cronograma que contenha: a) leitura conjunta em sala de aula; e b) leitura individual. Como sabemos, *Angústia* é uma obra extensa, com um vocabulário que merece nosso cuidado e atenção. Por isso, as leituras coletivas em sala contribuirão para a aproximação do estudante ao texto, contando com o apoio pleno do docente e dos colegas. Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A confecção de um cronograma em que toda a obra será lida, com a divisão entre momentos de leitura coletiva e leitura individual. Vejam que a leitura da obra pode ser realizada em paralelo com outras atividades, tomando apenas parte do tempo das aulas. Ler esse grande romance de Graciliano Ramos exigirá tempo e organização, mas valerá muito a pena.

2) Organização de momentos de escuta dos comentários dos estudantes sobre suas leituras individuais. Sugere-se fazer rodas de conversa ou disponibilizar momentos específicos da aula para falas individuais. Esses momentos servirão para o docente acompanhar a leitura individual, auxiliar na compreensão das partes do romance e manter a necessária frequência de leitura.

3) A inclusão de alguns questionamentos acerca da leitura também se faz importante neste momento e contribuirá para os debates posteriores. Sugere-se as seguintes questões:

- a) Quem é o protagonista e o narrador da obra?
- b) Qual é o cenário principal onde a história se desenrola?
- c) Quem é Marina e qual é sua relação com Luís da Silva?
- d) Quem é Julião Tavares?
- e) Quais são alguns dos outros personagens importantes na trama?

Aporte crítico-teórico

Enquanto a leitura é realizada, cabe ao docente recorrer aos recursos da crítica literária já consolidada a fim de organizar o caminho de aproximação à obra. A seguir, elencamos alguns caminhos do debate realizado a partir do romance de Graciliano Ramos, que poderão contribuir para a construção das discussões acerca da obra.

Entende-se como “realidade” o tempo referente à atualidade do relato, aquilo que Candido (2006a) denominou de “realidade objetiva”, uma das três faces que cada fato apresenta.

É o tempo em que os eventos se sucedem cronologicamente. Também pode ser entendido como o momento no qual o personagem narra o drama que viveu (tempo do discurso). É o instante em que se realiza a consciência de Luís da Silva e o do próprio ato ficcional. E, do mesmo modo, o instante das suas ações. Nele, as recordações entorpecidas ganham nitidez por meio do tratamento dado pela imaginação narrativa.

Em nível linguístico, como indicação cronológica desse plano, ocorre o emprego dos verbos no presente do indicativo, no qual predomina o discurso direto, cujo tempo da história é igual ao tempo do discurso. Isso ocorre principalmente nos monólogos ou diálogos narrativos. No caso de *Angústia*, esse tipo de proporção temporal é percebido quando o leitor se internaliza na consciência de Luís da Silva por meio do discurso direto (monólogo interior), dando a sensação de que o personagem fala oralmente:

Que estará fazendo Marina? Procuo afastar de mim essa criatura. Uma viagem, embriaguez, suicídio...

Penso no meu cadáver, magríssimo, com os dentes arreganhados, os olhos como duas jabuticabas sem casca, os dedos pretos do cigarro cruzados no peito fundo.

Os conhecidos dirão que eu era um bom tipo e conduzirão para o cemitério, num caixão barato, a minha carcaça meio bichada (Ramos, 2011, p. 23).

Uma outra característica desse tipo de plano é que o tempo da história se desenvolve em paralelo ao tempo do discurso. Quando retirados os retrocessos e as antecipações, as

ações desenrolam-se de maneira encadeada numa sequência cronológica do tempo da história no discurso. É assim que vemos Luís da Silva mergulhado em sua vida cotidiana, situada basicamente em três ambientes: repartição, casa e Café. Ele mesmo a denomina de “vida de sururu”. Inclusive, boa parte de seu tempo é consumido na repartição, com ofícios e relatórios para serem datilografados. Como jornalista, escreve artigos sob encomenda e vende versos e contos.

Na transição entre os espaços repartição – casa – Café, ou mesmo no interior deles, é que acontecem as análises. Em termos de proporção do tempo da história no discurso, aquele é menor que este. Em *Angústia*, há várias situações em que isso ocorre. Luís da Silva e seu amigo Moisés estão sentados diante de uma vitrine. Moisés fala em abundância e encontra dificuldades em achar a expressão correta. As sequências de ações de coçar a testa, franzir os lábios e mostrar os dentes são descritas rapidamente por meio da técnica do sumário narrativo. Luís da Silva comenta em seguida essas imagens e faz observações sobre as atitudes e o modo de falar do amigo, que, para ele, apesar dos rodeios, de deturpar o sentido de algumas palavras e da sintaxe horrível, possuía, em contrapartida, uma pronúncia excelente.

Os olhos de Luís da Silva não são só para a pronúncia de Moisés ou para as figuras que costumam frequentar o café. É nesse sentido que, em casa, pensa no romance que pretende escrever e lê outro de qualidade duvidosa, segundo sua opinião. A criada Vitória cuida dos afazeres domésticos. Muitas das atividades dos vizinhos são ouvidas e observadas nesse

plano, momento em que a audição se articula com a visão. É em sua residência que se encontravam frequentemente seu Ivo, Pimentel e, novamente, Moisés. Às vezes se reuniam para matar o tempo e discutir política e literatura.

A maneira como os outros personagens se comportavam e falavam na cotidianidade era uma das preocupações obsessivas de Luís da Silva. Ele estava constantemente as contrapondo ao seu próprio discurso e ações. Para fugir da rotina do dia a dia, dirigia-se ao café, por diversas ocasiões em companhia de Moisés, e lá costumava passar uma hora por dia, observando os inúmeros indivíduos odiosos, em seus diálogos, que constituem os grupos dos médicos, do pessoal da justiça, dos comerciantes, funcionários públicos, políticos e literatos.

A vida monótona e ordinária de Luís segue também pela repartição do Tesouro. São apenas seis horas de trabalho transcorridas de forma doce, silenciosa e rápida, nas quais se encarrega de datilografar ofícios e relatórios. Apesar da monotonia, era um trabalho que lhe dava algum sossego de suas angústias. Era na repartição que ele obtinha algum sossego das imagens que surgiam desbotadas e incompletas.

Durante o dia, na já mencionada repartição; à noite, dá um pulo no jornal. Redige artigos encomendados por chefes políticos do interior. Escreve desaforos no atacado. Soman-do-se à redação e à publicação desses artigos, costuma fazer traduções com pouco cuidado para editoras sem muito prestígio: “É o que sei fazer, alinhar adjetivos, doces ou amargos, em conformidade com a encomenda” (Ramos, 2011, p. 44).

Depois de alinhar esses adjetivos sob encomenda na repartição e no jornal, Luís da Silva sentava-se embaixo da mangueira, sempre à tarde, para ler um livro. Foi no seu quintal que viu Marina pela primeira vez. Tem-se o início do romance e do drama. Muitos dos encontros e diálogos do casal ocorrem ali. Curiosamente, os quintais passam a ter uma certa centralidade em *Angústia*; “afinal, para a minha história, o quintal vale mais que a casa” (Ramos, 2011, p. 46), como afirma o próprio protagonista. De fato, o quintal torna-se limite e horizonte de seu ponto de vista. E também, de certa maneira, o nosso. Dali se observa a cotidianidade da vizinhança por meio, principalmente, de barulhos e de ruídos. Luís da Silva lembra-se do grande quintal da fazenda e o da casa das três mulheres que pareciam formigas. Desde a sua infância, como observamos no decorrer do romance, o quintal tornou-se uma espécie de refúgio para as aflições vividas por Luís da Silva.

É no quintal também que acontece uma das cenas mais dramáticas do livro. Após acompanhar as diversas vezes em que a sua criada Vitória fugia para o fundo do quintal, ele descobre algo que lhe desperta tanto a curiosidade quanto a cobiça: percebe que ela estava enterrando todo o dinheiro do ordenado que ganhara entre as folhas de alface, junto ao pé de uma cerca, no qual as covas recém-abertas indicavam precisamente o local.

Diante dessa descoberta, ele decide então lhe roubar as economias. Esse fato coincide com o momento pelo qual Luís da Silva passa por uma tremenda crise financeira em virtude dos gastos contraídos durante o noivado com Marina. Consumiu

todas as economias que possuía investidas na poupança. Sem dinheiro, decide cometer o crime. Começa a cavar a terra desesperadamente e repetindo para si mesmo que devolveria a quantia em dobro.

Depois, Luís da Silva começa a entrar numa espécie de mantra para justificar o seu ato. Inclusive, solta a seguinte frase: “O dinheiro foi feito para circular” (Ramos, 2011, p. 133). Como sempre, principalmente em situações tensas, uma série de lembranças e pensamentos desconexos passam-lhe obsessivamente pela cabeça. Chega a afirmar para si mesmo que restituiria todo o valor com acréscimo de cem por cento. No fim das contas, ele estava roubando de si mesmo para alimentar o tesouro da ladra. Inverte a posição. Agora quem era a ladra era Vitória:

Repetia as palavras como um idiota, olhando as duas brasas imóveis em cima do muro. Mas os dedos continuavam a remexer os torrões. Cavando a terra com as unhas, como um gato!

– Que miséria! Que miséria!

Umidade pegajosa corria-me pelos braços, molhava a camisa. Cinco dias, seis dias depois, receberia o dinheiro no Tesouro. Receberia o dinheiro, trocaria uma cédula por pratas e deitaria ali as moedas, com acréscimo de cento por cento (Ramos, 2011, p. 132).

Esse não será o único crime cometido por Luís da Silva. Veremos, com o desenrolar da história, que passa de ladrão a assassino. O ódio contra Julião Tavares evolui progressivamente para o ápice. Tudo que aparece no livro alude para

esse fato. As histórias de criminosos, enforcamentos, prisões e assassinatos da infância são trazidas à tona. Até que recebe a corda de presente de seu Ivo. Mesmo se sobressaltando, guarda a corda no bolso. Desse momento em diante, ele passa a perseguir Julião Tavares até encontrar uma situação oportuna. Com o objeto nas mãos, enforca o rival.

Vimos até aqui que é no plano da realidade que Luís da Silva nos expõe todos os meandros de sua vida. Revela-nos suas angústias, desdobra suas ações em ambientes cujos limites circunscrevem-se à repartição, ao jornal, ao café, à sua casa e ao quintal. Horizontes limitados a uma vida marcada por muita monotonia, aflições e crimes. Nesses ambientes, além de ações, aparecem características sociais da época na qual se desdobra a história e as características psicológicas das personagens.

Já o plano da memória relaciona-se especificamente ao passado e à infância do narrador, que são trazidos à tona por sua consciência. A escrita entra aqui como ferramenta para resgatar esse mundo perdido. Cenários, personagens e histórias daquele universo são reanimados, mesmo tendo um certo custo afetivo para o narrador, que volta à sua infância, revê parentes mortos ou esquecidos e nota a decadência do negócio familiar.

Os ambientes são revisitados por meio de digressões, recurso utilizado para indicar a suspensão da história em seu decurso temporal para que o narrador descreva os espaços físicos. Esses espaços constituem a já mencionada fazenda de seu avô, o poço da pedra repleto de cobras, a escola triste do mestre Antônio Justino, a vila perdida no alto da serra. A maioria dos acontecimentos lembrados por Luís da Silva ocorre

nesse último espaço. Boa parte desses retornos acontecem nas viagens de bonde, quando ele está retornando da repartição onde trabalha. À medida que o carro se desloca pela cidade, o próprio Luís da Silva também se desloca no espaço e no tempo, dirigindo-se ao município sertanejo de sua infância.

Esses retrocessos marcam também a interrupção dos tempos da história e do discurso da narrativa principal, para que sejam inseridos os tempos da história e do discurso das narrativas que estão sendo encaixadas, tornando-se essas complementares à principal. Em nosso caso aqui sob análise, os planos da memória e da alucinação complementam o plano da realidade.

O primeiro retorno que o protagonista faz é para quinze anos atrás, a um quarto na pensão de d. Aurora. Recorda-se do calor intenso, do cheiro insuportável de gás e do estudante de medicina Dagoberto. Faz, ainda, outras observações a respeito do sobrenome de d. Aurora e de alguns hábitos de outros hóspedes. Em seguida, a pensão, o quarto abafado, o focinho de d. Aurora e a cesta de ossos de Dagoberto desaparecem.

É com a neta de d. Aurora que Luís da Silva passa por mais uma situação, no mínimo, constrangedora. Depois de as ter convidado para o cinema, paga-lhes o bonde, as entradas e os refrescos, mas descobre que o dinheiro talvez não seja suficiente. A falta de dinheiro é uma constante em sua vida, seja no passado de sua família ou no presente de sua “vida de sururu”.

Na sequência de recordações que saem de outras recordações, Luís da Silva volta à sua infância. A fazenda encontra-se em ruínas, os negócios da família vão mal. Segue-se uma descrição do estado das coisas e dos personagens que com-

põem aquele cenário de decrepitude: o avô Trajano, sinhá Germana, o antigo escravo e agora comerciante Domingos, mestre Antônio Justino. De repente, a decadência familiar e a imagem dessas figuras, tão longínquas e remotas, diluídas em anos de distância, precipitam-se, não tendo qualquer relação com pessoas e coisas que o cercam na atualidade do relato.

Só na aparência essas recordações não se relacionam com a atualidade. Os acontecimentos do presente funcionam como uma espécie de gatilho que detona as memórias. A chuva e os trovões, por exemplo, lembram-lhe a infância, quando: brincava em meio à lama; Quitéria assustava-se e clamava por misericórdia; a cama do avô transformava-se numa espécie de mingau do couro cru; a rede do pai fedia a bode; os animais abrigavam-se no copiar da casa, e o chão ficava coberto de excrementos dos bichos.

Dessa forma, a chuva lembra banho, banho lembra brincadeira no poço, brincadeira essa que lembra afogamentos, daí a ideia de afogar Marina. Mas, ao final, essas ideias ruins acabam desaparecendo, o que não impede o pensamento de continuar vagabundeando entre fatos do passado. Pessoas e coisas da atualidade são misturadas às antigas. Pensa nas mortes do avô e do pai, no carinho consolador de Rosenda, nos lamentos de Quitéria e nos homens que levavam as mercadorias da loja e os móveis da casa. Tudo aquilo agora tinha outros donos. Assim, segue Luís da Silva sempre pensando nessas lamentações e nesses defuntos.

As lamentações também são as dele. Ao se comparar com o avô Trajano, percebe que não tem o prestígio e o poder

que aquele possuía. Trajano, um homem acostumado a ajudar financeiramente grupos de cangaceiros, mandava soltar criminosos, arregimentava pessoas e derrubava cadeias. Eis uma história lembrada com satisfação pelo narrador. Duro era ter de distinguir entre realidade e ficção.

A realidade nas cidades é tão diferente que Luís da Silva pensa em como essas figuras do passado agiriam agora, por onde andariam os seus descendentes. Nesse sentido, ele pensa em sinhá Germana trabalhando em um escritório, nos filhos de Quitéria, por onde eles andariam, e nos parentes de Amaro Vaqueiro, que talvez tenham se tornado guardas civis. O certo é que aquele antigo mundo se desfez, e os seus personagens espalharam-se pelas cidades. Contudo, junto às lembranças, estas são as conclusões de Luís da Silva: é impossível reconhecer-se na nova dinâmica, nas múltiplas atividades metropolitanas. Daquele universo cultural que os relacionava econômica, política e socialmente, já não existe qualquer sombra.

É nesse contexto, portanto, que o plano da memória se mistura ao plano da realidade, ora precipitando-se como resultado de algum objeto ou acontecimento, ora anuviando a própria realidade. Nessa interconexão entre planos, ainda se tem o plano da alucinação, resultado dessa confusão entre realidade e memória, conforme será melhor descrito a seguir.

Em termos de proporção temporal entre história e discurso, o plano da alucinação caracteriza-se pelo tempo da história ser menor em relação ao do discurso, de forma muito semelhante ao plano da memória em sua relação ao plano da realidade. Contudo, como veremos a seguir por meio da

análise do romance, as imagens e cenas invadem o tempo da história, encaixando-se na narrativa. Essas imagens são sínteses de histórias que apareceram no plano da memória, o que acaba por confundir a percepção do próprio personagem e a do leitor sobre a veracidade dos eventos. A tensão entre realidade e imaginação atinge um clímax, que é também o do estado mental de Luís da Silva.

Dessa forma, quando os fatos da realidade tensionam-se e misturam-se com os da memória, tem-se como resultado a alucinação. Pergunta-se Luís da Silva se todos esses eventos não seriam meras ilusões: recordações, imaginações ou até mesmo fatos. Os acontecimentos principais da narrativa são postos em dúvida: o noivado com Marina, a sua traição, o aborto e a morte de Julião Tavares. Esses eventos principais estão mergulhados em especulações do presente e lembranças do passado, arrastando-se em lentidão viscosa e misturando-se numa espécie de enredo confuso.

Logo no início da narrativa, vemos a primeira ocorrência dessas visões. Luís da Silva encontra-se na repartição mergulhado em sua vida cotidiana, marcada pela burocracia de ofícios e de relatórios. De repente, a imagem de seu rival aparece sobre um documento. Esse tipo de sobreposição tende a crescer na mesma medida em que o romance vai se desenvolvendo. Imagens que o protagonista tentará vencer obsessivamente, tal qual lhe aparecem. Os objetos e as imagens remanescentes não guardam qualquer relação significativa entre si. No entanto, os objetos acabam funcionando como uma espécie de gatilho para os processos mentais de Luís da Silva, em que

um primeiro evento é lembrado, seguido de outro anterior ou posterior àquele, mas os dois acabam vindo juntos. Depois, esses dois fatos distanciam-se e outros acontecimentos brotam, dando a sôfrega noção de realidade e nitidez a pessoas. De todas essas reminiscências que estavam no espírito do protagonista, vagos indícios a imaginação completou.

Uma outra característica importante do plano da alucinação é o processo de antecipação, no qual esses objetos e imagens funcionam como adiantamentos de fatos que ainda não aconteceram ao nível da história. Em termos técnicos, “a prolepse corresponde a todo o movimento de antecipação, pelo discurso, de eventos cuja ocorrência, na história, é posterior ao presente da ação” (Reis *et al.*, 1988, p. 283). É exemplar, nesse sentido, o que ocorre com as inúmeras associações entre corda, canos, fios, gravatas e o enforcamento de Julião Tavares. Esses elementos aparecem vagamente na narrativa como indícios que vão crescendo até darem a nítida noção do fato posterior que ocorrerá. Um bom exemplo disso é um dos momentos em *Angústia* que Luís da Silva está relembrando a cena da cobra enrolada no pescoço do velho Trajano. Estarrecido com a cena medonha que lhe surge no meio da sala, Luís da Silva vê o pescoço do homem esticar-se, os ossos afastarem-se e entreabrir os lábios já roxos. Nesse exato instante, ele é interrompido por Julião Tavares. Compartilhando a mesma perspectiva do protagonista, o leitor sobrepõe as imagens do velho Trajano e a de Julião Tavares.

Todas essas imagens e cenas passam a girar e a sobrepor-se na cabeça de Luís da Silva como se fossem vermes,

em cima de um cadáver amarelecido, que ele olha com mais cuidado. Trata-se do corpo balofo de Julião Tavares, objeto principal de seu furor assassino. Marina vem em seguida. A imagem da noiva é cortada e recortada, associada a fatos, pessoas, acontecimentos e objetos de toda ordem: espada, lira, uma cabeça de mulher, entre outras coisas.

É o caso, por exemplo, dessa correlação de Marina com outras pessoas, como no episódio em que Luís da Silva e Moisés estão na Praça Montepio. Há casais namorando. Então, acometem-no furores moralistas. Começa a gritar e a xingar os que ali estão abraçados. De repente, acha que reconhece alguém. Depois de ver melhor, esmorece, pois julgou ter distinguido o vulto de Marina entre as folhas de uns crótons. Apesar de enganado mais uma vez pela ilusão, a imagem permaneceu-lhe no espírito, provocando-lhe furores e ímpetos moralistas.

Os mesmos furores fazem com que o seu quarto se encha de órgãos sexuais. Tem-se a impressão de que as paredes das residências desapareceram na escuridão e de que a luz da brasa do cigarro iluminava corpos que se agarravam diante dos seus olhos. Ocorre outra sobreposição de imagens, Luís da Silva encontra-se entre duas pessoas, em um colchão estreito, agarrado a elas. O ato amoroso é descrito em termos instintivos por meio da eleição de alguns detalhes: “cheiro de esperma, espumar e morder” (Ramos, 2011, p. 112).

Assaltam-lhe impressões e dúvidas de toda ordem, confusões que o mergulham em delírios. Teria ouvido o sino da igreja ou o relógio da sala de jantar, chegou ou não à repartição para

trabalhar, suas vestimentas estão completas e adequadas para sair? Dúvidas que revelam uma única certeza: está evidente que todo o desarranjo sofrido pelo narrador-personagem é interior.

Esse mesmo desarranjo fez com que ele receasse que pedestres tropeçassem no corpo de um garoto estendido na calçada e que seu Ramalho tivesse pisado na poça de sangue. A imagem ainda permanece ali estrebuchando no chão. Aos poucos opera-se uma transformação, o corpo do moleque negro embranquece e engorda, numa evidente alusão à figura de Julião Tavares.

Nesse processo que mistura realidade, memória e imaginação, Luís da Silva leva meses construindo os seus personagens. Contudo, a diferença entre os que vivem dentro dele e os que são reais vai diminuindo e, no final, acabam se confundindo. Pedacos de uns juntam-se a de outros, formando uma difícil síntese de qualidades e de defeitos:

Naturalmente gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas se confunde com ela. Antes de eu conhecer a mocinha dos cabelos de fogo, ela me aparecia dividida numa grande quantidade de pedaços de mulher, e às vezes os pedaços não se combinavam bem, davam-me a impressão de que a vizinha estava desconjuntada. Agora mesmo temo deixar aqui uma sucessão de peças e de qualidades: nádegas, coxas, olhos, braços, inquietação, vivacidade, amor ao luxo, quentura, admiração a d. Mercedes. Foi difícil reunir essas coisas e muitas outras, formar com elas a máquina que ia encontrar-me à noite, ao pé da mangueira (Ramos, 2011, p. 78-79).

Ao nos depararmos com tais personagens, espécies de junções entre pedaços variados, certas situações e acontecimentos, parece-nos que tudo seja postiço, extremamente frágil, que não resistiria ao mínimo escrutínio. Alguns fatos são passíveis de questionamento até. Tomemos como exemplo o episódio em que Luís da Silva acompanha Marina até uma clínica de aborto clandestina. Logo após a perseguição, entra numa bodega que fica de frente para a casa da parteira. Luís ensaia um diálogo com o dono do estabelecimento, sem obter muito sucesso. A porta da casa da parteira está fechada. Isso não o impede de ver Marina sendo apalpada demoradamente, a água fervendo numa caixa de lata e até o que a mulher teria dito: “– Quantos meses? perguntava d. Albertina” (Ramos, 2011, p. 175).

Luís da Silva tenta novamente estabelecer diálogo com o dono da bodega. Por fim, desiste. Vê mais semelhança entre ele e os personagens de romances estrangeiros que leu do que com aquele homem. A demora faz com que seja trazida à tona uma série de reflexões sobre o possível futuro do filho de Marina e Julião Tavares. Os personagens da antiga fazenda são reanimados e comparados ao destino do filho de Julião Tavares pelos toques de cornetas e rufar de tambores. Especulações a respeito da aparência de dona Albertina e de seus procedimentos inundam-lhe os pensamentos, e novamente ele delira ao questionar-se como deveria ser a fisionomia de d. Albertina, imaginando-a magra, pálida, séria e correta. Em seguida, muda de opinião. Imagina a parteira de outra forma, totalmente diversa da anterior, uma senhora gorda, sem diploma, mal-educada e resmungona, atendendo sob péssimas

condições higiênicas, em um lugar totalmente inapropriado para esse tipo de procedimento clínico.

As elucubrações a respeito de d. Albertina e as especulações sobre o futuro do filho de Julião Tavares continuam, e o delírio aumenta progressivamente. As fisionomias de Marina e Albertina confundem-se. Por fim, Luís da Silva não sabe a qual dos dois tipos a parteira assemelhava-se: a uma senhora respeitável, magra e diplomada, ou a uma grosseira, suja e balofa. Talvez alguém bem diferente do que ele mesmo imaginava. Marina sai da casa de d. Albertina, e Luís da Silva a acompanha. Inicia-se um torturante diálogo entre ambos, no qual ele a insultava, dominado por ímpetos e furores moralistas, referindo-se a frases bíblicas e a máximas conservadoras para prontamente condenar a moça, dizendo-lhe que merecia estar na prisão pelo que havia feito.

Em tempos duros, essas frases crescem como juízes impiedosos, arbitrando no lugar daqueles que supostamente têm fome e sede de justiça. Incertezas tornam-se provas inconteste, e reputações são demolidas. Os tribunais já estão armados. A verdade não tem mais qualquer importância. Os tempos estão duros e safados, e as pessoas deliram por justiça perseguindo, torturando e julgando outras:

Pensando bem, d. Albertina atentara apenas contra Deus e contra a pátria. Se aquilo fosse julgado pelo júri, o promotor gritaria um discurso patético, e os jurados se arrepriariam com indignação. Se o cura da sé ouvisse um pecado tão grande no confessional, daria às duas mulheres penitência dura. Mas não haveria discurso, não

haveria penitência, que elas não se julgavam culpadas e despediam-se de coração leve [...] (Ramos, 2011, p. 178).

Ainda tomado pelo processo do ciúme, Luís logo começa a supor que Julião Tavares teria enganado outras jovens parecidas com Marina. Avulta-se a insuportável ideia de que talvez teria seduzido a datilógrafa dos olhos verdes. A história repetindo-se, moças grávidas procurando os serviços da parteira d. Albertina novamente.

Suposições, incertezas e ciúmes são os mesmos motivos que guiarão Luís da Silva para o assassinato de Julião Tavares. Para realizá-lo, primeiro precisa matá-lo aos poucos simbolicamente, sendo necessário desqualificá-lo física e moralmente, eliminando-o a princípio discursivamente, da mesma forma como foi realizado com Marina. A descrição realizada por Luís da Silva entra mais uma vez aqui como uma eficaz arma nesse processo de desqualificação dos outros personagens. Detalhes dos cabelos, o modo de falar e até mesmo a maneira como Julião Tavares cumprimentava a conhecidos tornaram-se objetos de sua violência simbólico-discursiva.

Segundo a convicção de Luís da Silva, se Julião Tavares não prestava para nada mesmo, não merecia viver. Fazia-se urgente, de acordo com o seu entendimento, pôr fim à carreira desse deflorador de meninas pobres. Na estrada deserta, após uma parada de seu alvo, Luís da Silva retira a corda do bolso, dá saltos e, em seguida, já estava aos pés de Julião Tavares. Tudo acontece muito rápido, tal qual havia imaginado: o corpo de Julião Tavares tombando para a frente e sendo

arrastado para um lugar afastado. Teve um deslumbramento e não julgava mais ser o homem fraco da repartição. A sensação de que a sua vida era guiada pelos outros virou fumaça. Esse breve gozo termina. Grande engano: “Tudo inútil”, como o próprio personagem Luís repete várias vezes. Inclusive, essa frase vai servir como uma espécie de diapasão, repetida várias vezes após a morte de Julião Tavares.

Um grupo foi se aproximando de onde estavam e passou por baixo da árvore. Uma pessoa bateu em Julião Tavares e resmungou um pedido de desculpas ao cadáver. A corda resvalou, recuou uns dez centímetros, e com certeza Julião Tavares curvou-se um pouco na escuridão. Em seguida, Luís da Silva começa a delirar e ver algumas figuras, tais como o seu Ivo, os olhos esbugalhados de seu Evaristo, a Quitéria, a Rosenda, o José Baía, vindo à memória. As cenas das três mortes sobrepõem-se no mesmo processo de fusão imagética notado em outros momentos no romance.

Os julgamentos e as impressões de Luís da Silva prosseguem sempre em espiral. Seu objetivo agora é esconder o corpo de Julião Tavares de qualquer maneira. Por fim, tem a ideia de fazer com que tudo se assemelhasse a um suicídio. Tenta dependurar o cadáver. Nesse momento, ocorre mais uma alucinação. Surgem vozes na estrada, e Luís da Silva questiona-se se não estaria tendo um tresvario.

Por fim, um solilóquio constituído por frases desencontradas semelhantes às de um papagaio, uma enxurrada de imagens que irrompem a narrativa, passando a ser a expressão do estado alucinante do personagem. No auge de seu delírio,

peessoas, cenas e até mesmo um número surgem sem qualquer ligação com uma história que tenha aparecido previamente. O romance assume um tom fantasmal e premonitório. Um sargento autoritário dita a marcha de homem já velho, que talvez faria um livro na prisão. O galope de cavalos crescente, um homem sem rosto que fala em uma língua estrangeira, um livro aberto sobre o colchão com chineses revoltados.

No plano da alucinação, o que fica evidente é a internalização do tempo histórico externo à narrativa, reduzido a todas estas imagens: o piche com a legenda revolucionária escorrendo pelos tijolos da parede, as ameaças de greve, os pedaços da Internacional, as revoluções e prisões arbitrárias. Tudo estava ali na parede, fazendo um barulho que crescia gradualmente até se transformar em um grande clamor.

As fantasmagorias produzidas pelo cérebro de Luís da Silva, podemos assim concluir, não são apenas um dado circunscrito à natureza psicológica de seu estado mental, aparentemente autônomas, mas resultam de seu processo de vida material. Ou seja, o seu delírio encontra bases materiais de sê-lo. E tudo leva-nos a crer que essa base se encontra nos rumores provenientes das conturbações políticas. Há um longo fragmento de *Angústia*, por exemplo, em torno de dezenove páginas, que se inicia com Luís da Silva refletindo sobre como as horas passadas no serviço eram capazes de distraí-lo, momento em que os rumores externos chegavam-lhe amortecidos, incapazes de perturbar-lhe a serenidade. Eram os barulhos da revolução que se encontrava em seu ponto de ebulição.

Contudo, apesar da observação feita por Luís da Silva, a revolução e seus rumores, materializados no conjunto de vozes que configuram a totalidade da obra, são a preocupação central de seu pensamento desde o início da narrativa e se reduzem, no plano da alucinação, às imagens de rumores, clamores e cavalgadas. Esse será o tema nos cenários que se sucedem nesse fragmento (casa, Café e bodega). Boa parte das reflexões de Luís da Silva sobre os rumos e significados da revolução, bem como sobre o lugar da vírgula em uma correspondente legenda pintada na parede, ocorrem na bodega. Numa revolução que come os sinais, pergunta-se Luís da Silva se haveria lugar para ele em tal ordem de situações.

No café, Luís aguarda os seus companheiros para darem início às discussões habituais, conversarem sobre os fuxicos dos jornais e “meterem o pau” nos literatos da terra. Moisés envereda-se pelo caminho de explicar que a literatura tem de ser instrumento de propaganda política. Em tempos de tomada de posição, a literatura tinha de cumprir o seu papel, a arte deveria estar ao alcance de todos, a serviço da política, revolucionária, como defendia Moisés. A segurança acabou, e o mundo está perdido. O dedo do Moisés sempre anunciando desgraças ao ler o jornal. Com toda essa instabilidade, ruína, Luís da Silva torna-se brutal com os companheiros de conversas, chegando a ser bastante rude com o seu amigo Moisés, passando até por sua cabeça a possibilidade de estrangular o companheiro de passeios, café e discussões. Confusões medonhas, brigas e tiros. A morte de um comunista anunciada, a polícia perseguindo moços que liam livros sob suspeita

e cochichavam. Em todo o fragmento será esse o assunto preponderante. Mesmo que o pensamento do personagem envolva-se com outras questões – a corda no bolso, Julião Tavares, Marina –, volta ao tema central: a Revolução que se avizinha; o “fuzuê medonho”. Apesar de serem tidas como coisas absurdas pensadas naquele momento.

Em seguida, há um corte brusco nos cenários. Luís da Silva sai do café e inicia uma perseguição à Marina pelas ruas da cidade, em um jogo de distanciamento e aproximação. Ele a vê entrar e sair de lojas, observando os números das casas em um bairro. Nesse ponto da narrativa, a perspectiva do personagem fixa-se no aspecto miserável do bairro: calçadas tomadas pelo mato, grande quantidade de lixo e de cães soltos, casas sujas e riscadas com letras profundamente revolucionárias escritas a carvão.

Há uma associação no mínimo curiosa entre as casas imundas, as letras revolucionárias, o bairro com suas quitandas e moradores, descritos em todas as suas miserabilidades, e a lembrança da Tavares & Cia e do dr. Gouveia. O esforço para interpretar a legenda chega ao fim. Os rabiscos de piche ganham outras tonalidades, o preto mistura-se com o branco e o verde, curiosamente as cores do integralismo de Plínio Salgado. O grande clamor agora dita para onde as coisas estão marchando. Os clamores elevam-se em vozes reacionárias, e os riscos de piche formam grades. A premonição de um livro escrito numa rede, numa esteira sob “cortinas de pucumã” (Ramos, 2011, p. 218-219), confirmado e representado em seu livro autobiográfico posterior e póstumo *Memórias do cárcere*, torna-se um fato.

Isso posto, considera-se que a estratégia narrativa adotada em *Angústia*, com base no foco narrativo em primeira pessoa, além de expressar o pensamento e a ideologia do narrador, estabelece-se como mediação entre o tempo externo à obra e o seu próprio tempo. As condições de produção do livro e as turbulências políticas da década de 1930, apontadas aqui, internalizam-se em sua feitura, projetando-se na consciência do protagonista por meio do presente histórico e do sistema de predicação, responsável pela maneira como ele pensa e age sobre o mundo.

Seus pensamentos e atitudes acabam por revelar um comportamento ambíguo, por vezes violento e reacionário, que rejeita uma certa vida pública considerada alienada e refugia-se na vida privada de suas recordações idílicas da infância. A condição de intelectual marginalizado de Luís da Silva, nesse sentido, representa a própria condição da intelectualidade brasileira naquele momento, o que levou ambos a se eximirem da práxis histórica.

Ao internalizar o tempo histórico ao tempo de sua própria narrativa, *Angústia* também internaliza o fascismo em sua estrutura como um risco no horizonte da história brasileira, por meio do discurso de um protagonista que anseia por um governo forte, capaz de solucionar os problemas particulares que se prefiguravam em sua vida. A fala de Luís da Silva caracteriza-se por aspectos reducionistas do outro e da história. Em certa medida, e guardadas as devidas proporções, a fala de Luís se assemelha ao discurso fascista, que igualmente quer justificar o presente por meio de um passado manipulado

para atender aos seus fins. Instaure-se na narrativa de *Angústia* um problema de percepção, pois o narrador autodiegético não consegue distinguir o que realmente de fato ocorreu e o que é delírio em um mundo dominado pela ausência de sentido, por uma lógica determinista imperiosa. O leitor, inicialmente, também não fica imune a essa confusão, ainda mais por encontrar, no decorrer do relato, inúmeras histórias que o compõe, sejam elas trazidas à tona pela voz do narrador ou por outras vozes e personagens, girando sempre em torno da mesma questão: violência e coisificação da vida humana.

Conforme foi visto anteriormente, o uso do presente histórico e a manipulação temporal por meio dos três planos como estratégia narrativa e composicional propiciaram uma certa peculiaridade estilística que ressalta o caráter artístico de *Angústia*, manifestado na ambiguidade. Todavia, a utilização desse recurso também provoca uma tensão crescente na obra, afetando-lhe a organização interna que a configura como um todo apreensível. O que vemos é que essa tensão espalha-se e acaba por contaminar toda a sua estrutura composicional, tanto no plano da história (ações, personagens e espaços) quanto no plano do discurso (descrição, perspectiva narrativa e voz).

Muito dessa ambiguidade presente na estrutura do romance advém daquilo que Hermenegildo Bastos (2012, p. 85) denominou de “problema de percepção”, envolvendo os três planos do discurso enumerados há pouco. Para solucionar esse problema, o leitor precisa substituir o narrador no intuito de realizar o contraposto. A incapacidade de distinguir entre realidade e alucinação firma-se no processo de redução

da totalidade dos objetos a um conjunto de sensações, uma vez que o narrador-personagem penetra e invade tudo o que está ao seu redor, maneira pela qual o mundo exterior é incorporado à sua substância.

Essa situação narrativa adotada em *Angústia*, em que um protagonista manifesta sua avaliação particular sobre eventos e personagens por meio de sua descrição e voz, é observável, no plano da história, na oscilação do caráter do personagem, um dos primeiros e mais significativos indícios dessa tensão estilística crescente, revelada na mudança de opinião de Luís da Silva, constantemente de acordo com o momento de estabilidade ou instabilidade financeira pela qual estava passando. Se as coisas estavam ruins, tudo era odioso e insuportável; caso estivessem melhores, com os negócios equilibrados, tolerância dos chefes, dívidas pequenas, rosnava com uma avaliação positiva sobre uma leitura, o trabalho ou as pessoas.

Observa-se que a sua opinião está em conformidade com os seus negócios: se estavam equilibrados, o romance até então tido como ruim, péssimo e imprestável passava a ser visto como algo de relativa qualidade. Se podemos resumir o conjunto de ações, e até mesmo o caráter de Luís da Silva, ao longo de toda a narrativa, centra-se na estabilidade financeira, determinando-lhe as apreciações estéticas e o seu estado de humor, ou seja, trata-se do problema de percepção.

Não só a sua relação com a literatura é reavaliada, mas também o modo como se relacionava com os demais personagens, principalmente as mulheres. Apesar de se considerar feio, uma vizinha despertava-lhe o interesse. Uma certa novi-

dade, pois ele mesmo afirma que sempre foi adverso a coisas de sentimentos. Segundo ele, antes as coisas eram diferentes, levava uma vida de cão, justamente por lhe faltar dinheiro e os negócios indo de mal a pior. E como a sua condição amorosa está tão ligada estritamente à financeira, ele recorda-se de duas mulheres com as quais se relacionou nesse período, a neta d. Aurora e Berta, cujos sentimentos são quantificados tanto quanto as moedas no bolso.

Dessa forma, a ausência ou a presença do dinheiro aparecem como fatores decisivos e semelhantes à definição do estado de espírito do narrador e de sua relação com os demais personagens. Quando lhe faltam recursos, pessoas, coisas e espaços, os outros personagens são avaliados negativamente, tornando-se insuportáveis. Em situações de estabilidade financeira, a avaliação muda, e eles passam a ter algum valor na contabilidade sentimental do protagonista, como já afirmamos anteriormente.

De acordo com o que podemos observar na vida do personagem de *Angústia*, as suas ideias e concepções sofrem transformações a partir de mudanças materiais constatadas ao longo do relato. Essas modificações têm impacto direto em sua realidade espiritual, alterando significativamente o universo de suas relações sociais e de constituição de seu mundo interior. O que podemos verificar, e a literatura tem configurado inúmeros exemplos a respeito, é que, por mais estranha e fantasmagórica que seja a realidade psíquica dos seres humanos, como no caso de *Angústia*, desenraizada de qualquer chão histórico, essa realidade possui uma base material que lhe dá certa razão de ser, mas não a justifica.

Em *Angústia*, a circulação do dinheiro marca não só esses momentos de vigor do protagonista, mas também as fases pelas quais a economia brasileira passou. Observa-se isso na obra quando descrita a cena em que Luís da Silva se apossa do dinheiro enterrado e descreve os tipos de moedas que ali estavam: “dobrões coloniais, peças da monarquia e rodela atuais de tostões e réis” (Ramos, 2011, p. 133). Cada moeda representa um período da circulação monetária e as respectivas fases do capitalismo no Brasil.

Dessa forma, a presença ou ausência do dinheiro será responsável, em boa medida, pela mudança de sorte nos destinos dos personagens de ficção na obra de Graciliano Ramos, passando da tranquilidade para a inquietação e vice-versa, principalmente em momentos de crise financeira. Luís da Silva, por exemplo, torna-se contraditório nas suas palavras e ações. Os seus companheiros transformavam-se em alvos de suas brutalidades. A ruína e a instabilidade do mundo projetam-no para um certo niilismo, no qual não há remédio para mais nada, nem para a História, estando tudo perdido.

Em discussões com Pimentel e Moisés, costumava aprovar e reprovar ideias e posições deles a respeito de assuntos políticos ou literários, que geralmente eram debatidos em sua residência, principalmente quando estava bêbado. Discordava única e exclusivamente para manter o espírito de contradição. Na maioria das vezes, o objeto de suas contrariedades era Moisés, sempre buscando desestabilizar o judeu, mas acabava desistindo, sem coragem para discutir.

O novelo confuso das recordações sofre a mesma lógica da crise ora se dissipando, ora se anuviando, em que uma lembrança puxava outra, que puxava uma segunda ou terceira. Às vezes, dois fatos rememorados vêm ao mesmo tempo, formando um todo empastado, uma espécie de síntese que a imaginação completa. Daí surge a sua noção vacilante de realidade, uma espécie de percepção inflacionada sobre pessoas, espaços e fatos.

Sob a égide da crise, os sentidos de Luís da Silva alteram-se, principalmente a audição e a visão. Julga ouvir vozes que ele não sabe muito bem de quem são, de onde vêm, quando ocorreram, como bem demonstra o fragmento inicial deste capítulo. Com as visões, dá-se o mesmo: chegam-lhe disformes e confusas. Como consequência, o protagonista mistura fatos, pessoas e coisas atuais às antigas. Essas confusões causam-lhe dupla e contraditoriamente medos e ódios.

Com certeza, podemos dizer que a visão é o sentido mais prejudicado em Luís da Silva. A todo instante o narrador confunde-se entre aquilo que viu de fato e aquilo que imaginou ter visto. Nesse sentido, ele vê Julião Tavares e Marina em várias pessoas e em diversos lugares. Essas suposições levam-no a julgamentos precipitados, despertando-lhe furores moralistas, já aqui mencionados, quando acredita ter enxergado Marina numa praça onde as pessoas atracavam-se, e também a um desejo de vingança com relação a Julião Tavares, depois que este começou a se relacionar com a moça. Em virtude de tais sentimentos, toda a narrativa é tensionada. As imagens permanecem e giram em um projeto obsessivo crescente,

no qual paulatinamente a ideia do assassinato de Julião Tavares configura-se, como tivemos a oportunidade de demonstrar em nossas análises sobre o plano da alucinação.

Dessa forma, a ideia de violência e de morte é algo que perpassa o romance do começo ao fim, com Luís da Silva pensando constantemente em crimes e punições do passado, na sua própria morte ou na de seus parentes, principalmente no dia em que o pai faleceu, surgindo no relato por meio de objetos e de algumas imagens recorrentes, ligados por uma espécie de campo semântico. É assim que cobras se relacionam com cordas, fios elétricos, canos na parede, gravatas e enforcamentos, como demonstrado anteriormente. Sem muita afinidade entre si, cada objeto está relacionado a outro por finalidade, cuja função ganha significado quando vista em retrospectiva ou dentro de uma certa lógica que os confluem.

A gratuidade e o determinismo da história propagam-se pelo modo de narrar, que adquire aspectos cada vez mais identificados com o estado alucinado da mente do protagonista. Essa totalidade apreendida no romance representa a realidade reificada (a capitalista) de um mundo no qual os objetos se opõem aos sujeitos de tal maneira que são capazes de transformá-los em escravos. No tipo de sociedade capitalista representada em *Angústia*, o objeto produzido pelo trabalho humano se opõe ao trabalhador de tal maneira que se metamorfoseia num ser estranho, numa força independente dele.

Dessa forma, as histórias de crimes e de punições que entram no plano da história como narrativas encaixadas, bem como a corda e os demais objetos a ela aludidos, constituem

“fator desencadeador da história e existe na sua objectualidade colidindo com o sujeito” (Bastos, 2012, p. 94). Por isso é que os crimes dos cangaceiros que assolam o Nordeste, destruindo propriedades, deflorando jovens brancas, executando ricos homens fazendeiros, devem ser punidos com o máximo de rigor e requintes de crueldade. Os crimes e as punições que reiteradamente aparecem em *Angústia* fazem parte não só dos mecanismos de repressão e controle de um sistema-mundo em extinção, mas também repisam um mesmo tema: o da violência e coisificação da vida humana como paralisia da história em uma região em que o processo de passagem para a modernidade capitalista não foi completo de um todo e onde as velhas estruturas econômico-sociais mantiveram-se preservadas.

Em termos de composição ficcional, observamos como Graciliano Ramos constrói a convivência do moderno e do arcaico, um absurdo aparente que mimetiza não apenas o estado delirante e contraditório da consciência do narrador-protagonista, mas o incompleto processo de modernização do país, por meio da estratégia narrativa do presente histórico que corresponde a uma peculiar utilização estilística do presente com o objetivo de se relatar eventos passados. Trata-se de um presente com um valor temporal de pretérito, que surge no sintagma narrativo para atualizar um evento passado, conferindo-lhe maior vivacidade.

Em alguns contextos narrativos, como é o caso de *Angústia*, o presente histórico liga-se rigorosamente com a focalização interna de um personagem, conferindo-lhe maior tensão emocional a uma vivência passada. Esse importante procedimento estratégico de representação marca, portanto, o momento de

observação e as atitudes ideológico-emocionais que caracterizam o narrador autodiegético Luís da Silva, responsável por relatar apenas aquilo ao alcance do seu campo de consciência.

No entanto, o processo de focalização sofre algumas oscilações entre seus signos fundamentais (interna, externa e onisciente), uma vez que o narrador encontra-se identificado com o personagem, fato aqui apontado ao tratarmos do problema de percepção. Assim, a perspectiva narrativa em *Angústia* varia entre a restrição de informações, relatadas de acordo com o nível de conhecimento do personagem; entre a “representação das características superficiais e materialmente observáveis de uma personagem, de um espaço ou de certas ações”, configurando um certo “pendor acentuadamente descritivo” (Reis *et al.*, 1988, p. 249), ou ainda a representação narrativa na qual o narrador dispõe de conhecimento ilimitado de informações e exerce controle quase absoluto sobre eventos, personagens, tempos e cenários constituintes da história.

O narrador autodiegético de *Angústia* consiste na particularidade artística que possibilita a mediação entre o tempo interno, relativo à subjetividade em expansão do personagem Luís da Silva, e o tempo externo à própria narrativa, conforme foi possível perceber nos planos já mencionados. Essa referência propicia não só a ponte entre o real e o imaginário, mas onexo necessário entre o mundo configurado no romance e a realidade objetiva.

A estratégia narrativa adotada no livro, portanto, forma uma totalidade intensiva responsável pelo aprimoramento da percepção do leitor para o movimento do tempo histórico, que se encontra comprometido no romance. Ao acompanhar

o processo de transformação da perspectiva do personagem em voz autoral por meio do recurso estilístico da escrita de uma pseudobiografia, o leitor substitui o ponto de vista implicado do narrador-personagem e insere o seu, agora transformado pela inteligibilidade dos fatos.

Pós-leitura

Neste momento, deve-se consolidar o processo de leitura por meio do ato crítico. É importante que o estudante não permaneça no cômodo lugar do “gostei” ou “não gostei”. Passar por essa reflexão é importante, mas cabe ao docente contribuir para que os estudantes superem essa etapa e avancem na compreensão mais profunda do sentido da obra literária. Como vimos, *Angústia* traz um debate sobre o Brasil e nossa experiência histórica, que é essencial para nos reconhecermos. Assim, este momento precisa promover um conhecimento do romance como forma e apreender sua relação dialética com a realidade.

As perguntas realizadas durante o momento da leitura ajudam muito a apreender a forma. Feito isso, pode-se neste momento retomar essas questões para serem repensadas a partir do conteúdo e do sentido ali construídos. Os apontamentos teóricos realizados pela crítica literária já consolidada contribuirão muito para o levantamento e o trabalho com a relação entre forma e conteúdo.

Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A partir do levantamento das características da narração realizada por Luís da Silva, problematizar a relação entre o

plano da memória e o plano da realidade. Em quais partes do romance essa relação aparece de forma mais evidente? Que conexão há entre esses planos? O que a relação entre esses planos diz sobre a experiência histórica brasileira?

2) Ainda a partir da caracterização da narrativa, problematizar o que é dito e o que não é dito pelo personagem-narrador. O que causa ao leitor esse domínio do que é ou não contado pelo narrador? Qual relação o leitor precisa estabelecer com o narrador para que o acesso aos acontecimentos narrados seja mais profundo?

As propostas realizadas têm por intuito a concretização do que chamamos de ato crítico, já que consideramos essa ação essencial para a compreensão da obra literária. Assim, nossas sugestões devem ser avaliadas quanto a sua possibilidade de realização em cada espaço pedagógico específico e alteradas sempre que necessário.

Saiba Mais



Graciliano Ramos – Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos - 75 anos do livro “Angústia” – nessa reportagem, realizada pela TV Cultura e publicada em 22 de setembro de 2011, será possível conhecer melhor um dos maiores escritores brasileiros por meio da participação de Candido e da entrevista com outros especialistas.

Sugestão bibliográfica e referências

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

. *Três poemas portugueses e um impasse. Crítica Marxista*, n. 28, p.109-126, 2009.

. FILHO, Leonardo Almeida; BRUNACCI, Maria Izabel. *Catálogos de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.

BASTOS, Hermenegildo José de M. *Arte e liberdade em Angústia*, de Graciliano Ramos. *Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011.

. *As artes da ameaça – ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões, 2012.

. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, p. 19-33, abr. 2015.

. *Três poemas portugueses e um impasse. Crítica Marxista*, n. 28, p.109-126, 2009.

BORIS, Fausto. *A revolução de 30: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

. *O pensamento nacionalista autoritário* (1920-1940). Zahar, 2001, p. 81. (Descobrimos o Brasil). (Portuguese Edition). (Ebook).

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006a.

. *Ficção e confissão* – ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

FAORO, R. *Os donos do poder: formação do patronado político brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

LAFETÁ, João Luis. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LUKÁCS, György. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Traducción de Wenceslao Roces. México-Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

. *Estética*. Tomo III. Categoría básicas de lo estético. Barcelona; Mexico: Grijalbo, 1967.

. *Introdução a uma estética marxista*. Sobre a peculiaridade como categoria estética. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

MÉSZÁROS, I. *O desafio e o fardo do tempo histórico. O socialismo no século XXI*. Tradução de Ana Cotrim e Vera Cotrim. São Paulo: Boitempo, 2007.

RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Maria Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

TRINDADE, Hélgio. *INTEGRALISMO* (O fascismo brasileiro na década de 30). 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30: a dominação oculta*. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VALE, Fabiano Ferreira Costa. “*Enxoto de imagens luxuriantes*”: o processo de escrita em *Angústia*, de Graciliano Ramos. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, 2011.





***PEDRO
PÁRAMO***

Pré-leitura

A fim de que possa ser suscitado o interesse e a curiosidade sobre a obra a ser estudada – *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo –, são propostas as seguintes ações:

1) Questionar os estudantes sobre o que o título da obra infere. Parece ser um nome próprio, mas poderia ter outros significados?

Sugere-se iniciar com as respostas espontâneas e, posteriormente, recorrer a pesquisas em dicionários e na internet.

Além disso, recomenda-se o uso de imagens ilustrativas.

2) Em um segundo momento, sugere-se trabalhar os dados biográficos do autor. Esse trabalho pode ser realizado em forma de apresentação do docente ou em forma de pesquisa realizada pelos próprios estudantes. A escolha de uma dessas possibilidades deve considerar o tempo disponível para a ação, as características da turma e a disponibilidade de recursos da escola.

Como finalização deste momento, sugere-se o contato com o livro escolhido. É importante que os estudantes toquem, folheiem o material. Nesse momento, é importante ressaltar outras características de estímulo, por meio de questões sobre a capa, o tamanho da obra e outras informações que constarem no exemplar.

Ao finalizar esta etapa, iniciamos a preparação para as etapas seguintes.

Leitura

Conforme vimos no primeiro capítulo, o estudo da literatura precisa, necessariamente, da leitura do texto, do contato direto entre obra e leitor. Assim, esta etapa é de suma importância para a concretização de todo o processo de ensino-aprendizagem. Cabe ao docente organizar como a leitura será feita. Sugere-se a construção de um cronograma que contenha: a) leitura conjunta em sala de aula; e b) leitura individual. Como sabemos, *Pedro Páramo* não é uma obra extensa, mas possui um vocabulário que merece nosso cuidado e atenção. Por isso, as leituras coletivas em sala contribuirão para essa aproximação do estudante ao texto, contando com o apoio pleno do docente e dos colegas. Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A confecção de um cronograma em que toda a obra será lida, com a divisão entre momentos de leitura coletiva e leitura individual. Vejam que a leitura da obra pode ser realizada em paralelo com outras atividades, tomando

apenas parte do tempo das aulas. Ler esse breve romance de Juan Rulfo exigirá tempo e organização, mas valerá muito a pena.

2) Organização de momentos de escuta dos comentários dos estudantes sobre suas leituras individuais. Sugere-se fazer rodas de conversa ou disponibilizar momentos específicos da aula para falas individuais. Esses momentos servirão para o docente acompanhar a leitura individual, auxiliar na compreensão das partes do romance e manter a necessária frequência de leitura.

3) A inclusão de alguns questionamentos acerca da leitura também se faz importante neste momento e contribuirá para os debates posteriores. Sugere-se as seguintes questões:

- a) Quem é o protagonista e o narrador da obra? Há quantos narradores? Quem são?
- b) Qual é o cenário principal onde a história se desenrola?
- c) Quem é Suzana e qual é sua relação com Pedro Páramo?
- d) Como a estrutura da obra difere de um romance tradicional?
- e) Quais são alguns dos outros personagens importantes na trama?

Aporte crítico-teórico

Enquanto a leitura é realizada, cabe ao docente recorrer aos recursos da crítica literária já consolidada a fim de organizar o caminho de aproximação à obra. A seguir, elencamos alguns caminhos do debate realizado a partir do romance rufiano,

que poderão contribuir para a construção das discussões acerca da obra.

– Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen.

Eso me venía diciendo Damiana Cisneros mientras cruzábamos el pueblo.

– Hubo un tiempo que estuve oyendo durante muchas noches el rumor de una fiesta. Me llegaban los ruidos hasta la Media Luna. Me acerqué para ver el mitote aquel y vi esto: lo que estamos viendo ahora. Nada. Nadie. Las calles tan solas como ahora. Luego dejé de oírla. Y es que la alegría cansa. Por eso no me extrañó que aquello terminara (Rulfo, 1996, p. 218).

É um povoado cheio de murmúrios. É um romance cheio de vozes, não soltas, nem aleatórias. Vozes sofridas, que clamam pelo entendimento de seus destinos:

Ruidos. Voces. Rumores. Canciones lejanas:

Mi novia me dio un pañuelo con orillas de llorar...

En falsete. Como si fueran mujeres las que cantaran

(Rulfo, 1998, p. 223).

São vozes que saem das sombras, das pedras, das muitas vidas

destruídas pelo rancor de um homem, pelo destino cruel ao qual toda uma cidade é destinada. O que conhecemos de Comala é narrado ora por Juan Preciado, ao contar sua história a Dorotea, ora pela voz de sua mãe, Dolores, já morta, trazendo não só uma contraposição de ambientes, mas uma contradição de perspectivas e de registros literários:

Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos.

“... Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las carretas. Llegan de todas partes, topeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de paró. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma hora en que se abren los hornos y huele a pan recién horneado. Y de pronto puede tronar el cielo. Caer la lluvia. Puede venir la primavera. Allí te acostumbrarás a los ‘derrepentes’; mi hijo.” Carretas vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras (Rulfo, 1998, p. 223).

O contraste que se estabelece entre a Comala, transcrita por Dolores, e aquela com a qual Juan Preciado se defronta é perturbador. As duas versões formam como que dois extremos: não se sabe com certeza se o relato de Dolores é somente a fantasia de suas lembranças de juventude ou se o que Juan Preciado vê é resultado do seu medo. Nessa incerteza, o que se estabelece, portanto, é um movimento, interno à obra, de passagem do tempo, de mudança, de decadência. Se o

caminho antes era preenchido pelo intenso comércio que movimentava Comala, agora Juan Preciado somente se defronta com homens sem vida, como se estivessem dormindo, num lugar habitado por ecos e sombras.

São, portanto, esses ecos e vozes, multiplicadas e aparentemente soltas no romance, que parecem fundamentá-lo e posicioná-lo em um espaço de incompreensibilidade, de confusão. Como Juan Preciado, o leitor adentra em Comala em uma profunda mistura. Se Juan Preciado ouve vozes sem identificar as pessoas, escuta ruídos sem nada ver; o leitor se depara com uma sequência de trechos aparentemente sem conexão, que começa com um eu-narrativo que deseja contar sua chegada a Comala, passa repentinamente para relatos de uma infância até chegar ao auge de relatos sem identificação dos personagens ou sem relação direta com o enredo central, como no seguinte fragmento:

- ... Mañana, en amaneciendo, te irás conmigo, Chona. Ya tengo aparejadas las bestias.
- ¿Y si mi padre se muere de la rabia? Con lo viejo que está... Nunca me perdonaría que por mi causa le pasara algo. Soy la única gente que tiene para hacerle hacer sus necesidades. Y no hay nadie más. ¿Qué prisa corres para robarme? Aguántate un poquito. Él no tardará en morirse.
- Lo mismo me dijiste hace un año. Y hasta me echaste en cara mi falta de arriesgue, ya que tú estabas, según eso, harta de todo. He aprontado las mulas y están listas. ¿Te vas conmigo?
- Déjame lo pensar.

- ¡Chona! No sabes cuánto me gustas. Ya no puedo aguantar las ganas, Chona. Así que te vas conmigo o te vas conmigo.
- Déjame pensar. Entiende. Tenemos que esperar a que él se muera. Le falta poquito. Entonces me iré contigo y no necesitarás robarme (Rulfo, 1998, p. 245).

Quem é Chona? Que casal é esse que planeja fugir? A leitura de todo o romance não responderá a essas perguntas. É *Pedro Páramo* apenas um conjunto de fragmentos desconexos dispostos aleatoriamente, sem um fundamento ou um eixo central? Que relação essa aparência de aleatoriedade estabelece com a busca da obra de arte literária pela totalidade?

A busca pela totalidade na obra de arte se dá por meio de uma organização interna da obra que possibilite uma ordenação inteligível, ou seja, uma lógica própria, nomeada por Aristóteles como verossimilhança, necessária à criação do novo mundo que é a obra de arte. É indiscutível que no romance rulfiano há a criação de um outro mundo, porém esse mundo é inteligível? Há uma lógica essencial na fragmentariedade? Se há, o que essa lógica representa?

O primeiro aspecto a ser observado é que se trata de um romance cuja estrutura é reconhecida apenas no decorrer da leitura. Como enunciado anteriormente, *Pedro Páramo* inicia-se como um relato em primeira pessoa, o qual se narra a chegada de Juan Preciado a Comala. Nesse início, duas intromissões fazem a diferença: a) o tom fantasmal do próprio enredo e da presença da voz de Dolores; e b) a infância de Pedro Páramo.

No primeiro tópico, Juan Preciado, desde seu encontro com Abundio, está envolto em um mundo aparentemente desolado, inabitado:

Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer. Fui andando por la calle real en esa hora. Miré las casas vacías; las puertas desportilladas, invadidas de yerba. ¿Cómo me dijo aquel fulano que se llamaba esta yerba? “La capitana, señor. Una plaga que nomás espera que se vaya la gente para invadir las casas. Así las verá usted” (Rulfo, 1998, p. 183-184).

Porém, em meio a essa desolação, surgem possibilidades e pessoas:

Al cruzar una bocacalle vi una señora envuelta en su rebozo que desapareció como si no existiera. Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. Hasta que nuevamente la mujer del rebozo se cruzó frente a mí.

– ¡Buenas noches! – me dijo. La seguí con la mirada. Le grité.

– ¿Dónde vive doña Eduvigis? Y ella señaló con el dedo:

– Allá. La casa que está junto al puente.

Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra (Rulfo, 1998, p.184).

Juan Preciado está em um mundo fantasmal, onde pessoas surgem e desaparecem. Junto a esse fato, soma-se a presença de sua mãe Dolores já morta, ora como uma voz que ouve, ora ao avisar a Eduviges da sua chegada a Comala:

¿De modo que usted es hijo de ella?

– ¿De quién? – respondí.

– De Doloritas.

– Sí, pero ¿cómo lo sabe?

– Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy.

– ¿Quién? ¿Mi madre?

– Sí. Ella.

(Rulfo, 1998, p. 186).

Em meio a esse ambiente insólito e confuso, surgem outros fragmentos, que contam a infância de Pedro Páramo:

– ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?

– Nada, mamá.

– Si sigues allí va a salir una culebra y te va a morder.

– Sí, mamá.

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. “Ayúdame, Susana.” Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. “Suelta más hilo.”

(Rulfo, 1998, p. 188).

Sabe-se que esse menino é o pai morto de Juan Preciado, porém a primeira enunciação de sua infância já aparece mesclada com as lembranças do velho Pedro Páramo, em sua cadeira, mirando o caminho em que o corpo de Susana San Juan foi levado após sua morte.

Esses fragmentos citados seguem uma sequência no romance, e os relatos são apenas separados por espaços em branco. Contudo, fica evidente que a obra rompe com uma linearidade temporal dos acontecimentos, assim como o fantasmal não é somente parte do tema, mas está fundamentado na forma do romance.

Diante disso, é possível perceber algum movimento no romance que indique alguma unidade, alguma lógica que unifique o sentido? Mais que vozes aparentemente soltas, cada voz que surge em *Pedro Páramo* pode ser considerada uma narração? Antes de buscar responder a essas questões, é importante salientar que, ao propor esses problemas, o romance de Rulfo tocará em um ponto crucial das literaturas periféricas: o problema da narração, melhor dizendo, a narração como problema.

Narrar, poder contar sua história, sempre foi um problema para as nações periféricas. Para um povo narrar a si mesmo, é necessário que se crie, também como povo, um modelo de representação. A formulação desse modelo exigirá autonomia, consciência de si e de sua história. Se há uma lógica interna em *Pedro Páramo*, esta leva à totalidade? À consciência de si?

Como se sabe, a história de formação das nações latino-americanas se deu de forma problemática, pois se estabe-

leceu como resultado da escravidão e da exploração, em um momento em que a autonomia humana sobre a natureza se fazia. Assim, enquanto para o mundo europeu tratava-se da elevação do ser humano e de seus direitos e deveres, aqui nos países latino-americanos vigorava a dominação de uns sobre os outros. Isso não quer dizer que no mundo europeu a dominação de outros seres humanos não existisse; na verdade, tratava-se de um movimento de dominação também da natureza humana, dependente desse “outro mundo” para sua sustentação, rumo ao mundo administrado.

Nesse sentido, fatores como autonomia e modelo de representação se colocam de forma problemática em nações que são impossibilitadas de construir, como povo, os caminhos de sua própria história. Isso é um problema para o escritor, o literato, que quer escrever; para o leitor, que busca se reconhecer ou estabelecer uma relação com o texto; e para a literatura em si, que, como trabalho estético, como parte do mundo do trabalho, precisará repensar seu poder ou sua potencialidade de representação.

Incluída nessa problemática, a obra de Rulfo precisou lidar ainda com seus problemas mais específicos, relacionados à realidade mexicana. Trata-se de uma nação que, por meio de uma revolução armada, buscou uma mudança estrutural na sociedade, mas falhou tanto como projeto quanto em sua execução. Em âmbito literário, Rulfo tem atrás de si todo um conjunto de obras produzidas por outros autores mexicanos que também buscavam tratar ou responder (direta ou indiretamente) a esses problemas, dando ênfase a toda a complexidade da cultura mexicana.

Diante, então, dos problemas centrais da literatura latino-americana, como a dialética singular *versus* universal e a possibilidade e potencialidade da narração (como representação), assim como as condições materiais e históricas da nação mexicana e seu sistema literário em formação, como a obra de Rulfo se coloca na atualidade? O que a obra de Rulfo encena como parte dessas forças em ebulição? E mais: o que a obra de Rulfo nos diz sobre esse mundo em contradição?

Responder a essas questões torna-se necessário ao crítico literário, pois é preciso perceber como se dão na obra as relações entre vida social e obra literária, realizadas por meio da análise abrangente de sua forma. Assim, este capítulo buscará, por intermédio da análise dos movimentos narrativos na obra *Pedro Páramo*, ao considerar, como hipótese, a multiplicidade de vozes como multiplicidade de narrativas, responder ou, ao menos, aprofundar ainda mais as questões que essa importante obra ainda suscita, apesar (ou por causa) das inúmeras e importantes interpretações e análises já empreendidas.

A percepção das vozes como narrativas não é apenas uma mudança de terminologia, mas implica ao romance e à interpretação outros fatores. Como narrativas, ou fragmentos de narrativas, temos então narradores, personagens que estão potencialmente destinados a falar, a nos contar. Essa problematização parte, a princípio, da dupla temporalidade que se estabelecerá entre o eu-narrado e o eu-narrador, como nos fragmentos sobre Pedro Páramo; e entre o momento da narrativa e o momento narrado, que se concretiza no diálogo entre Juan Preciado e Dorotea.

Dentro dessa problemática, é Dorotea, “La Cuarraca”, quem nos contará o estabelecimento do poder de Pedro Páramo em Comala:

– Ve tú a saber. Algunos de tantos. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso de Don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de donde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. Eso fue allá en el cerro de Vilmayo, donde estaban unos ranchos de los que ya no queda ni rastro... (Rulfo, 1998, p. 225).

A vingança de Pedro Páramo pela morte de seu pai e a apropriação das terras de Vilmayo não serão contadas por outra personagem, somente enunciadas. Será Dorotea a responsável por esclarecer, nesse fragmento 42, o que poderia ter sido o motivo de mudança das condições de Pedro Páramo na infância (como a pequena propriedade de sua avó e a destinação da colheita para o pagamento das contas no comércio de doña Inés Villalpando) e sua transformação em “terrateniente”.

Muitas outras vozes narrativas que estão presentes no romance, aparentemente soltas, na verdade, antecipam ou dão continuidade e profundidade à história de Comala. Dois fragmentos são bem peculiares nesse sentido. O primeiro a ser destacado é o fragmento 62, que trata de um diálogo entre doña Fausta e Ángeles, no qual se antecipa ao leitor a

morte de Susana, em seu quarto, em *Media Luna*. Essas são personagens que não aparecem no romance em nenhum outro momento:

- Ve usted aquella ventana, doña Fausta, allá en la Media Luna, donde siempre ha estado prendida la luz?
- No, Ángeles. No veo ninguna ventana.
- Es que ahorita se ha quedado a oscuras. ¿No estará pasando algo malo en la Media Luna? Hace más de tres años que está aluzada esa ventana, noche tras noche. Dicen los que han estado allí que es el cuarto donde habita la mujer de Pedro Páramo, una pobrecita loca que le tiene miedo a la oscuridad. Y mire: ahora mismo se há apagado la luz. ¿No será um mal suceso? (Rulfo, 1998, p. 289-290).

Tem-se, nesse fragmento 62, um diálogo já antigo, contemporâneo à morte de Susana, que, no entanto, surge nas ruas de Comala e interrompe os fragmentos diretamente anterior e posterior, nos quais um narrador em terceira pessoa nos contava uma conversa entre Susana e Justina, e a entrada de Pedro Páramo em seu quarto; até o momento posterior, em que o padre Rentería tenta confessar Susana, sob o olhar de mulheres escondidas e de Pedro Páramo.

Junto à intromissão do diálogo e à antecipação, ainda incerta, de um fato importante da narrativa (a morte de Susana), há outro momento bem peculiar: a intromissão de vozes durante o diálogo de Juan Preciado e Dorotea. São vozes que eles ouvem, murmúrios de outros defuntos enterrados nas proximidades:

– ... Tenía sangre por todas partes. Y al enderezarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montonales de sangre. Pero no estaba muerto. Me di cuenta. Supe que Don Pedro no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar se yo había estado en Vilmayo dos meses antes (Rulfo, 1998, p. 256).

Nem o leitor, nem Juan Preciado, nem Dorotea sabem quem conta; mas, complementando o relato de Dorotea, sabemos que se trata da ação de Pedro Páramo, isto é, de sua vingança, agora narrada por quem a sofreu e sentiu sua força, o que confere ênfase à narrativa como um todo, pois se trata, então, de um conjunto de narrativas, com múltiplos narradores, que assumem a voz do romance e nos contam suas vivências, percepções ou acontecimentos de Comala.

Diante disso, verifica-se que *Pedro Páramo* se forma por meio de três movimentos narrativos: as vozes narrativas, ouvidas por meio de diálogos; as lembranças de alguns personagens, em especial de Dolores e de Suzana, que são mais recorrentes; e a história de Pedro Páramo, de sua infância à sua morte, contada por um narrador em terceira pessoa.

As vozes narrativas são atos comunicativos, são principalmente diálogos de personagens secundários, que se colocarão no romance por meio de conversas curtas ou longos monólogos insertos, em que a fala (resposta) de um personagem é entrecortada por lembranças. Isso ocorre em toda a parte inicial do romance, em que ouvimos a voz de Juan Preciado e, somente no fragmento 36, descobrimos que é uma longa resposta à Do-

rotea, semelhante a sua questão feita posteriormente: “[...] ¿Qué viniste hacer aquí?” (Rulfo, 1998, p. 237), mas profundamente entrecortada pelas lembranças de sua mãe Dolores e da narrativa em terceira pessoa, que conta a infância de Pedro Páramo.

No segundo movimento narrativo, as lembranças de Dolores são declamações ou falas que se inserem de forma repentina na narrativa. Essas lembranças invadem o contar de Juan Preciado, como uma recordação sua, que se coloca na narrativa como uma intromissão, uma mudança de tom narrativo, conforme pode ser observado no fragmento 35:

[...] Salí la calle para buscar el aire; pero el calor que me perseguía no se despegaba de mí. [...] “Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise [...] Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...” (Rulfo, 1998, p. 235).

Há, inicialmente, a fala de Juan Preciado, respondendo à Dorotea como se deu sua morte. Fala da ausência de ar, do sufocamento. É o momento que, com a ajuda de Dorotea, ele descobre que o que lhe matou foram os murmúrios, o medo das inúmeras vozes que o perseguiram. O que Juan conta a Dorotea e a nós leitores é diverso do que nos mostra esse fragmento de Dolores. Falam do mesmo assunto: Comala e o ar; mas o tratam e o sentem de forma bem diversa, contrastiva,

com uma diferença presente tanto na forma (uso de itálico e aspas) quanto no tom e na perspectiva de cada personagem.

A fala de Dolores, em itálico e entre aspas, conta-nos sobre Comala, não a cidade vista e narrada por seu filho, mas um outro ambiente, saído de sua memória, guardado desde sua juventude, desde quando deixou Pedro Páramo para visitar sua irmã e nunca mais voltou. Evidencia-se na obra um contraste temporal entre as épocas que se encontram na narrativa. São perspectivas que não chegam a se misturar, mas se contrapõem, colocam-se a postos, mostram-se como parte ainda integrante deste mundo que é Comala.

Junto, então, a estes dois movimentos narrativos, o diálogo e as lembranças, tem-se um movimento bem peculiar: uma narrativa em terceira pessoa, conduzida por um narrador que transita entre o heterodiegético e o onisciente e que nos contará, na maior parte da narrativa, a história de Pedro Páramo e de todos os outros que se envolveram diretamente em sua trajetória, como no fragmento 23, que narra um encontro de Fulgor e Pedro Páramo:

Tocó nuevamente con el mango del chicote, nada más por insistir, ya que sabía que no abrirían hasta que se le antojara a Pedro Páramo. Dijo mirando hacia el dintel de la puerta: “Se ven bonitos esos moños negros, lo que sea de cada quien. En esse momento abrieron y él entró.” (Rulfo, 1998, p. 217).

Assim, a trajetória de Pedro Páramo e das pessoas que o cercam mais diretamente será, predominantemente, narrada

com o auxílio de um narrador em terceira pessoa. Há ainda uma força muito grande dada ao diálogo entre os personagens, mas será também forte a presença de um narrador que, fora da história, dará ao leitor indicações da paisagem, do ambiente em que se realizam as ações, até, mais para o fim do romance, envolver-se por meio do discurso indireto livre.

Esses movimentos narrativos que formulam o romance estão bem presentes na narração da vida de Susana. Começa-se a conhecê-la por meio de sua lembrança, como se observa no fragmento 41:

Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos (Rulfo, 1998, p. 253).

Nesse fragmento, sabemos da morte de sua mãe, do fato de ninguém ter comparecido ao enterro ou ao velório, da dificuldade e da exigência de missas gregorianas, assim como da falta de condições para realizá-las. Trata-se de uma lembrança de sua juventude, muito íntima, narrada por ela mesma e ouvida por nós leitores e pelos seus vizinhos de tumba, Juan Preciado e Dorotea.

Esse processo narrativo foi responsável também pelo conhecimento de outro momento importante na vida de Susana: a morte de seu marido, Florêncio. Isso será também contado por ela, na tumba, mas enunciado aos leitores por Juan Preciado, que conta a Dorotea e a nós o que ouviu:

Dice que la noche en la cual él tardó en venir sintió que había regresado ya muy noche, quizá de madrugada. Lo notó apenas, porque sus pies, que habían estado solos y fríos, parecieron envolverse en algo; que alguien los envolvía en algo y les daba calor. Cuando despertó los encontró liados en el periódico que ella había estado leyendo mientras lo esperaba y que había dejado caer al suelo cuando ya no pudo soportar el sueño. Y que allí estaban sus pies envueltos en el periódico cuando vinieron a decirle que él había muerto (Rulfo, 1998, p. 278).

De forma a complementar o fragmento anterior, haverá uma mudança de recurso narrativo para se dá a conhecer o grande trauma na infância de Susana. Assim, a morte de Florêncio será novamente narrada, no fragmento 56, posterior ao que é contado por Juan Preciado. Nesse fragmento, a forma de narrar será com a presença de um narrador em terceira pessoa, que contará as lembranças e os sonhos de Susana em sua cama, em *Media Luna*, sob o olhar atento e angustiado de Pedro Páramo. Será um narrador onisciente que relatará os questionamentos e sofrimentos de Susana.

Já no fragmento 49, o narrador em terceira pessoa nos contará o que aconteceu em meio ao momento em que Justina conta a Susana sobre a morte de seu pai Bartolomé:

Muchos años antes, cuando ella era una niña, él le había dicho:

– Baja, Susana, y dime lo que ves.

Estaba colgada de aquella sogá que le lastimaba la cintura,

que le sangraba sus manos; pero que no quería soltar: era como el único hilo que la sostenía al mundo de afuera.

– No veo nada, papá. [...]

Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre (Rulfo, 1998, p. 269).

Por meio de uma lembrança de Susana, narrada em terceira pessoa, apreende-se com exatidão um momento muito importante e sofrido de sua vida: a descida a uma tumba, a mando de seu pai, à procura de objetos preciosos. Nesse sentido, o leitor, por ter ouvido a voz narrativa e as lembranças de Susana, saberá algo que Pedro Páramo não chegará a conhecer, motivos esses que parecem ser fundamentais para a grande dor que ela sente e que a mata em *Media Luna*. Assim, esse confuso e introspectivo mundo de Susana San Juan, o qual Pedro Páramo jamais terá acesso, é cedido ao leitor por meio da totalidade da obra, da voz narrativa e da lembrança da própria Susana.

Diferentemente da trajetória de Susana, conhecemos as muitas outras histórias do romance somente por meio deste movimento: um diálogo mediado e intermediado por um narrador em terceira pessoa, como a história de Fulgor ou do padre Rentería. E, no decorrer da narrativa, vê-se que esse movimento, antes realizado em conjunto com as outras formas narrativas, passa a dominar toda a obra e, a partir do fragmento 65, assume por si só o movimento narrativo.

Nesse sentido, formula-se nessa obra um problema: temos a história de um povo contada por muitos deles, ouvimos

suas vozes, mas há também um movimento que vai ganhando força na narrativa e, por fim, torna-se dominante na obra, que é a narrativa em terceira pessoa, na forma mais tradicional possível, em que um narrador, externo à história, medeia o diálogo de personagens. Temos, então, dois movimentos centrais no romance: uma perspectiva que parte do personagem, relatada em sua conversa (“plática”), e uma perspectiva de um narrador que organiza os diálogos, indica o ambiente e direciona o olhar do leitor.

Retomando a tradição crítica da obra de Rulfo, como se pode então reconhecer na análise formal da obra, ao perceber a predominância de uma narrativa em terceira pessoa, uma inovação no aspecto formal ou, como salienta Klahn (1996, p. 526), uma narrativa que “subvierte los supuestos lógicos-racionalistas del positivismo”?

À primeira vista, essa persistência formal vai ao encontro daquilo que já foi observado pela crítica, que é a manutenção do tema rural nos autores do *boom* latino-americano, como em Rulfo e em Gabriel Garcia Márquez¹. Nesse sentido, além de uma continuidade temática, encontramos na obra de Rulfo uma persistência também formal: um narrador que ordenará o eixo central da narrativa, da qual fazem parte as vozes narrativas, que se interpõem e se intrometem, explicando, antecipando, explorando, recontando.

¹A persistência da temática rural em autores do boom é tratada em: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (Org.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

Como pensar essa forte persistência e insistência de um estilo narrativo então considerado ultrapassado somando-se a uma fragmentariedade inovadora? Trata-se de um problema posto pela obra ao crítico. O primeiro aspecto a ser observado é que não se pode perder de vista a forma dialética com que essas questões se colocam. Como foi mencionado anteriormente, o eixo central das literaturas periféricas é a dialética singular *versus* universal, que se desdobra em outros pares também dialéticos, como a inovação e o arcaico.

Antonio Candido (2000), ao discutir a literatura latino-americana, diz-nos da complexidade desse movimento a partir de 1950. Na literatura brasileira, segundo o referido crítico, temos autores muito diferentes entre si, como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, que, por meio do trabalho estético, deram ao texto sua centralidade. Assim, não se precisará mais solicitar à Clarice Lispector que fale do sertanejo, e ela realmente não fará isso. Sua Macabéa está na cidade.

No entanto, aproximando-se da solução presente em *Pedro Páramo*, Guimarães Rosa permanece na temática rural. Em *Grande Sertão: veredas*, buscou-se também uma inovação formal, com seu monólogo inserto², como uma narrativa

²Termo utilizado por Roberto Schwarz para assinalar a presença do visitante apenas percebida no reflexo do relato de Riobaldo, como a única voz presente no livro: “Poderíamos falar, então, em diálogo, pela metade, ou diálogo visto por uma face. De qualquer modo, trata-se de um monólogo inserto em situação dialógica”, em SCHWARZ, Roberto. Grande sertão: estudos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica, vol. 6.

que busca ser como a fala, como a memória dos jagunços. No entanto, tem-se ali mais que a persistência de um tema, tem-se a continuidade de uma história social: Riobaldo é ex-jagunço, mas somente pôde narrar por ser filho de Selorico Mendes, herdar suas terras e poder ficar a “especular idéia”, como afirma o próprio narrador. A permanência de um tema próprio desse atraso se manifesta também na encenação da persistência da história: de um sertão que não se adapta à modernização, de ex-jagunços pobres e a serviço de Riobaldo, agora senhor de terras e homens.

Nesse sentido, retomamos a relação entre obra literária e vida social. As obras literárias são autônomas, trata-se de um outro mundo criado. O escritor moderno pode em seu trabalho utilizar as mais variadas técnicas já realizadas, pode escolher, variar. Mas, o que encontramos em especial na obra rulfiana é que essa liberdade da obra literária parece ser em si também limitada. Parece haver um limiar, invisível, que se impõe aos escritores como Guimarães e Rulfo, que tanto querem inovar. Uma limitação que se manifesta na forma literária de seus romances, semelhante à fronteira imposta à própria vida, já administrada.

Esse limite formula-se pela contradição entre a potencialidade que é a obra literária em sua relação com a vida, já em si dominada. Como é possível pensar a liberdade (ou vivenciá-la no fazer literário) diante da força imperativa de uma realidade mesquinha e atrasada, tão presente na realidade mexicana? Como vivenciar uma inovação estética diante de uma história narrada de atraso, mas principalmente de persistência, de perda de movimento? Como utilizar os maiores avanços

estéticos para narrar uma história parada, imóvel e triste?

Há uma separação muito nítida entre a narrativa sobre Pedro Páramo, feita em terceira pessoa, e o diálogo de Juan Preciado e Dorotea. Parece, inicialmente, que essas histórias caminham em paralelo. Em um movimento de esfacelamento do romance, poderiam até se separar, ter caminhos próprios. Mas, como na vida, elas na verdade estão misturadas: uma corta a outra, uma se interpõe sobre a outra, uma se encerra na outra, sem se anularem.

Assim, a totalidade da narrativa é alcançada por meio desse movimento de mudança de perspectiva, que contribui para o aprofundamento do fato narrado. São essas vozes que, ao se complementarem, permitem o acesso pleno ao mundo narrado e à sua relação com a vida objetiva. Esse movimento se solidifica pela presença do narrador em terceira pessoa, que, ao se apresentar com mais frequência após a revelação do diálogo entre mortos, fornece ao texto a inteligibilidade necessária para a sua formulação lógica interna, permitindo que esses fragmentos aparentemente soltos recebam uma hierarquização, isto é, sejam elevados ao plano da necessidade.

Nesse sentido, Lukács indica que, para elevar-se ao plano da necessidade é preciso que:

cada “parte” de vida representada pela arte não corresponda a nenhuma parte determinada da vida, mas sim a uma totalidade particular da vida. [...] ela fornece uma reprodução da real oscilação recíproca de necessidade e contingência nas proporções que correspondem à verdade do mundo representado (Lukács, 1968, p. 268).

Sabemos, pelo narrador, muito da trajetória singular e individual de Pedro Páramo, mas sentimos, por meio do relato dos personagens, a crueldade de seus atos particulares. Esse personagem, inalcançável aos muitos moradores de Comala, exige para si uma narração em terceira pessoa, uma instância que preencha de certa forma algumas lacunas que seu diálogo deixa, pois nada mais Pedro Páramo conta sobre si, a não ser seu sentimento por Susana.

As pedras que formaram Pedro Páramo são as vidas roubadas de muitos desses moradores de Comala; assim como sua morte será seu desmoronamento, seu rompimento em fragmentos. São esses fragmentos narrativos que podem compor novamente a história de um povo, de uma comunidade. Uma história também contada por seus fragmentos, por suas lembranças, pelas vozes que impregnaram o chão e as paredes de pedra de Comala.

É nesse sentido que, como bem salienta Lukács, a literatura — e, neste caso, o romance rulfiano — é, ao mesmo tempo, autônomo, como um mundo que mistura o fantasmal e o histórico, entremeado pelas múltiplas narrativas, e, em sua substancialidade, extremamente vinculado ao social. Essas vozes populares, com suas múltiplas perspectivas que se misturam com os vários tipos de narradores, partem da vida cotidiana e são parte essencial da obra artística.

Essa mudança de perspectiva, proveniente do uso dos recursos de primeira e terceira pessoa, ocorre junto a um outro importante movimento de inversão, que parece se relacionar diretamente com o próprio movimento de formação e desenvolvimento das literaturas latino-americanas,

em especial a mexicana: a presença e o papel do narrador em terceira pessoa no romance.

Sabe-se que o narrador em terceira pessoa serviu por muito tempo como mediador entre o personagem inculto e o leitor culto. Era ele quem guiava o olhar do leitor sobre esse personagem. Em Rulfo (1998), há uma importante inversão: ouvimos as vozes dos personagens, muitos dos quais são narradores improváveis, como Dorotea; mas só ouvimos Pedro Páramo por meio da mediação de um narrador em terceira pessoa. Até suas lembranças são mediadas por essa instância narrativa, como no fragmento 8:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó solo se oía una llovizna callada. Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas. “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana” (Rulfo, 1998, p. 191).

É o narrador quem situa o momento narrado, instante que pertence à infância de Pedro Páramo, na casa de sua avó, mas que dialoga com as lembranças de Susana, que podem ser rememorações de menino, como de suas brincadeiras ao lado de Susana, mas já são também as memórias do velho Pedro Páramo, sentado em sua cadeira de couro, à porta de sua casa, a olhar o caminho em que o cortejo levou o corpo de sua amada para ser enterrado.

Pertencem, também a esse narrador, os pensamentos e os sentimentos dos personagens narrados. No romance, vê-se que a onisciência do narrador vai ampliando-se e estendendo-se. No fragmento 12, em que é narrada a morte de Lucas Páramo, tem-se um narrador totalmente externo, que conta o que vê e descreve minuciosamente a cena em que Pedro Páramo descobre a morte de seu pai:

En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

“¡Despierta!”, le dicen (Rulfo, 1998, p. 200).

Durante todo o fragmento 12, o narrador conta o que vê, o ambiente, a chuva, os gestos e as ações de Pedro Páramo, somado ao diálogo com sua mãe. Não há nenhuma expressão do sentimento íntimo, pois o narrador não penetra no sentimento do personagem.

No fragmento 19, observa-se também um narrador que parece descrever o ambiente e as ações, sem se envolver diretamente. Nesse fragmento narra-se o primeiro encontro de Pedro Páramo e Fulgor Sedano, empregado de Lucas Páramo. No entanto, o diálogo e a descrição do narrador são cortados pelo seguinte trecho:

¿Quién era aquel muchacho para hablarle así? Ni su padre, Don Lucas Páramo, se había atrevido a hacerlo. Y

de pronto este, que jamás se había parado en la Media Luna, ni conocía de oídas el trabajo, le hablaba como a un gañán. ¡Vaya, pues! (Rulfo, 1998, p. 212).

Vê-se que nesse trecho há uma mistura entre a voz do narrador, em terceira pessoa, e os pensamentos de Fulgor. Há, portanto, uma perspectiva do narrador que se amplia para o interior do personagem, mas que assumirá também a perspectiva do personagem, como evidenciado pela repetição da expressão usada por Fulgor em suas falas: “¡Vaya!”.

Assim, a onisciência do narrador parece avolumar-se no fragmento 14, em que se narra um diálogo entre Padre Rentería e sua sobrinha Ana, acerca da morte de Miguél Páramo. O narrador inicia a cena e afirma como o padre “se sentía tranquilo” (Rulfo, 1998, p. 203). A percepção dos sentimentos pelo narrador será, no fragmento 16, muito mais contundente (“sintió la envoltura de la noche cubriendo la tierra” (Rulfo, 1998, p. 208), até que se estabelecerá não somente uma confusão de vozes, mas uma expressão que parece ser por excelência do narrador:

¿Por qué aquella mirada se volvía valiente ante la resignación?

Qué le costaba a él perdonar, cuando era tan fácil decir una palabra o dos, o cien palabras se éstas fueran necesarias para salvar el alma. ¿Qué sabía él del cielo y del infierno? Y sin embargo, él, perdido en un pueblo sin nombre, sabía los que habían merecido el cielo. Había un catálogo. Comenzó a recorrer los santos del panteón católico comenzando por los del día [...] (Rulfo, 1998, p. 208).

Como no fragmento 19, esse trecho não está entre aspas ou com qualquer outra marca. Faz parte do discurso do narrador. Mas, nesse fragmento, o narrador parece assumir uma posição diante da negação do padre em perdoar Eduviges Dyada. O padre “se revolcaba en su cama”, mas os questionamentos não são dele, e sim feitos a ele. O uso da terceira pessoa (“Qué le costaba a él perdonar”) enfatiza esse movimento de passagem de um narrador somente observador para uma instância que emitirá sua opinião diretamente, evidenciando sua perspectiva.

Nesse sentido, esse narrador em terceira pessoa, inicialmente exterior à narrativa, somente um observador, penetra cada vez mais na história. Primeiro, torna-se onisciente, sabe dos sentimentos íntimos de seus personagens, para, após se envolver com a perspectiva dos personagens, assumir um ponto de vista seu. Parece, então, que há um movimento de particularização do narrador, ou seja, ele assume na história um ponto de vista como os outros personagens, uma certa integridade formal, que pode tornar-se também parte da história narrada.

Temos então um movimento em espiral de duas instâncias narrativas, ora em diálogos, ora em memórias e lembranças, ora em uma narrativa em terceira pessoa. Um movimento que separa essas vozes, como perspectivas diferenciadas; mas, ao mesmo tempo, também as une. Aquilo que era um diálogo torna-se fragmentos narrativos; o que seriam lembranças tornam-se memórias narrativas; ou seja, esses fragmentos caminham para a narração, e esses personagens tornam-se narradores de uma história, ao mesmo tempo em que o narrador em terceira pessoa vai em direção a esses personagens,

ele também assume um ponto de vista e fala em sua própria voz, personalizando-se.

Essa mistura de vozes e de perspectivas faz com que esses fragmentos se aproximem à possibilidade de se narrar a história de um povo, o povo de Comala, como personagem central da narrativa.

Dessas narrativas singulares, chega-se ao particular, pois dentro de si está o universal, como experiência humana, na qual “la universalidad de contenido (y la formal, por tanto) del arte en esa síntesis dialéctica de lo interno y lo externo, es esa refiguración de un mundo adecuado al hombre” (Lukács, 1966, p. 430). Assim, o romance faz a vivência do ser humano tornar-se novamente visível e, principalmente, vivenciável, rompendo a aparência e permitindo, em raros momentos, o vislumbre da essência.

Esse movimento narrativo possibilita vislumbrar como os fragmentos aparentemente soltos e aleatórios, na verdade, possuem uma inteligibilidade essencial. Por meio desse movimento narrativo, a integridade do romance se mantém ao permitir que a aleatoriedade transpareça o seu sentido. O romance está em fragmentos; o mundo em sua aparência também, mas é possível, como no romance, por meio da subjetividade estética, reconhecer a totalidade que ali se apresenta, o movimento essencial da história.

Portanto, o alcance à totalidade intensiva como fundamento central do fazer artístico se dá no romance rulfiano por meio de seu movimento mimético que capta a vida cotidiana em sua singularidade, em sua fragmentação. Porém, as mesmas ferramentas que conduzem o leitor a uma confusão inicial são invertidas e

tornam-se os fundamentos da verossimilhança, pois é o movimento narrativo, em especial o narrador em terceira pessoa, que conduzirá o movimento necessário entre a dimensão estética e a dimensão ética, já que possibilita um mergulho no mundo narrado e um retorno à vida cotidiana, à história latino-americana, respondendo à sua maneira ao complexo dialético formado entre a poesia e a história, entre a literatura e o documento.

Pós-leitura

Neste momento, deve-se consolidar o processo de leitura por meio do ato crítico. É importante que o estudante não permaneça no cômodo lugar do “gostei” ou “não gostei”. Passar por essa reflexão é importante, mas cabe ao docente contribuir para que os estudantes superem essa etapa e avancem na compreensão mais profunda do sentido da obra literária. Como vimos, Pedro Páramo traz um debate sobre as novas formas de narrar e a experiência histórica, que é essencial para nos reconhecermos. Assim, este momento precisa promover um conhecimento do romance como forma e apreender sua relação dialética com a realidade.

As perguntas realizadas durante o momento da leitura ajudam muito a apreender a forma. Feito isso, pode-se neste momento retomar essas questões para serem repensadas a partir do conteúdo e do sentido ali construído. Os apontamentos teóricos realizados pela crítica literária já consolidada contribuirão muito para o levantamento e o trabalho com a relação entre forma e conteúdo.

Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A partir do levantamento das características da narração realizada em todo o romance *Pedro Páramo*, problematizar a relação entre o tipo de narrador e os fatos narrados. Como essa mudança no tipo de narração contribui para a compreensão da história narrada?
- 2) A partir da caracterização do enredo, problematizar as escolhas formais e sua relação com o momento histórico da narrativa. O que foi a Revolução Mexicana? Como esse importante momento histórico é esteticamente apreendido no romance?

As propostas realizadas têm por intuito a concretização do que chamamos de ato crítico, já que consideramos essa ação essencial para a compreensão da obra literária. Assim, nossas sugestões devem ser avaliadas quanto a sua possibilidade de realização em cada espaço pedagógico específico e alteradas sempre que necessário.

Saiba Mais



Juan Rulfo – Literatura Fundamental 60 - Pedro Páramo - Laura Hossiasson – nesse programa, realizado pela Unifesp e publicado em 12 de novembro de 2014, será possível conhecer melhor o escritor Juan Rulfo e sua obra, por meio da participação da professora Laura Hossiasson.

Sugestão bibliográfica e referências

AGUINAGA, Carlos Blanco. Realidad y estilo de Juan Rulfo. *In*: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17). p. 807.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma Forma Literária. *Novos Estudos* CEBRAP, n. 77, mar., 2007.

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. *A Revolução Mexicana*. São Paulo: Unesp, 2010. p. 89.

BASTOS, Hermenegildo José de Menezes. Dos criminosos e seus relatos: Negatividade e aporia em Juan Rulfo. *Cerrados*, Brasília, n. 15, ano 12, 2003. p. 127.

. *Relíquias de la casa nueva*. La narrativa latino-americana: el eje Graciliano – Rulfo. Cidade do México: Universidade Nacional Autônoma de México, 2005.

. *Só o literário nó da questão*: amplidão e confinamento em Pedro Páramo. Terceira Margem, ano IX, n. 12, 2005.

. Un pájaro burlón: trabajo, poesía y venganza en Pedro Páramo. *Revista Intercâmbio*, Brasília, s/d. Disponível em: < <http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/277/233.pdf>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

BETHELL, Leslie (Org.). *História da América Latina*. De 1870 a 1930. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Literatura e senso comum. São Paulo: Humanitas, 2006.

FELL, Claude. Introducción del coordinador. In: *Juan Rulfo – Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

JAMESON, Frederic. Antinomies of the Realism-Modernism Debate. In: *Modern Language Quarterly*, n. 73:3, set., 2012.

KLAHN, Norma. La ficción de Juan Rulfo: nuevas formas del decir. In: FELL, Claude (Coord.). *Juan Rulfo – Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

LARSEN, Neil. Rulfo and the transcultural: a revised view. In: *Determinations*. Essays on Theory, Narrative and Nation in the Americas. London: Verso, 2000.

LUKÁCS, György. *Estética – la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1966.

LEAL, Antonio Castro. *La novela de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, 1978.

NEPOMUCENO, Eric. Prefácio. In: RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

PERERA, Manuel Fernández. (Coord.). *La literatura mexicana del siglo XX*. México: FCE; Conacultura; Universidad Veracruzana, 2008.

PERUS, Françoise. *Juan Rulfo, el arte de narrar*. México: Editorial RM, 2012.

RAMA, Ángel. Dez problemas para o romancista latino-americano. In: AGUIAR, Flávio; VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (Org.). *Ángel Rama: literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em Chamas*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2004.

. Pedro Páramo; Llano en llamas. In: FELL, Claude. *Juan Rulfo - Toda la Obra*. 2. ed. Madrid; Paris; México Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos, 17).

SERNA, Jorge Ruedas de La. (Coord.). *Historiografía de la Literatura Mexicana*. Ensayos y comentarios. México: UNAM, 1996.

VALENCIA, Fabio Jurado. *Pedro Páramo de Juan Rulfo*. Murmúrios, susurros y silêncios. Bogotá: Común Presencia, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.



***GRANDE SERTÃO:
VEREDAS***

Pré-leitura

A fim de que possa ser suscitado o interesse e a curiosidade sobre a obra a ser estudada – Grande Sertão: veredas, de Guimarães Rosa – são propostas as seguintes ações:

1) Questionar os estudantes sobre o que o título da obra infere. O sentido da palavra “grande” é fácil, mas eles conhecem o que é “sertão” e o que é “veredas”?

Sugere-se iniciar com as respostas espontâneas e, posteriormente, recorrer a pesquisas em dicionários e na internet.

Além disso, recomenda-se o uso de imagens ilustrativas.

2) Em um segundo momento, sugere-se trabalhar os dados biográficos do autor. Esse trabalho pode ser realizado em forma de apresentação do docente ou em forma de pesquisa pelos próprios estudantes. A escolha de uma dessas possibilidades deve considerar o tempo disponível para a ação, as características da turma e a disponibilidade de recursos da escola.

3) Como finalização deste momento, sugere-se o contato com o livro escolhido. É importante que os estudantes toquem, folheiem o material. Nesse momento, é importante ressaltar outras características de estímulo, por meio de questões sobre a capa, o tamanho da obra e outras informações que constarem no exemplar.

Ao finalizar esta etapa, iniciamos a preparação para as etapas seguintes.

Leitura

Conforme vimos no primeiro capítulo, o estudo da literatura precisa, necessariamente, da leitura do texto, do contato direto entre obra e leitor. Assim, esta etapa é de suma importância para a concretização de todo o processo de ensino-aprendizagem. Cabe ao docente organizar como a leitura será feita. Sugere-se a construção de um cronograma que contenha: a) leitura conjunta em sala de aula; e b) leitura individual. Como sabemos, *Grande Sertão: veredas* é uma obra extensa, com um vocabulário que merece nosso cuidado e atenção. Por isso, as leituras coletivas em sala contribuirão para essa aproximação do estudante ao texto, contanto com o apoio pleno do docente e dos colegas. Nesse sentido, sugere-se:

1) A confecção de um cronograma em que toda a obra será lida, com a divisão entre momentos de leitura coletiva e leitura individual. Vejam que a leitura da obra pode ser realizada em paralelo com outras atividades, tomando

apenas parte do tempo das aulas. Ler esse grande romance de Guimarães Rosa exigirá tempo e organização, mas valerá muito a pena.

2) Organização de momentos de escuta dos comentários dos estudantes sobre suas leituras individuais. Sugere-se fazer rodas de conversa ou disponibilizar momentos específicos da aula para falas individuais. Esses momentos servirão para o docente acompanhar a leitura individual, auxiliar na compreensão das partes do romance e manter a necessária frequência de leitura.

3) A inclusão de alguns questionamentos acerca da leitura também se faz importante neste momento e contribuirá para os debates posteriores. Sugere-se as seguintes questões:

- a) Quem é o protagonista e o narrador da obra?
- b) Qual é o cenário principal onde a história se desenrola?
- c) Quem é Diadorim e qual é sua relação com Riobaldo?
- d) Como a estrutura da obra difere de um romance tradicional?
- e) Quais são alguns dos outros personagens importantes na trama?

Aporte crítico-teórico

Enquanto a leitura é realizada, cabe ao docente recorrer aos recursos da crítica literária já consolidada a fim de organizar o caminho de aproximação à obra. A seguir, elencamos alguns caminhos do debate realizado a partir do romance rosiano, que poderão contribuir para a construção das discussões acerca da obra.

Guimarães Rosa é, indiscutivelmente, um dos mais importantes autores da literatura brasileira. Suas obras transfiguram momentos importantes e decisivos do país e são responsáveis por inovar o modelo de representação da nação. Suas obras representam o que há de melhor na produção narrativa nacional. Dessa forma, este breve aporte crítico-teórico tem por intuito apresentar algumas peculiaridades de uma das suas principais obras: *Grande Sertão: veredas*, buscando evidenciar reflexões acerca da obra como narrativa de uma modernização peculiar de nosso país. Esse autor será considerado pilar de toda uma formulação estética nacional, que, devido ao seu movimento próprio de afirmação e negação, torna-se materialização de forças e processos importantes de nosso sistema literário.

Sabe-se que é vasto o número de estudos, dissertações, teses e livros sobre Guimarães Rosa, publicados tanto por grandes e renomados críticos da intelectualidade brasileira como por estudantes em início de carreira acadêmica. Tais críticas, provenientes de inúmeras vertentes e posições, possuem grande importância para o estudo de seu romance, pois contribuíram significativamente para o entendimento da obra. No entanto, apesar dessa vastidão de estudos, *Grande Sertão: veredas* é, ainda, um romance que merece mais estudos, pois, como arte, coloca-se de forma peculiar em cada época, abrindo-se, a cada estudo, para novas chaves de leitura.

A obra de Guimarães Rosa, dentro do processo da tradição literária, assume uma nova perspectiva a partir do que se realizou nas décadas anteriores. Já não se encontra mais uma posição ideológica de luta seja na forma literária, seja

na posição do escritor como intelectual, fenômeno presente no Romance da década de 1930, nas obras de Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz e Jorge Amado.

No entanto, a percepção do subdesenvolvimento se agrava, atuando como uma “consciência dilacerada” (Candido, 1989, p. 162) de um atraso que não é mais circunstancial, é sistêmico. Além disso, as ações ou tentativas de mudança desse atraso, como as empreendidas nos anos de 1930, não conseguiram modificá-lo. Assim, há uma busca por elementos não-realistas, como o monólogo interior, a elipse, bem como um retorno do mito, principalmente na obra de Rosa. Trata-se, nesse sentido, de um retorno ao relato fantástico de tradição oral deslocado da realidade, que se torna “um modo de consciência histórico ou das coisas” (Schwarz, 1981, p. 44), resultando em uma passagem do local em direção ao geral, ou seja, “passagem da região para o destino humano” (Schwarz, 1981, p. 51), em que o romance busca tratar da ambiguidade por meio de ambiguidades.

Um bom exemplo dessa ambiguidade é a condição do sertanejo como homem livre que vive submisso aos donos do poder. Riobaldo, como representação maior dessa contradição, transita entre a plebe rural e a camada dominante no decorrer de sua vida. Ao relatar sua história ao visitante, por meio de uma distância temporal e crítica, ele busca conhecer “a ambiguidade da condição do pobre, pacífico ou guerreiro conforme sirva aos interesses de quem manda” (Galvão, 1986, p. 4).

Um aspecto muito importante identificado em *Grande Sertão: veredas*, bem como enunciado por Candido como um

tema principal de toda nossa literatura, é a contradição entre o arcaico e o moderno, tendo o resgate da oralidade como chave estilística. Essa contradição se dá devido ao país estar inserido em um sistema-mundo cujo interesse consiste em absorver essas estruturas avançadas. No entanto, seu atraso é parte de sua identidade, e sua posição nesse sistema é arcaica, pois esse atraso faz “parte da história contemporânea do capital e de seus avanços” (Nitrini, 1997, p. 224).

Dessa forma, essa obra participa da tradição literária nacional e do sistema literário ao manter, como tema fundamental, a contradição entre o arcaico e o moderno, permanecendo a dialética entre localismo e cosmopolitismo como um problema central da literatura brasileira.

Outras especificidades já identificadas na obra são a sua classificação – pela crítica literária – como regionalista. O regionalismo como uma manifestação estética que busca uma aproximação à cor local, mas que pode ao mesmo tempo disfarçá-la com o intuito de ampliar os sentidos e aproximá-lo de uma realidade maior, tem ligação tanto com o próprio subdesenvolvimento quanto com a tentativa de superá-lo. Por essa razão, é importante perceber por que e como se deu a permanência de um regionalismo, que, mesmo ao concorrer com a tendência literária ligada ao urbano, ainda se conserva na linha de expressão que capta a história brasileira em seu movimento peculiar.

Assim, a permanência do regionalismo em Guimarães Rosa diferencia-se das primeiras formulações regionais pitorescas e exóticas, nas quais o atraso estava compreendido dentro de uma vinculação entre as condições naturais e a ideia de pátria,

fornecendo a essa busca pelo particularismo uma posição de justificação ideológica.

Em Guimarães Rosa, há uma mudança de perspectiva, que passa do pitoresco decorativo para a consciência da crise, em que a perspectiva regional atua como presença das regiões remotas e de grupos marcados pelo subdesenvolvimento, assumindo um caráter crítico e dilacerado. O regionalismo torna-se, assim, problemático, ao trazer com grande força o embate entre o localismo e o cosmopolitismo, configurando-se como “um senso mais realista das condições de vida, bem como dos problemas humanos dos grupos desprotegidos” (Candido, 1989, p. 160).

Nesse sentido, é necessário tratar a obra de Guimarães Rosa a partir da relação diferenciada com o regional, como obras realistas, mas no sentido amplo desse conceito. Assim, a obra é realista quando parte da forma objetiva, no intuito de construir uma nova realidade, tornando-se uma representação artística do real que se estabelece ao conseguir captar a totalidade da história humana a partir da potencialidade do particular, mostrando a arte como “uma forma de conhecimento que capta a realidade humana em seus aspectos essenciais” (Vázquez, 1968, p. 38).

Assim, esse regionalismo, como aproximação do particular e da cor local, sofre mudanças que necessitam de uma investigação quanto ao que possibilitam como formalização da representação artística, no sentido em que se trata de “um ato de poder porque depende, para se efetivar, de alguma capacidade de impor, propor ou negociar”, como salienta Bastos (2006, p. 91).

Por isso, esse ato de representação é em si um trabalho, uma criação humana, que não representa diretamente o mundo empírico, mas sim os movimentos contraditórios de uma sociedade concreta, sublimados ou encenados no trabalho artístico de recriação, em que o que é realidade exterior emerge de forma humanizada (captada por sua perspectiva) e, por isso, como um novo real criado, pode apreender a essência da vida humana em suas formas constitutivas.

Esse movimento de apreensão da realidade realizado por Guimarães Rosa se dá pela presença de uma narração feita em primeira pessoa, por um narrador-personagem, em um tempo ulterior, caracterizada principalmente pela narrativa em encaixe³, na qual se realiza o relato de um exame de consciência feito na velhice, cujo objetivo parece ser compreender os acontecimentos da vida.

Assim, formula-se no romance uma identificação entre o narrador e o personagem, que, por ser uma narrativa memorialística e, portanto, posterior aos acontecimentos, possibilita a fundamentação do próprio relato neste “eu”, o qual será motivo e forma de expressão. Por isso, a relação que se forma entre o “eu-narrado” e o “eu-narrador” acarreta uma mediação peculiar no texto, que deve ser problematizada, tendo em evidência as personalidades e as ações desses narradores, bem como a intenção dessa narração posterior.

Nesse momento, é necessário que o conceito de mediação seja, então, melhor explorado, no sentido de demonstrar mais

³Narrativas em encaixe são aquelas em que o enredo principal está permeado pela presença de outras narrativas, não ligadas diretamente à história principal.

especificamente essa relação que se estabelecerá no romance e como será utilizado no decorrer deste capítulo. Sendo esse um termo presente em muitas formas do pensamento moderno, o qual se construiu como conceito por meio de elaborações e reelaborações históricas, mediação é, conforme Williams (2007, p. 273), “uma atividade direta e necessária entre diferentes espécies de atividade e consciência”, as quais se constroem por meio de formas próprias e específicas, em que “as obras de arte são mediadas por relações sociais específicas”, nas quais essa conexão que se estabelece entre a obra de arte e a realidade se dá principalmente pela forma.

É a partir desse caráter mediador que as narrativas se assumem como forma de exemplaridade e têm como característica fundamental o modo de viver e de ver de seus narradores. Dessa forma, o domínio da narrativa não parece aleatório, mas ocorre devido à sua força retórica, e precisa ser investigado tanto em relação à sua recriação da experiência quanto à forma como indaga o mundo, transformando suas experiências pessoais em problematizações de toda uma experiência humana, social e política, como se dá na trajetória de Riobaldo.

O processo narrativo de Riobaldo se constitui como uma tentativa de compreensão do mundo e de suas ações. Riobaldo aflige-se por se responsabilizar pela morte de Diadorim, que parece ser decorrência direta de seu pacto. Por isso, a dúvida ou a necessidade de provar a inexistência do diabo torna-se fundamental na narrativa, pois resulta em seu alívio e sua ausência de culpa.

É também esse sentimento que leva Riobaldo a contar sua história. Primeiro, conta a seu amigo Quelemém, mas vê no Doutor uma possibilidade de narrar sua vida a alguém que lhe pode garantir a inexistência do diabo, sobretudo porque se trata de uma narração a si próprio, uma reflexão sobre suas ações.

Riobaldo sofre um “sentimento de culpa difuso, incluindo a morte de Diadorim ou o arrependimento pelo pacto com o Diabo” (Galvão, 2000, p. 248), em que essa ausência de contornos definidos indica a compreensão e o reconhecimento das consequências de seus atos. Isso se dá pelo processo reflexivo e narrativo de sua vida, principalmente como jagunço. Assim, esse sentimento liga-se a suas ações pessoais; mas, por pertencerem a um mundo restrito e particular, diz respeito também às próprias ações no sistema jagunço e nas relações estabelecidas na região sertaneja.

Assim, esse sentimento de culpa, em sua relação direta com a ação jagunça, transforma-se em uma consciência penosa da realidade sofrida no mundo sertanejo:

O senhor sabe: tanta pobreza geral, gente no duro ou no desânimo. Pobre tem de ter um triste amor à honestidade. São árvores que pegam poeira. A gente às vezes ia por aí, os cem, duzentos companheiros a cavalo, tinindo e musicando de tão armados – e, vai, um sujeito magro, amarelado, saía de algum canto, e vinha, espremendo seu medo, farraposo: com um vintém azinhavrado no conco da mão, o homem queria comprar um punhado de mantimento; aquele era casado, pai de família faminta. Coisas sem continuação...(Rosa, 2006, p. 72).

Essa percepção de Riobaldo, das mazelas no sertão que afligem o povo e os próprios jagunços, indica formas estruturais que fundamentam a vida sertaneja em suas bases e, por isso, estão ligadas diretamente à vida de Riobaldo, desde a sua inserção na condição jagunça até o momento em que ascendeu socialmente.

Esse sentimento que o invade promove a narração, pois é ele que o fundamenta e o ordena, no sentido em que limita seus próprios processos constitutivos, como pode ser percebido na citação a seguir, em que Riobaldo refaz uma afirmativa sobre a vida jagunça: “Alegria de jagunço é o movimento galopado. Alegria! Eu disse? Ah, não, eu não. O senhor de repente rebata essa palavra, devolvida, de volta para os portos da minha boca...” (Rosa, 2006, p. 515).

É, portanto, uma percepção da ação pessoal, que, no entanto, conduz a uma reflexão do mundo, este constituído por forças sociais intimamente ligadas às relações humanas de poder. Nesse sentido, a ação narrativa, como experiência humana transmitida pela mediação simbólica da literatura, torna-se também uma relação de poder, baseada na própria fundamentação do narrador e do controle que assume do fato narrado.

Assim, o papel do narrador – dentro do romance como gênero literário que descreve, por excelência, a consciência do ser humano – consistirá em compor o texto a partir de seu ponto de vista, no qual cortes e seleções serão seus instrumentos. Por essa razão, o narrador pode assumir uma posição de demiurgo – em que criará um novo mundo em

um tempo suspensivo, tornando-se a gênese e o elemento inaugural do relato – ou, então, ser apenas um transmissor daquilo que visualiza e observa.

Mesmo assim, cabe ao narrador criar a sugestão da totalidade e da verossimilhança, ainda que a narração seja o resultado de uma parcialização ou de um entendimento do relato. Dessa forma, pertencem ao narrador, além da forma de exposição de seu ponto de vista, a escolha do espaço de distanciamento dos acontecimentos e da narração, como também do narrador em relação aos fatos da história e aos personagens.

Considerando o narrador como a gênese e o elemento inaugural do romance, ele está, entretanto, distinto do corpo romanesco, por ser uma entidade fictícia, cujo dever é enunciar um discurso, ou seja, é um “ser de papel”, como bem salienta Barthes (1976). Isso ocorrerá mesmo que o narrador participe da narrativa como personagem, pois sua narração ou será ulterior à narrativa – criando assim o personagem que viveu os fatos e outro que conta, como acontece no romance aqui estudado –, ou simultânea, que, por sua vez, impede o conhecimento da totalidade do texto, podendo resultar em monólogos interiores, nos quais o produto sempre será o resultado de uma percepção, ainda que haja o intuito de registrar os fatos.

O narrador é a fala de uma época, em que o autor pode ou não projetar sobre ele atitudes ideológicas, éticas e culturais. Entretanto, esse ente não possui somente sua voz própria, mas todos os enunciados da narrativa são sua voz conjugada com a dos personagens. Por isso, ao narrar, seu tom suspende os ranços da contemporaneidade, buscando

homogeneizar a diversidade temporal, a qual permanece sob o viés da relação dialética que se dá no conflito entre aquele que viveu os acontecimentos e aquele que os narra, sem a eliminação de um ou de outro. Assim, o narrador é o vínculo entre a realidade exterior, o autor e o texto, pois o tema já é em si social. Por isso, o narrador está subordinado a esse tema e é instrumento dele, ao mesmo tempo em que o domina e controla.

Assim, toda a história de luta dos importantes jagunços no sertão mineiro e baiano, em Guimarães Rosa, chega ao leitor por meio da intermediação de seu narrador que, em tempos anteriores, viveu esses fatos e, anos depois, narra suas travessias no processo histórico de profundos acontecimentos e mudanças, bem como a vivência e perspectiva pessoal culpada dessa trajetória.

Com Riobaldo, a narração torna-se necessária como compreensão do mundo. Por isso, diferentemente dos outros jagunços, Riobaldo cultiva a literatura e vê nas obras formas de aprendizagem que possibilitaram a ele apreender melhor sua realidade como se dá também em sua necessidade de narração:

Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias (Rosa, 2006, p. 164).

É assim que a narrativa de Riobaldo torna-se forma de compreensão de destinos pessoais, mas alcança a apreensão da vida humana por meio de suas características básicas – como o caráter memorialístico, centrado no narrador, e a relação entre o eu-narrado e o eu-narrador, que demonstram a influência e o domínio desses narradores ao que é conhecido do relato, permitindo, assim, penetrar mais na difícil tessitura desse romance.

Grande Sertão: veredas, portanto, constitui-se como uma narrativa da vida de um velho na tentativa de compreender e de livrar-se de uma culpa. É uma narração em formato dialógico, que se inicia por um travessão e se constrói como uma conversa entre duas pessoas, o narrador Riobaldo e seu visitante, o homem da cidade. Para Schwarz, trata-se de uma “situação dialógica [...] diálogo pela metade, ou diálogo visto por uma face [...] monólogo inserto em situação dialógica” (Schwarz, 1981, p. 38).

Esse fato, inovador na forma narrativa nacional, implica questões importantes, pois a ausência dessa outra voz garante ao narrador a instauração do processo narrativo. Sua posição formal está entre o diálogo e o monólogo, o que assegura ao narrador domínio total do que é e de como será narrado. Esse domínio torna-se, em alguns poucos momentos, mais tênue, principalmente nas situações em que a voz narrativa parece responder a algo que lhe foi perguntado. No entanto, a fluência entre uma conversa e um discurso logo se restabelece, e o ponto de vista do narrador é o que fundamenta todo o contar.

Nesse sentido, é possível ver em Riobaldo mais do que um indivíduo participante de uma conversa, ele pode ser re-

conhecido como narrador pleno, bem como um “autor” que narra a história de sua vida. Essa dimensão autoral torna-se evidente, por exemplo, no trecho em que Diadorim o incita a escrever: “Campos de Tamanduá-tão – o senhor aí escreva: vinte páginas... Nos campos de Tamanduá-tão. Foi grande batalha” (Rosa, 2006, p. 514).

Isso demonstra que, em *Grande Sertão: veredas*, o narrador exerce grande poder em sua narrativa, acentuando o que as narrativas em primeira pessoa já têm. A vida de Riobaldo será narrada por ele mesmo, sob sua perspectiva, agora mais velho e mais experiente, por meio de uma narração que passa pela “objetivação”, uma vez que, sendo construída dentro de um espaço social, possui regras comunicativas a serem seguidas e, devido ao seu caráter de exemplaridade, torna-se um “fluxo retórico peculiar” (Schwarz, 1981, p. 39).

A narração sem pausas e em continuidade confere a esse monólogo dialógico um caráter fluido, com aspectos de espontaneidade, porém sua base se fundamenta também na necessidade de bem argumentar, isto é, na possibilidade de controlar o próprio contar por meio de suas palavras:

de tudo não falo. Não tenciono relatar ao senhor minha vida em dobrados passos; servir para quê? Quero é armar o ponto de um ato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço (Rosa, 2006, p. 216).

Por isso, o ponto de vista do narrador se manifesta em sua necessidade de indagar e de, ao contar sobre sua vida, articular pensa-

mentos e fatos para tentar entender todo o processo que o levou de menino pobre a enteado de um grande fazendeiro, depois a jagunço raso, até se tornar chefe e senhor de terras e homens. E, mais importante, questiona-se se pactuou com o diabo ou não, e como tudo isso se relaciona com a morte de Diadorim.

Assim, como indica Galvão, ao tratar do narrador de *Grande Sertão: veredas*:

Tem-se por bom narrador, capaz de avaliar a exata importância de cada passo que relata. Em seu critério, uma boa narração deve dar conta do peso diverso que cada passagem da vida tem; assim, o que importa narrar com pormenor e detidamente é aquilo que foi relevante como experiência (Galvão, 1986, p. 46).

A vida de Riobaldo somente poderá ser compreendida se estiver narrada. Assim, a preocupação com a estruturação da narrativa e com o contar de forma que a relação com a experiência seja íntima tem por intuito levar o ouvinte a experienciar o que ele viveu e, assim, pode com eles refletir e buscar a compreensão:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas – de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não (Rosa, 2006, p. 184).

E é essa aproximação da narrativa com a vida que parece dificultar ainda mais a narrativa em si. Esse questionamento

sobre como narrar, no nível do narrador, demonstra-se como parte dos questionamentos próprios de seus atos e vivências, e de como tais atos podem tornar-se narrativas compreensíveis aos próprios sujeitos e a seus interlocutores.

Nesse sentido, a forma narrativa de Riobaldo também se condiciona por sua forma de ver e de pensar o mundo. O retorno ao passado, ao tempo em que era jagunço se dá a partir de uma perspectiva atual, de fazendeiro, de “homem particular”, como o próprio Riobaldo se intitula. Por isso, “o miolo nutritivo do romance é a personalidade do narrador, do ex-jagunço que apresenta o sertão percorrido no passado como projeção de sua maneira de ser no presente” (Corpas, 2006, p. 25).

Assim, Riobaldo constrói uma narrativa elaborando muito bem a ordenação em que os fatos deverão ser contados. Para ele, é preciso que o ouvinte saiba de tudo na mesma sequência em que os viveu. No entanto, a memória às vezes o trai, e ele tem consciência de que deixa de lembrar fatos importantes e recorda-se de outros sem grande importância, mas mesmo assim esforça-se para contar ao visitante e a si mesmo, tentando relembra e reviver esses momentos e, a partir deles, conseguir retirar alguma razão que explique sua travessia.

Por isso, toda a narrativa caracteriza-se pela forma de encaixe, isto é, outras narrativas vividas e ouvidas se inserem no enredo principal, surgidas como narrativas secundárias, mas que “reafirma o direcionamento do caráter exemplar no relato de Riobaldo. Ele narra para que a matéria narrada funcione como pedra de toque em relação a suas ideias sobre a existência do demo” (Corpas, 2006, p. 82). Assim,

apesar da aparência de distanciamento entre o enredo central e as narrativas secundárias, nenhuma delas está totalmente desvinculada dos objetivos do narrador Riobaldo. Pelo contrário, essas narrativas destinam-se a problematizar ou explicar muito do que a travessia de Riobaldo trata.

É a partir desse aspecto que Galvão (2000) verifica como a narração do caso de Maria Mutema e do Padre Ponte, “a coisa dentro da outra”, acaba por metaforizar todo o processo narrativo, que é do autor, mas conta com a ação de Riobaldo. Outro exemplo é o momento de encontro na fazenda de seu Ornelas, em que Riobaldo tenta mostrar-se muito superior àquilo que é. Por isso, muito espertamente, seu Ornelas conta-lhe a história de um homem que é assassinado no lugar do outro, um delegado, porque foi indicado erradamente como delegado, fazendo Riobaldo ver como esse fato relaciona-se diretamente ao que ele faz naquele momento.

Juntamente a esses aspectos, verifica-se a forma narrativa, em suas características mais peculiares, revelam também sua vinculação à forma de ver o mundo de Riobaldo fazendeiro e, por isso, narrador. Na condição de jagunço, segundo sua própria descrição, Riobaldo não pensava. Sentia-se diferente de todos, mas não compreendia. Agora, em sua rede, possibilitado por suas posses, vive a “pensar ideia”, a refletir sobre sua vida. É isso, essa necessidade que o leva a contar a história de sua vida a um estranho, obrigá-lo a uma visita de três dias para que tudo seja narrado e, ainda, intimá-lo a responder a seus questionamentos. A transfiguração disso manifesta-se na própria reiteração e repetição constante na narrativa, a

negação que inverte suas afirmações, enfim, a narração de quem está a indagar a si e ao mundo.

Por meio do enredo de *Grande Sertão: veredas* (tentativa de finalizar as ações dos jagunços por meio da própria jagunçagem, pacto com o Diabo para vencer o inimigo Hermógenes, mas também ascender a uma classe superior), percebe-se que se trata de uma tentativa de urbanização das regiões atrasadas do país, da qual o próprio sertão e seu produto, os jagunços, não fazem parte e, portanto, devem ser “eliminados” para que assim se chegue à modernização. Nesse contexto, a narrativa de Riobaldo pode ser, então, uma forma de resgate de algo que não existe mais ou que está fadado ao fim. Assim, é possível encontrar os resíduos dessa modernização, restos que não conseguem efetivar-se na modernização do país.

É importante notar como esse processo de modernização pode ser evidenciado pelo que é considerado o maior conflito da literatura brasileira: o embate entre o cosmopolitismo e o localismo, já mencionado, nas categorias do arcaico e moderno. Esse localismo, como busca da particularidade, já se assume, então, como uma tentativa de universalização, de apropriação de um lugar no sistema-mundo. No entanto, é possível perceber que, devido às condições próprias de país periférico, essa universalização não pode ocorrer de forma efetiva, pois a modernização é restrita a certos grupos, permitindo que grande parte da população se torne alheia às transformações.

Dessa forma, é possível identificar, a partir do estudo sistematizado de *Grande Sertão: veredas*, dentro do sistema literário, o que permaneceu e o que se alterou na forma estilística e no

processo de captação da realidade, buscando assim uma percepção melhor do papel da Literatura como forma privilegiada de conhecimento das relações sociais mais profundas do país.

Torna-se importante perceber na obra estudada como se deu o movimento de evolução do regionalismo, que parte de uma percepção pitoresca, assume-se como crítico, para posteriormente se tornar um super-regionalismo, cuja superação parece processar-se no próprio dilaceramento da forma narrativa como apreensão do processo social.

É preciso verificar de que forma o romance mencionado, ao tratar da modernização por meio da tentativa de resgate de um modo ainda arcaico de relação social e da linguagem popular, pode demonstrar como essa dialética entre o local e o universal se dá na sociedade brasileira, mostrando ainda coexistirem esses dois polos, tanto na narrativa do país por meio da trajetória de Riobaldo quanto na própria fatura textual, seja na negação da linguagem como instituição, seja na tentativa de junção de linguagens culturais diferenciadas.

Há, na obra de Guimarães Rosa, um caráter político que se realiza pela representação artística, pela apropriação de um mundo à parte, e, assim, acaba por indagar o seu próprio poder e o da literatura de representar e, desse modo, revelar a ação humana sobre o mundo. Reconhecer sua práxis no mundo tornou-se, na modernidade, um problema para a humanidade. Esse problema se constituiu como ponto fulcral da literatura brasileira, e as respostas que foram dadas no decorrer dos anos são os pilares fundamentais da própria formação do sistema literário, bem como da formação das

consciências do atraso assumidas pelos autores, manifestando-se assim pela própria retomada e efetividade da literatura regional em nosso país. São problemas fundamentais que se relacionam diretamente com a produção de Guimarães Rosa e daí a importância em sua investigação.

O campo da representação é, assim, o das contradições sociais. A literatura não representa o mundo empírico – ou metafísico, no sentido de alguma substância primeira, fosse ela a ideia platônica ou a matéria do materialismo mecanicistas –, mas sim as contradições de uma sociedade. Desse modo, uma leitura atenta de *Grande Sertão: veredas* contribui para a compreensão dos dilemas do povo brasileiro, problematizando a literatura como forma de conhecimento e reconhecimento, a partir do que ela própria apreende sobre o conflito que se estabelece entre a particularidade do país e a forma ideológica de percepção e relato do mundo, manifestada na estruturação literária, como problema social, histórico, político e estético.

Por isso, é necessário compreender como Guimarães Rosa respondeu a esse conflito, ou seja, como sua obra equacionou o problema da modernização tardia e, principalmente, o que *Grande Sertão: veredas* pode dispor sobre os dados da contradição de um país que ainda precisa buscar em seu passado as possibilidades de caminhos para seus desafios estruturais.

Pós-leitura

Neste momento, deve-se consolidar o processo de leitura por meio do ato crítico. É importante que o estudante não per-

maneira no cômodo lugar do “gostei” ou “não gostei”. Passar por essa reflexão é importante, mas cabe ao docente contribuir para que os estudantes superem essa etapa e avancem na compreensão mais profunda do sentido da obra literária. Como vimos, *Grande Sertão: veredas* traz um debate sobre o Brasil e nossa experiência histórica, que é essencial para nos reconhecermos. Assim, este momento precisa promover um conhecimento do romance como forma e apreender sua relação dialética com a realidade.

As perguntas realizadas durante o momento da leitura ajudam muito a apreender a forma. Feito isso, pode-se neste momento retomar essas questões para serem repensadas a partir do conteúdo e do sentido ali construídos. Os apontamentos teóricos realizados pela crítica literária já consolidada contribuirão muito para o levantamento e o trabalho com a relação entre forma e conteúdo.

Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A partir do levantamento das características da narração realizada por Riobaldo, problematizar a relação entre arcaico e moderno. É importante demonstrar essa relação no romance e conduzir o debate para o presente: o que há de arcaico hoje? Convivemos bem com o passado? Há contradição entre este passado e nosso presente?
- 2) A partir da caracterização do espaço da narrativa, problematizar os conceitos de região e regionalismo. O que podemos chamar de região hoje? Com as tecnologias de comunicação, ainda há regiões remotas como aparecem no romance? Ainda temos um conflito entre o espaço rural e o urbano?

As propostas realizadas têm por intuito a concretização do que chamamos de ato crítico, já que consideramos essa ação essencial para a compreensão da obra literária. Assim, nossas sugestões devem ser avaliadas quanto a sua possibilidade de realização em cada espaço pedagógico específico e alteradas sempre que necessário.

Saiba Mais



Guimarães Rosa Literatura Fundamental 42 - Grande Sertão: Veredas - Willi Bolle – nesse programa, realizado pela Unifesp e publicado em 24 de junho de 2014, será possível conhecer melhor o escritor Guimarães Rosa e sua obra principal, por meio da participação do professor Willi Bolle.

Sugestão bibliográfica e referências

ARANTES, P. E.; ARANTES, O. B. F. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

_____. Antonio Candido: palavras-chave. Palestra apresentada na Universidade Nacional Autônoma do México, 2006.

BARTHES, R. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1976.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, A. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

_____. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2000.

_____. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000a. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CORPAS, D. dos S. O jagunço somos nós: visões do Brasil na crítica de Grande Sertão: Veredas. 2006. 270 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

DACANAL, J. H. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

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

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronado político brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, W. N. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HANSEN, J. A. *A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

LAFETÁ, J. L. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

RAMOS, Guimarães. *S. Bernardo*. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa – o amor e o poder*. São Paulo: Unesp; FAPESP, 2004.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil*: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Revan; IUPERJ; UCAM, 1999.

VÁZQUEZ, A. S. *As idéias Estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

WEGNER, R. Sertões desvendados. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/3CKg8kwfbsfsJLxBmtJykSp/?lang=pt>. Acesso em: 26 out. 2006.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave*. São Paulo: Boitempo, 2007.





***EL EJÉRCITO
ILUMINADO***

Pré-leitura

A fim de que possa ser suscitado o interesse e a curiosidade sobre a obra a ser estudada – *El Ejército Iluminado*, de David Toscana – são propostas as seguintes ações:

1) Questionar os estudantes sobre o que o título da obra infere. O que o título indica? Que relação se forma entre “Exército” e “Iluminado”?

Sugere-se iniciar com as respostas espontâneas.

2) Em um segundo momento, sugere-se trabalhar os dados biográficos do autor. Esse trabalho pode ser realizado em forma de apresentação do docente ou em forma de pesquisa pelos próprios estudantes. A escolha de uma dessas possibilidades deve considerar o tempo disponível para a ação, as características da turma e a disponibilidade de recursos da escola.

3) Como finalização deste momento, sugere-se o contato com o livro escolhido. É importante que os estudantes

toquem, folheiem o material. Nesse momento, é importante ressaltar outras características de estímulo, por meio de questões sobre a capa, o tamanho da obra e outras informações que constarem no exemplar.

Ao finalizar esta etapa, iniciamos a preparação para as etapas seguintes.

Leitura

Conforme vimos no primeiro capítulo, o estudo da literatura precisa, necessariamente, da leitura do texto, do contato direto entre obra e leitor. Assim, esta etapa é de suma importância para a concretização de todo o processo de ensino-aprendizagem. Cabe ao docente organizar como a leitura será feita. Sugere-se a construção de um cronograma que contenha: a) leitura conjunta em sala de aula; e b) leitura individual. Como sabemos, *El Ejército Iluminado* é uma obra extensa, com um vocabulário que merece nosso cuidado e atenção. Por isso, as leituras coletivas em sala contribuirão para essa aproximação do estudante ao texto, contando com o apoio pleno do docente e dos colegas. Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A confecção de um cronograma em que toda a obra será lida, com divisão entre momentos de leitura coletiva e leitura individual. Vejam que a leitura da obra pode ser realizada em paralelo com outras atividades, tomando apenas parte do tempo das aulas. Ler este importante romance de David Toscana exigirá tempo e organização, mas valerá muito a pena.

2) Organização de momentos de escuta dos comentários dos estudantes sobre suas leituras individuais. Sugere-se fazer rodas de conversa ou disponibilizar momentos específicos da aula para falas individuais. Estes momentos servirão para o docente acompanhar a leitura individual, auxiliar na compreensão das partes do romance e manter a necessária frequência de leitura.

3) A inclusão de alguns questionamentos acerca da leitura também se faz importante neste momento e contribuirá para os debates posteriores. Sugere-se as seguintes questões:

- a) Quem é o protagonista e o narrador da obra?
- b) Qual é o cenário principal onde a história se desenrola?
- c) Quais as marcas temporais que aparecem na obra?
- d) Quem forma o Exército Iluminado? Por que esse grupo recebe esse nome?
- e) Quais são alguns dos outros personagens importantes na trama?

Aporte crítico-teórico

Enquanto a leitura é realizada, cabe ao docente recorrer aos recursos da crítica literária já consolidada a fim de organizar o caminho de aproximação à obra. A seguir, elencamos alguns caminhos do debate realizado a partir do romance de David Toscana, que poderão contribuir para a construção das discussões acerca da obra.

Publicada em 2006, a obra *El Ejército Iluminado*, do escritor mexicano David Toscana, estabelece seu lugar na

literatura contemporânea latino-americana. Esse romance não possui capítulos, mas partes textuais divididas por espaços em branco. São, exatamente, 114 partes, com extensões bastante variadas. A seguir, a parte inicial do primeiro fragmento:

En el 467 de la calle Degollado hay un consultorio médico. Su fachada fue renovada de tal modo que es imposible reconocer en él la vieja casa donde vivieron Ignacio Matus y el gordo Comodoro. Ahora está pintada de azul y blanco, y un letrero luminoso declara que se curan males respiratorios. En la sala, donde tantos lances se relataron, donde hubo humo de cigarro, partidas de dominó, cerveza y carcajadas y silencio, hoy se encuentra una mujer que pregunta ¿en qué puedo servirle? A quienquiera que entre. Hasta antes de la remodelación podía verse en el patio frontal un monumento erigido por los amigos de Matus. Se trataba de un montículo de hormigón, tal vez emulando el cerro de la Silla, en cuya cresta se acopló una placa metálica con la leyenda: Ejército iluminado, 1968. Para hacerle sitio a tres cajones de estacionamiento, dos hombres aporrearon el montículo con pico y mazo hasta reducirlo a escombros. Nadie se interesó por conservar la placa, y sin duda fue fundida en un lote de chatarra (Toscana, 2006, p. 9).

Os fragmentos iniciais, parcialmente transcritos, já trazem elementos essenciais para esta análise: trata-se de um tempo passado, momento esse em que viveram Ignacio Matus e Comodoro, em um local onde se havia erigido um monumento,

cujas inscrições eram: “El ejército iluminado, 1968”. Pouco ou praticamente nada desse tempo ainda resta no local. Porém, o romance trará, até então como escombros, todo esse passado de volta, somado ainda a um passado mais distante, como a guerra entre os Estados Unidos da América e o México pelo território do Texas.

Essa imagem inicial, como um reconhecimento de traços de algo que um dia existiu, fundamentará todo o romance. O relato do que antes ali existia permanece, mas soma-se à narração desse passado, como escombros de diversos momentos, o cotidiano de todos do Ejército Iluminado. Esse movimento narrativo demonstra dois pontos centrais a esta investigação: essa obra busca fugir da história factual, do documento, por meio de uma suspensão temporal e por sua fragmentação espaço-temporal, penetrando profundamente na poesia. Mas, ao mesmo tempo, fundamenta-se no peso histórico. Que relação dialética há entre história e poesia transfigurada nesse romance? É essa relação o tema central deste capítulo.

Sendo o sexto romance de David Toscana, *El Ejército Iluminado* mistura duas importantes tendências já utilizadas pelo autor em obras anteriores: a remissão ao passado, como em *Estación Tula* (1995) e *El último lector* (2005); juntamente a um trabalho formal que o aproxima das inovações elaboradas pelo *boom* latino-americano, aproximando-o, ainda, das tendências mais profícuas da literatura contemporânea, como em sua obra *Los puentes de Königsberg* (2009).

A leitura de *El Ejército Iluminado* nos conduz a uma pergunta central: como compreender a complexa relação entre

literatura e história? Sabe-se que essa problemática não é nova. Ao contrário, essa mesma questão está subentendida nos escritos de Aristóteles. No entanto, cada novo romance, como síntese possível de seu tempo, formula sua resposta e, consequentemente, abre novos aspectos dessa mesma pergunta, essenciais ao crítico literário.

Neste primeiro momento, serão analisadas as partes 8, 9 e 10, que possuem elementos importantes para esta discussão. Assim, a análise terá início pela parte 8:

Matus hace un trazo en el periódico sobre la mesa, quiere asegurarse de que la tinta corra desde el inicio de su firma. ¿Qué esperaba? ¿Qué lo volviera a regañar como todos los años? Yo pensé que era un pacto: usted finge molestarse, y yo le prometo que enmendaré el camino. Este año es distinto, señor Matus, el director se pone de pie y le da la espalda, lo que menos queremos en estos momentos es violentar a los muchachos. Monterrey es un lugar pacífico, de trabajo, de valores, no de ideas atolondradas; aquí no debe ocurrir lo que está pasando en la capital con tanto estudiante que no estudia por salir a la calle a gritar consignas (Toscana, 2006, p. 24).

Já no início da narrativa, conhecemos o personagem central da trama: Matus. Ele é um professor, com ideias nitidamente nacionalistas, que acaba sendo despedido. Na parte 8, temos o momento em que seus serviços na escola são dispensados, principalmente porque ele travou uma discussão com um aluno, o Arechavaleta, que questionou o fato de o professor

ainda utilizar o mapa do México anterior à guerra contra os Estados Unidos, período em que a região do Texas ainda pertencia ao território mexicano.

Juntamente às inúmeras reprovações feitas à atitude de Matus, o diretor ainda o aconselha:

Usted se ha apasionado más de la cuenta con su curso de historia, debió limitarse a fechas, nombres y eventos; todo lo que no esté en el libro de texto es política y los niños no vienen a la escuela a hacer política [...] la escuela es un lugar de formación, no de información, así que firme de una vez y acepte, igual que México, que perdió la guerra (Toscana, 2006, p. 25).

Dando sequência ao relato, encontra-se Comodoro, voltando da escola. No mercado, ele rouba uma caixa de gelatina verde, alimento consumido constantemente no intervalo das aulas e que el Milagro, devido à sua tremedeira, não consegue ingerir. Comodoro pede a Matus que compre um pepino e recorda-se da história da mulher atropelada que morre após morder esse legume. Será nesse fragmento que os personagens e o leitor constatarão: “vienen tiempos difíciles” (Toscana, 2006, p. 44). Ao sair dessa cena cotidiana, chega-se a um relato diferente:

La gasolinera sigue ahí, en la esquina de Padre Mier y Degollado; el mercado, no. Lo cerraron en los años setenta, cuando instalaron en Monterrey las grandes cadenas comerciales. Y aunque la mayoría de las casa del rumbo terminaron convertidas en oficinas, escuelas, restaurantes

o consultorios, hoy día sigue viviendo ahí unas cuantas personas que recuerdan a Matus (Toscana, 2006, p. 27).

Em *El Ejército Iluminado* não há uma sequência temporal linear entre os fragmentos. Ao contrário, juntam-se tempos diversos, como o cotidiano dos personagens Matus e Comorodo, ao mesmo tempo em que surge uma narrativa posterior, como parte de uma investigação sobre a vida de Matus. O tom é de um registro, caracterizando-se como um relatório baseado em informações conseguidas por meio de entrevistas, conforme indicado no final do fragmento 10:

Yo era una muchacha, sería en los años cuarenta, iba con un grupo de amigos y uno siempre es más valiente cuando anda en bola. Pero a él le daba lo mismo, y algunas personas decían que estaba sordo porque nunca respondió a las provocaciones. Un día no apareció más; dijeron que se había muerto, pero no recuerdo en que época fue.

El señor Eduardo Espina, también vecino del barrio, fue más conciso. Se llamaba Ignacio Matus, dijo, y no era un simple corredor, sino maratonista, el primero que tuvimos en La ciudad. Creo que fue a unas olimpiadas (Toscana, 2006, p. 28).

Forma-se, a partir dos fragmentos anteriormente reproduzidos, um emaranhado de vozes internas ao romance: têm-se um narrador em terceira pessoa, as falas dos personagens e esse registro temporalmente futuro, que recorta toda a narrativa. Não há nada no romance que remeta diretamente

ao fantasmagórico; são vozes de indivíduos situados historicamente, são partes de uma comunidade, em plena vivência cotidiana. Porém, em tempos e espaços distintos.

É parte do esforço do leitor encontrar os passos do escritor na construção do sentido da obra. Assim, o leitor se defronta com uma narrativa fragmentada, não linear; contudo, com um enredo de fácil identificação: trata-se da história de um professor, extremamente nacionalista, que, diante da perda de seu emprego e dos inúmeros limites impostos à sua vida, resolve organizar um exército capaz de devolver a honra aos mexicanos, isto é, recuperar o território perdido aos Estados Unidos. Esse exército se forma com jovens doentes mentais, amigos de Comodoro.

Impõe-se, ainda, na narrativa um rompimento mais profundo às normas de formalização do discurso. Assim, a pontuação que poderia marcar a separação entre falas é abolida, a fim de conseguir a fluência necessária que permita que o romance seja lido em um movimento similar à própria fala, em um mover-se característico da linguagem coloquial e cotidiana.

Diante disso, a narrativa se centraliza, portanto, em uma sequência de derrotas. Matus, ao tentar recrutar soldados para sua empreitada em recuperar *El Álamo*, não consegue nenhum voluntário. Após ser repreendido por um agente da polícia que observava suas ações, o narrador conclui: “Matus baja la cabeza, avergonzado. Ahora si está vencido, en la guerra y en la vida no le resta llegar en último lugar. No tiene alumnos, no tiene soldados, ni siquiera habrá un disparo de salida” (Toscana, 2006, p. 35).

Nos fragmentos 21 e 32, Matus empreenderá uma outra disputa, agora nas Olimpíadas de 1924. A data é “Domingo

13 de Julio de 1924” (Toscana, 2006, p. 46), Matus se prepara para participar da maratona nas Olimpíadas de Paris, mas desde Monterrey: compra um cronômetro para acompanhar simultaneamente o programa olímpico, traça um percurso em sua própria cidade, pois “quiere que todo sea como en ese París lejano, al que conoce salvo por un libro de fotografías en el que vio la torre Eiffel y otros monumentos” (Toscana, 2006, p. 47). Os jornais asseguravam que o grande favorito para vencer a maratona era Clarence deMar, a quem Matus destina toda sua força e dedicação em superar.

Após a largada e ao correr pelas ruas de Monterrey, estabelece-se na narrativa um jogo comparativo entre as ruas de Paris e Monterrey, entre os atletas olímpicos e Matus, entre as diversas possibilidades de uma nação desenvolvida e o contraponto entre as regiões periféricas:

Llega a la estación del Golfo y a partir de ese punto toma la ruta de la vía del tren. Supone que los durmientes sumergidos en la tierra le dan al suelo una textura similar a la pista del estadio del Colombes, que los diarios describen como resistente y delicada, hecha con varias capas de escoria. Al pasar por Pino Suárez mira a su izquierda. Ahí está el arco de la Independencia; tal vez Clarence deMar estará viendo el Arco del Triunfo (Toscana, 2006, p. 50).

Serão, portanto, histórias e destinos distintos que na narrativa aproximam-se por meio de um embate estabelecido somente por uma grande ilusão, porém uma ilusão assumidamente real, da qual o narrador em terceira pessoa também participa:

Las francesitas a lo largo del camino ya no aplauden, se cansaron de hacerlo con los primeros corredores, esos de las naciones civilizadas; a Matus lo miran silenciosas, compasivas, porque el esfuerzo inútil inspira lástima. Es un mexicano, dice una, y otra comenta que los mexicanos huelen mal (Toscana, 2006, p. 81).

Assim, a ilusão que se inicia no desejo do personagem de competir em uma maratona como representante de seu país é assumida como forma de discurso do narrador, que, junto ao personagem, participa de um delírio, como se nesse momento as histórias se misturassem e Matus estivesse realmente disputando as Olimpíadas em Paris. Como ocorre em muitos outros momentos do romance, essa disputa torna-se violenta e, como no fragmento anterior, o narrador e o personagem passam a relatar o que é, ao mesmo tempo, um delírio e um desejo:

¿Por qué no?, se pregunta, a fin de cuentas las pistolas fueron hechas para cambiar la suerte. La toma y apunta hacia un punto más allá de la cruz de madera. Con el disparo vuelan unas aves espantadas. Clarence DeMar da un paso hacia atrás, las piernas le flaquean como no lo hicieron en la carretera y se deploma; su medalla es una piedra al cuello. Un nombre se acerca a auxiliarlo ante lo que cree un desmayo a causa del sol, más cuando le da vuelta descubre el balazo en el pecho y pregunta a gritos se hay doctor por ahí. Matus no se enorgullece de su acto, pero la ira manda (Toscana, 2006, p. 102).

No momento da narrativa, Matus está sendo levado por Román e Santiago para o cavalo, a fim de retornarem para a cidade, após a sua disputa na maratona. Ainda sem saber o resultado das Olimpíadas, Matus, ao se envergonhar por seu intenso cansaço, imagina-se matando a Clarence e a todos os outros competidores, como uma vingança, resultado de sua ira. Por isso, não é somente um jogo ou uma simples disputa; para o personagem, participar, mesmo que à distância, das Olimpíadas de Paris é uma questão de honra nacional, apesar de reconhecer sua dificuldade central: “¿Cómo puedo vencer a unos enemigos invisibles que tal vez ya me sacan cien cuerpos ventaja?” (Toscana, 2006, p. 51).

Essa dúvida, centrada na disputa com os corredores da maratona, assume na narrativa uma força que vai para além de sua destinação primeira. Como será mostrado posteriormente no romance, Matus vence a Clarence DeMar. Segundo sua contagem, Matus foi o ganhador da medalha de bronze nas Olimpíadas de Paris de 1924, sendo então o único representante do México a ganhar medalha nessa disputa. Escreve várias cartas ao atleta olímpico solicitando a justa devolução do prêmio, nos seguintes termos: “[...] pues yo lo vencí a usted en velocidad, aunque usted me haya vencido en dólares” (Toscana, 2006, p. 119).

De uma ilusão compartilhada por Matus e seus amigos que o ajudaram nessa empreitada, Clarence DeMar também passa a competir a distância com Matus em todas as suas disputas, como explica sua mulher em uma carta enviada a Monterrey, após sua morte:

Querido señor Matus, tal vez usted sepa que mi marido murió hace diez años, o tal vez estas noticias no lleguen a su país bárbaro. Aunque nunca respondimos a sus cartas, siempre lo tuvimos presente, más de lo que hubiéramos deseado, pues a partir de 1924, cada vez que Clarence corría el maratón de Boston también competía contra usted. Aconstumbraba decirme que no sólo debía ganarle a todos los participantes, sino además al señor Matus (Toscana, 2006, p. 203).

Na carta, no fragmento 94, a esposa de Clarence, Margaret DeMar, relata que o último desejo de seu esposo era enviar sua medalha, recebida em 1924, a Matus, quando houvesse alguma disputa olímpica no México. Junto a essa carta, a narrativa se transfere do ano de 1924 para o ano de 1968, em que se realizaram, na Cidade do México, as Olimpíadas. Ao receber a carta e a medalha, Matus decide que não poderá somente receber a medalha, é preciso uma nova disputa, uma nova maratona; agora sem competidores, mas como prova de seu merecimento. Será nessa última tentativa de merecimento da medalha que Matus morre ao ser atropelado na linha do trem, cena descrita já no segundo fragmento da obra, como uma antecipação de uma tragédia iminente:

Diez metros delante del cuerpo se yergue una bandera blanca hecha con manta y palo de escoba. Santiago camina hacia ella y la arranca de un tirón. De regreso pasa junto al difunto y a partir de ahí cuenta cinco durmientes. Entonces la clava de nuevo, apoyando su peso contra el asta. Que nadie diga que no llegó a la meta, Román se

pone de pie y saca una medalla de su bolsillo. Llegó, dice, eso, nadie lo duda (Toscana, 2006, p. 11).

Essa antecipação da morte do personagem intensifica com muita clareza como todo seu destino foi uma experiência contínua da derrota. Como nos outros fragmentos anteriormente mencionados, não consegue ser professor, não forma seu exército, não vence a ninguém em suas maratonas imaginárias e, ainda, não alcança o ponto de chegada para merecimento de sua medalha.

Essa experiência da derrota se amplia no romance para todos os outros personagens. Em paralelo à história de Matus, estão as histórias pessoais de cada um dos membros do *Ejército Iluminado*. É iluminado porque, como afirmou a professora ao Comodoro, “jamás nadie tuvo nuestra edad, que la nuestra edad es otra edad, otro tiempo que sólo compartimos los iluminados” (Toscana, 2006, p. 16). Devido aos seus problemas mentais e físicos, Comodoro, Azucena, el Milagro, Cerillo e Ubaldo tornam-se ao mesmo tempo iluminados por sua singularidade, mas também isolados e menosprezados pela sociedade que os cerca.

Para cada um desses jovens, a condição de participarem de um exército em luta contra um inimigo é a possibilidade de se tornarem algo mais do que o destino até o momento lhes possibilitou, como bem indica a mãe de Cerillo ao encontrar-se com Matus:

Las maestras del Instituto son buenas personas, pero les cuentan cuentos infantiles, les hablan como a monos de

felpa, organizan juegos sin desafíos, les piden que imiten sonidos de animales de granja, en vez de poesía les enseñan a mugir; yo no sé si son ellas las que atrofian a mi hijo y lo hacen babear (Toscana, 2006, p. 42).

Assim, em uma surpreendente e até inesperada atitude, a mãe de um dos voluntários para a luta contra os Estados Unidos para recuperar *El Álamo*, ao invés de perceber todo o absurdo que envolve tal ação, vê nisso uma possibilidade de oferecer ao seu filho uma condição melhor, mais humanizada, que a vivida por ele até o momento. Sua principal pergunta a Matus é: “¿Usted puede convertírmelo en un héroe?” (Toscana, 2006, p. 43). Esse sentimento é compartilhado por todos os outros jovens, inclusive por Caralampio, que “comprende que lo han abandonado, que la gloria se le fue en un parpadeo, en un vaciado de entrañas” (Toscana, 2006, p. 57), ao perceber que foi esquecido pelo grupo e não irá mais para a guerra.

No entanto, como esperado, os jovens nem sequer saem do território mexicano. Invadem uma casa aos arredores de Monterrey, achando que ali era *El Álamo*. Acabam por atingir um homem com um tiro e, após um breve tiroteio com as forças policiais, são presos e levados novamente a Monterrey. Assim como Matus ao se imaginar nas competições olímpicas, esses jovens também estabelecem para si um mundo ao mesmo tempo profundamente real, pois acreditam participar de uma disputa contra os norte-americanos, em uma luta pela honra do povo mexicano, mas fatalmente ilusório.

Matus, ao reencontrá-los no caminho para *El Álamo*, após terem-se perdido, percebe o perigo que todos eles correm, mas não tem coragem de dissuadi-los, tampouco lhes revela a verdade, pois para ele essa verdade é também a necessidade de encarar um destino terrível de derrotas:

Matus mira orgulloso a sus muchachos, un puñado de valientes, y yo nadie soy para negarles sus deseos, no voy a entregarlos a un ejército nacional que es peor que el enemigo porque desnudaría de toda dignidad para refundirlos en ese instituto en el que el propósito de sus vidas será aprenderse una rima sobre sapo saltarán o colorear un sol siempre con ojos y sonrisa y a veces con lentes oscuros [...] (Toscana, 2006, p. 164).

Será como resposta a um “derecho a vivir y morir y disparar en el lugar del mundo que su ilusión les dicte” (Toscana, 2006, p. 179) que Matus e seu exército iluminado lutará, não contra as forças norte-americanas na tentativa de recuperar o território do Texas, mas contra a força policial mexicana, que reconhece neles um grupo de guerrilheiros em mais um levante. Ao serem capturados, Comodoro é atingido por um tiro, e, em suas palavras a ele, Azucena resume os sentimentos de todos os capturados: “Comodoro, dice Azucena, bienaventurado tú que tienes una bala en la panza” (Toscana, 2006, p. 194). A partir da fala de Azucena, compreende-se que tudo aquilo que cada um deles buscava nessa aventura torna-se impossível, e a morte passa a parecer uma solução melhor que o retorno à vida anterior.

Esse sentimento de derrota que está presente na vida dos personagens representa um movimento interno na própria narrativa, em que não somente mescla todas as vidas ali narradas, como se aproxima ao próprio movimento histórico da história mexicana. Em *El Ejército Iluminado*, essa experiência da derrota parece assumir toda a vida social mexicana, parece vir de tempos mais remotos: vem desde o século de lutas por independência, passando pelos embates pela concretização de seu território, até chegar ao decisivo século XX, em que, na sua segunda metade, em uma situação bem diferenciada, ocorre novamente um levante popular com reivindicações sociais, que é brutalmente reprimido pelo governo.

Na obra analisada, a referência histórica não se limita ao evento em si, mas tem como preocupação essencial a busca por compreender efetivamente o destino humano, o destino do homem mexicano inserido na complexa experiência social, formada no país desde sua independência.

Como bem salienta Anderson, ao tratar da permanência e da atualidade do documento histórico na literatura, será “a própria experiência da América Latina que deu origem a essas imaginações de seu passado. Resta saber em que consistiu essa experiência” (Anderson, 2007, p. 218). Como verificado na análise do romance de Toscana, e muito bem identificado pelo crítico, essa é uma experiência da derrota, mostrando-se normalmente como:

[...] a história do que deu errado no continente, a despeito do heroísmo, lirismo e colorido: o descarte das democracias, o esmagamento das guerrilhas, a expansão

das ditaduras, os desaparecimentos e torturas que marcaram o período. [...] esperanças frustradas do presente (Anderson, 2007, p. 218).

É nesse sentido que a História como vida objetiva não aparece de forma simplificada. Será por meio de índices, de detalhes, que esse movimento próprio das vidas ali narradas se aproximará da complexidade da vida social, não como uma simples cópia, mas como transfiguração, como expressão da experiência concreta.

Assim, não se está defronte de um romance tipicamente histórico, ou como chamado atualmente de “novo romance histórico”. Os elementos que poderiam identificá-lo com esse modelo, como a base em um fato histórico significativo ou a presença de personagens reais não se efetiva. Ao contrário, a crítica mais atual tem o situado como uma obra pós-moderna, metaficcional e alegórica. Diante do que já se mencionou e a fim de analisar melhor essas definições, é preciso situar a discussão em torno da forma como esses elementos históricos aparecem na obra.

Se situarmos a discussão somente no enredo, ou especialmente nele, é possível compreender as críticas que se tem feito à literatura produzida na contemporaneidade. Baseada em recortes, a crítica situa a obra de Toscana na jovem narrativa pós-moderna, considerando Toscana como membro:

de la generación de jóvenes escritores latinoamericanos nacidos después de 1955 que hemos asociado con la narrativa posmoderna y que, a raíz de su edad, pueden ser

identificados como “posmodernos” [...] han exigido de sus lectores la participación del lector posmoderno activo (Williams L., 2002, p. 133).

No entanto, essa exigência do leitor é bem mais antiga. Está presente, inclusive em grandes nomes da literatura mexicana, como Juan Rulfo, em *Pedro Páramo*, ou Mariano Azuela, em *Los de Abajo*, cujo mote reflexivo está na necessidade de o leitor compreender a falácia nos discursos de um de seus antagonistas, Cervantes, por exemplo.

Outros dois aspectos afirmados pela crítica mais recente, em relação aos romances de Toscana e, especificamente, ao estudado neste capítulo, são: a individualidade em detrimento da história coletiva; e o tratamento alegórico da vida mexicana. Brushwood, ao ser citado por Williams L., afirma que:

En la ficción posmoderna que prescinde de la acción y también de personajes y contenidos como elementos de valor, se privilegia el lenguaje por sí mismo a tal grado que, en un mundo en el que sólo persiste el lenguaje, la crueldad humana no resulta ser una exposición de moralidad ni de inmoralidad, sino simplemente es un acto amoral, neutro (Brushwood *apud* Williams L., 2002, p. 33).

Como se tentou evidenciar nos fragmentos analisados, o destino individual dos personagens, brevemente tratado, não são apenas singulares. No momento em que a referencialidade histórica se concretiza na vida de cada um dos personagens – seja na remissão às lutas pelo território do Texas, seja pela

lembrança da realização das Olimpíadas, ou, por fim, ao complexo movimento estudantil de 1968 –, há a passagem da instância privada para a coletiva, pois o destino desses indivíduos se soma ao destino de toda uma nação.

É importante salientar, ainda, o movimento interno de solidariedade e de amizade no romance, que une não somente os membros do Exército Iluminado, mas muitos daqueles que estão ao redor da vida de Matus, estabelecendo laços fraternos muito fortes, em que o desejo, as vontades e as necessidades deixam de ser pessoais para tornarem-se coletivas. Assim, essa história coletiva está tanto na temática como na forma de narrar.

Ainda retomando a citação de Williams L., é como se a fragmentação e a particularização alcançassem níveis tão extremos que a obra se limitasse a falar somente de si mesma, ao “tener el lenguaje como tema” assumiriam sua postura de metaficção, uma escrita voltada exclusivamente para si, pois as narrativas, assim como os indivíduos, também se fragmentaram, já que não é mais possível, nem mais procurado, um sentido superior ou unitário.

Entretanto, é preciso observar que essa fragmentação espacial e temporal já estava presente como parte da tradição literária mexicana em sua relação com a nova narrativa latino-americana. Não é possível esquecer obras como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, ou *Cien Años de Soledad*, de Gabriel García Márquez, em que a fragmentariedade não é somente um recurso estilístico, mas assume um sentido significativo interno na obra.

Nesse sentido, a fragmentariedade temporal e espacial em Toscana não evidencia somente sua adesão às técnicas narra-

tivas modernas, mas também a própria necessidade de destacar a complexidade que a compreensão do destino humano assume na escrita literária. Esse movimento entre o retorno a um passado da história mexicana, a tomada de *El Álamo*, bem como o jogo com um presente da narrativa que se mistura ao cotidiano dos personagens, somados a fragmentos que mais parecem relatórios investigativos, posicionados no futuro, evidenciam a problemática que a história objetiva assume na narrativa latino-americana. Como contar pela arte a história mexicana, construída sob aflições, mortes, assassinatos?

Em uma leitura mais atenta de alguns elementos da narrativa, evidencia-se como essa fragmentariedade deixa de construir discursos soltos e sem conexão para se mostrar como parte de uma mesma busca por um sentido que não se quer unitário, mas que tem sua estruturação em um chão histórico muito bem situado.

Alguns elementos que, em uma primeira leitura, não chamam a atenção ganham força durante a obra. Como está no fragmento 10, citado anteriormente, Matus é um maratonista. Duas Olimpíadas são constantemente mencionadas: a do ano de 1924, ocorrida em Paris; e a de 1968, ocorrida na Cidade do México. A narrativa será situada entre esses 44 anos, somados a um tempo futuro indeterminado, presente nos relatórios investigativos, como também presente no fragmento 10.

Assim, o mundo narrado está limitado por dois eventos históricos concretos que, estabelecidos em paralelo, são como se formassem uma espécie de espelho e, como toda imagem refletida, há entre elas uma que é inversa. Se um é o espaço da

civilização, a outra é a barbárie; se em um estamos em Paris, no outro em Monterrey; se para uns é a vitória, para outros a derrota. Porém, não se trata de um antagonismo somente, mas de um movimento dialético, em que, mais que uma oposição, forma-se um movimento de constante embate.

Outro elemento interno à narrativa que remete diretamente a fatos históricos são as referências à guerra entre o México e os Estados Unidos, ocorrida de 1845 a 1848, gerada pelo desejo americano de expandir seu território para o Oceano Pacífico, somada ao conflito de independência do estado do Texas, que desejava separar-se do México e anexar-se ao território estadunidense. Assim, o desejo de Matus e dos jovens do então chamado Exército Iluminado é recuperar essas terras e, assim, conduzir o povo mexicano a uma nova fase, como referido pelo personagem, trazer novamente a honra ao homem mexicano.

Somado a essas referências, o ano de 1968 é muito significativo. Foi no dia 2 de outubro, dez dias antes de iniciar a Olimpíada na Cidade do México, que se deu um dos confrontos mais violentos da história mexicana, conhecido como o Massacre de Tlatelolco. Na tentativa de esmorecer os protestos estudantis iniciados em meses anteriores contra a ocupação militar da Universidade Nacional do México (UNAM) e de dar fim a mais um momento de manifestação, o exército fortemente armado cerca a *Plaza de las Tres Culturas*, em Tlatelolco, e, no fim da tarde, abre fogo contra os manifestantes e os transeuntes, que, cercados, não tinham como fugir ou se esconder.

O número de mortos no Massacre de Tlatelolco é ainda incerto, mas as marcas dessa ação foram tão significativas quanto a própria Revolução em 1910. Para Williams L. (2002), “el surgimiento de la posmodernidad en México concluye con la masacre de Tlatelolco y dos novelas experimentales de 1968, *Inventando que sueño* de José Agustín y *El hipogeo secreto de Elizondo*”. Assim, a modernidade literária se posiciona no México como resultado de mais esse momento terrível vivido pelo povo mexicano.

Será também no dia 2 de outubro de 1968 que o Exército Iluminado sairá para sua batalha. Como não se remete diretamente ao massacre, o romance de Toscana é, nesse sentido, considerado pela crítica recente como uma alegoria da história mexicana, já que retomará os acontecimentos de 1968 sem tratá-los especificamente, mas criando um outro exército de jovens, também em busca de liberdade.

Considerando a alegoria como “uma correlação convencional e arbitrária [...] que não teria vida própria porque estaria subordinada às exigências do esquema conceitual a que deveria dar corpo” (Abbagnano, 2007, p. 25), já que, sendo uma outra maneira de dizer, ela acabaria por limitar a relação entre a singularidade e a universalidade, ou entre a essência e a aparência, as relações necessárias entre a retomada de um passado objetivo e a concretude do presente, assim como entre a exterioridade e a estrutura interna da obra de arte não teria uma mediação que ligaria a estrutura de uma obra literária a uma situação sócio-histórica dada.

Nesse sentido, a alegoria, ao transformar o ato em conceito, e o conceito em imagem, necessita que “el concepto

se mantenga y posea simple limitado y completo en la imagen, y que se pueda contemplar como tal concepto” (Lukács, 1966, p. 63), impedindo assim sua necessária concretude e, portanto, sua universalidade, já que se mostra como um eterno movimento que se propaga de uma imagem à outra, sem chegar a uma possibilidade de conhecimento concreto.

É, então, um movimento diferente que se apresenta no romance de Toscana aqui analisado. Como está no fragmento 8, citado no início deste capítulo, a ligação entre esse mundo novo e o mundo objetivo não se rompe. Em vários momentos, os personagens ou o narrador remetem aos fatos que, no momento da narrativa, estão acontecendo a quilômetros dali: “aquí no debe ocurrir lo que está pasando en la capital con tanto estudiante que no estudia por salir a la calle a gritar consignas (Toscana, 2006, p. 24)”. Outro exemplo disso pode ser encontrado no fragmento 87:

Le tengo buenas noticias, dice, lo voy a poner en libertad. Tal parece que eligió el mejor momento para su aventura, porque con lo que ocurrió en la ciudad de México lo que menos queremos es que el ejército siga llamando la atención. No somos perseguidores de gente con ideales, como usted y sus muchachos, sólo tratamos de mantener el orden. ¿me entiende? Matus se encoge de hombros (Toscana, 2006, p. 192).

Após a prisão dos jovens e de Matus na casa, eles são levados a um quartel general. Essa citação é a fala do capitão Argüeles para Matus. A referência que o capitão faz ao “que ocurrió en

la ciudad de México” e, em especial, à ação do exército é outro momento em que a história narrada, a história do Exército iluminado, une-se à história objetiva que é mencionada nas entrelinhas da narração.

Tal fato permite que, ao invés de simplesmente substituir uma história por outra, em um movimento contínuo de simulacros que não conduziriam à História, mas sim se distanciam dela, a forma pela qual a narrativa do romance está organizada evidencia uma necessidade de conexão com a história objetiva, que novamente reitera a problemática central: ficção e História. Por isso, o romance *El Ejército Iluminado* se aproxima muito mais do que é chamado pela crítica de arte simbólica, pois é “[...] uma significação que vai além do real concreto e que passa a existir em função do conjunto em que a palavra se encontra” (Filho, 2003, p. 6), já que a obra carrega em si, ao mesmo tempo, a realidade dos seres humanos e do mundo, e a recriação dessa mesma realidade, de forma muito mais profunda que a vida social imediatamente perceptível e traduzida na vida cotidiana.

Assim, ao estruturar a narrativa de forma fragmentária, em que se mesclam o passado, o presente e o futuro, permitindo que esses tempos se ampliem para fora da obra ao mencionar diretamente os fatos históricos, mas principalmente por trazerem esses fatos para o cotidiano de seus personagens, como momentos cruciais de seus destinos, é que se estabelece entre o romance *El Ejército Iluminado* e a história factual uma relação mais ampla que, ao se assumir como uma outra história, mantém a ligação fundamental com a vida e a história humana.

Essa fragmentariedade se posiciona de forma similar aos limites históricos do presente da narrativa. Como em um espelho, o passado e o presente se enfrentam: assim como as Olimpíadas; contrapõem-se a luta pelo território do Texas e a luta do Exército Iluminado; as reivindicações de liberdade dos jovens em Monterrey e o embate de 1968. Portanto, não há desconexão, mas sim a aproximação de momentos decisivos da vida objetiva, transfigurados e reelaborados esteticamente, ampliando a mesma questão que se remete ao futuro: qual o sentido humano da história mexicana?

É, portanto, perceptível a presença e a força organizativa que a história assume na narrativa. Em Toscana, as inovações formais já são regras, fazem parte do cotidiano da escrita. A fragmentação não mais surpreende. A Literatura se assume como ficção, como mundo à parte. Porém, esse mundo à parte se constitui por meio da ligação inerente à vida objetiva. *El Ejército Iluminado* não é uma alegoria, em que a representação se basta em si; é preciso situar não somente os acontecimentos, mas a vida, o cotidiano, a experiência humana.

Ao se referir-se à experiência humana transfigurada na obra literária, verifica-se que no romance estudado essa é sempre uma “experiência do tempo”, como bem define Agamben:

A poesia, portanto, é sempre retorno, mas um retorno que é adiamento, retenção e não nostalgia ou busca por uma origem; é um caminhar, mas não é um simples marchar para frente, é um passo suspenso [...] a poesia é esse movimento do olhar para trás operado no poema e,

portanto, um olhar para o não-vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo (Agamben, 2009, p. 19).

Ao falar da poesia, Agamben ressalta elementos essenciais semelhantes aos recursos identificados no romance de Toscana, no qual a vida objetiva se propõe como uma força contundente e interna à estrutura estética. Assim, o retorno a um passado significativo foi decisivo para a elaboração formal romanesca. Contudo, como salienta o filósofo, não se trata nem de nostalgia, nem de anacronismo, mas de um movimento necessário para compreender no vivido aquilo que está encoberto, escondido. É essencialmente a experiência concreta da história.

O passado, portanto, quando parte fundamental da estrutura formal dos romances, não é somente uma permanência do arcaico, mas um resíduo, nos termos de Williams (1979), pois não é somente um elemento a mais; é parte fundamental das conexões possíveis que a obra de arte pode conduzir o leitor, ao relacionar dialeticamente o passado e o presente. Nesse momento, a obra conduz o leitor a, assim como o escritor, “manter fixo o olhar nos olhos do seu século-fera, soldar com o seu sangue o dorso quebrado do tempo” (Agamben, 2009, p. 60) e, assim, apropriar-se de um tempo histórico que é essencialmente coletivo, pois não é mais a singularidade das experiências de seu autor, nem somente a identificação imediata do leitor: é a particularidade do destino humano.

É por isso que, no romance aqui analisado, mesmo que somente em parte, devido à impossibilidade de abarcar toda a complexibilidade da obra em apenas um capítulo, é possível

entrever que a retomada do passado é parte de um projeto de compreensão do presente. Sem esse necessário movimento dialético entre essas temporalidades, o passado perde sua força, como elucida Lukács:

sin relación vivenciable con el presente no es posible una configuración de la historia. Pero para el arte histórico realmente grande esa relación no consiste en alusiones a acontecimientos contemporáneos del autor [...] sino en la vitalización del pasado como historia previa del presente, en la vivificación de las fuerzas históricas, sociales y humanas que, en el curso de un largo desarrollo, han hecho de nuestra vida lo que es, lo que nosotros mismo vivimos (Lukács, 1976, p. 54).

Essa vitalização do passado se fortalece no momento em que o passado, como resíduo, deixa de ser somente parte da história narrada e propõe-se como parte do modo de narrar, na maneira como o próprio texto se organiza. Em *El Ejército Iluminado*, esse modo de narrar se evidencia ao se propor, a seu modo, um mundo diverso da realidade – como o afastamento ao fato objetivo em si – em que a multiplicidade de vozes e a relação entre tradição e inovação estética são elementos ao mesmo tempo essenciais da construção textual, que revelam em si esse necessário reexaminar o presente sob o olhar do passado.

É por isso que, segundo Agamben,

A via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regrida, no entanto, a um passado remoto, mas tudo aquilo que no presente não

podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la (Agamben, 2009, p. 70).

Nesse sentido, há um movimento similar entre a forma romance estudada e a história mexicana. Assim, o movimento interno/estrutural desse romance transfigura e capta o movimento da história, como salientado por Lukács, em que a presença da história na obra de arte literária não é um regresso ou anacronismo, pois:

No se trata nunca de regreso en el arte; cuando hablamos de una refiguración desfetichizadora de la realidad aludimos al carácter histórico, varias veces subrayado, de todo arte en esta nueva conexión. No pensamos pues en una abstracta contraposición de sentimiento y pensamiento, por ejemplo, sino de la refiguración de la realidad “natural” en cada caso, siempre determinada concretamente, histórico-socialmente, referida al hombre concreto de tal lugar, de tal tiempo, de tal fase evolutiva, imagen que, precisamente por su “naturalidad”, aporta orgánicamente la disolución de las concretas fetichizaciones (Lukács, 1966, p. 429).

No entanto, a obra literária precisa ser mais que isso, ou melhor, ao ser a reconfiguração artística do real, não basta ser semelhante ou apenas reproduzir em si as estruturas sociais, na relação entre passado e presente. É preciso que a obra de arte seja mais que um sintoma da crise, ela precisa recusá-la em si, precisa ser desfetichizadora, ou seja, devolver ao homem a compreensão das conexões da vida social escondidas pelo processo reificador.

Nesse sentido, o romance de Toscana se estabelece na literatura mexicana, em sua especificidade, como algo mais que o simples reproduzir do movimento real, para possibilitar, por meio da amizade e da gratidão entre os personagens, o reconhecimento da plena humanidade, ainda perseguida na história humana. Assim, *El Ejército Iluminado*, em seus elementos mais particulares, contribui para a compreensão da literatura como possibilidade essencial de captação da vida humana, neste caso específico da história e de sua memória.

Pós-leitura

Neste momento, deve-se consolidar o processo de leitura por meio do ato crítico. É importante que o estudante não permaneça no cômodo lugar do “gostei” ou “não gostei”. Passar por essa reflexão é importante, mas cabe ao docente contribuir para que os estudantes superem essa etapa e avancem na compreensão mais profunda do sentido da obra literária. Como vimos, *El Ejército Iluminado* traz um debate sobre a experiência histórica, que é essencial para nos reconhecermos. Assim, este momento precisa promover um conhecimento do romance como forma e apreender sua relação dialética com a realidade.

As perguntas realizadas durante o momento da leitura ajudam muito a apreender a forma. Feito isso, pode-se neste momento retomar essas questões para serem repensadas a partir do conteúdo e do sentido ali construídos. Os apontamentos teóricos realizados pela crítica literária já consolidada contribuirão muito para o levantamento e o trabalho com a relação entre forma e conteúdo.

Nesse sentido, sugere-se:

- 1) A partir do levantamento das características da narração, problematizar a relação entre o espaço e o tempo apresentados no enredo. Que partes do romance essa relação aparece de forma mais evidente? Que conexão há entre o momento histórico e o local em que a história se passa?
- 2) Ainda a partir da caracterização da narrativa, problematizar como os fatos históricos são transfigurados esteticamente. Como se dá no romance a aproximação aos fatos históricos?

As propostas realizadas têm por intuito a concretização do que chamamos de ato crítico, já que consideramos essa ação essencial para a compreensão da obra literária. Assim, nossas sugestões devem ser avaliadas quanto a sua possibilidade de realização em cada espaço pedagógico específico e alteradas sempre que necessário.

Saiba Mais



David Toscana - Encuentro con el escritor David Toscana – nesse programa, realizado pelo Instituto Cervantes e publicado em 01 de junho de 2020, será possível conhecer melhor o escritor mexicano David Toscana e sua obra.

Sugestão bibliográfica e referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Tradução de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.

_____. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.

ROSA, Daniele dos Santos. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. 2014. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade de Brasília (IL/TEL/PósLIT), Brasília, 2014.

TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. México: TusQuets Editores, 2006.

WILLIAMS L., Raymond. *La Narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.



**CRÍTICA LITERÁRIA
E ENSINO: UM OLHAR
NECESSÁRIO**

Nesta obra, a *Crítica Literária em Sala de Aula: Narrativas*, buscamos apresentar uma reflexão aprofundada sobre o papel da crítica literária no ensino de literatura. Para isso, destacamos a necessidade de integrar o pensamento crítico à prática pedagógica, considerando que a literatura deve ser apreciada tanto pelo seu valor estético quanto pela sua capacidade de desenvolver o senso crítico dos estudantes.

Inicialmente, o livro explorou como a crítica literária se consolidou como um campo de estudo e sua relação com a formação acadêmica dos docentes. Em seguida, abordamos os desafios de adaptar essa ação crítica ao contexto escolar. Muitas vezes, a crítica literária é vista como um domínio reservado às universidades, enquanto o ensino fundamental e médio enfatiza a leitura como fruição. No entanto, argumentamos que essas visões não são incompatíveis, mas sim complementares. Para isso, propomos estratégias pedagógicas que integrem o estudo crítico da literatura às práticas de ensino.

O livro é estruturado em cinco capítulos, cada um apresentando uma etapa essencial para a implementação da crítica literária nas aulas. O primeiro capítulo discute os pressupostos teóricos que justificam sua inclusão no ensino. Os demais capítulos trazem propostas práticas, divididas em pré-leitura, leitura e aporte crítico-teórico, além da pós-leitura, na qual se consolidam os debates sobre as obras trabalhadas. Esse formato busca oferecer aos professores um caminho estruturado para levar a crítica literária à sala de aula.

Outro ponto central do texto é a seleção de quatro obras da literatura latino-americana, escolhidas para demonstrar como diferentes textos podem ser analisados criticamente no ambiente escolar. As análises propostas expressam como essas obras se conectam com questões sociais, históricas e culturais, tornando a experiência de leitura mais rica e significativa para os estudantes. Além disso, há uma seção "Saiba Mais", que oferece materiais de aprofundamento teórico.

Nosso livro encerra-se reafirmando a importância da crítica literária como ferramenta pedagógica e como meio de formar leitores mais reflexivos e críticos. Ao integrar teoria e prática, buscamos evidenciar como a literatura precisa ser estudada de maneira que sua função primordial – criar sentidos à experiência humana – seja o motor que guia a sua interpretação e análise dos textos. Dessa forma, o ensino da literatura a partir da crítica literária se torna não apenas um meio de aproximar os estudantes das obras de arte, estimulando um olhar mais atento e investigativo sobre essas obras, mas principalmente, uma contribuição a um processo educativo cada vez mais humanizado e humanizador.





REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. *Novos Estudos*, São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007.

ARANTES, P. E.; FIORI, O. *Sentido da formação*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BASTOS, Hermenegildo. *Memórias do cárcere, literatura e testemunho*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BASTOS, Hermenegildo. *As artes da ameaça: ensaios sobre literatura e crise*. São Paulo: Outras expressões, 2012.

BASTOS, Hermenegildo. Os coronéis – de Mendonça a Paulo Honório: notas sobre tipicidade e realismo em *S. Bernardo*. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 60, p. 19-33, abr. 2015.

BASTOS, Hermenegildo; FILHO, Leonardo Almeida; BRUNACCI, Maria Izabel. *Catálogos de benefícios: o significado de uma homenagem*. Brasília: Hinterlândia Editorial, 2010.

BASTOS, Hermenegildo José de M. *Arte e liberdade em Angústia*, de Graciliano Ramos. In: *Miscelânea*, Assis, v. 10, p. 9-22, jul.-dez. 2011.

BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Duas Cidades; Editora. 34, 2004.

BORIS, Fausto. *A revolução de 30: historiografia e história*. São Paulo: Brasiliense, 1972.

BORIS, Fausto. *História concisa do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2006.

BORIS, Fausto. *O pensamento nacionalista autoritário* (1920-1940). Zahar, 2001, p. 81. (Descobrimdo o Brasil). (Portuguese Edition). (Ebook).

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. No raiar de Clarice Lispector. *In:_____*. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. 3. ed. São Paulo: Nacional, 1978.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. São Paulo: Ática, 1986.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 3. ed. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão – ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000a. (Grandes nomes do pensamento brasileiro)

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: _____. *O discurso e a cidade*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2015.

DACANAL, J. H. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronado político brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

GALVÃO, W. N. *As formas do falso*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GALVÃO, W. N. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.

HANSEN, J. A. *A ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Hedra, 2000.

JAMESON, Frederic. O romance histórico ainda é possível? *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n. 77, p. 185-203, mar. 2007.

LAFETÁ, João Luis. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LUKÁCS, György. *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Traducción de Wenceslao Roces. México-Bueno Aires: Fondo de Cultura Económica, 1959.

LUKÁCS, Georg. *Estética*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona; México: Ediciones Grijalbo S.A., 1966.

LUKÁCS, György. *Estética*. Tomo III. Categoría básicas de lo estético. Barcelona; Mexico: Grijalbo, 1967.

LUKÁCS, György. *Introdução a uma estética marxista: sobre a peculiaridade como categoria estética*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leonardo Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

LUKÁCS, Georg. *La novela Histórica*. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Barcelona; Buenos Aires; México: Ediciones Grijalbo, S.A., 1976.

LUKÁCS, György. Prefácio à edição húngara. *Arte e Sociedade*. Escritos Estéticos 1932- 1967. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MÉSZÁROS, István. *O desafio e o fardo do tempo histórico: o socialismo no século XXI*. Tradução de Ana Cotrim e Vera Cotrim. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada*. São Paulo: Edusp, 1997.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 83. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

RAMOS, Graciliano. *Angústia: (75 anos)*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Maria Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1988.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa – o amor e o poder*. São Paulo: Unesp; FAPESP, 2004.

ROSA, Daniele dos Santos. *Poesia e história em Pedro Páramo, de Juan Rulfo*. Curitiba: Blanche, 2015.

ROSA, J. G. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *A sereia e o desconfiado*: ensaios críticos. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

STARLING, Heloisa. *Lembranças do Brasil* – teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro: Renavan; IUPERJ; UCAM, 1999.

TOSCANA, David. *El ejército iluminado*. México: TusQuets Editores, 2006.

TRINDADE, Hégio. *INTEGRALISMO* (O fascismo brasileiro na década de 30). 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

TRONCA, Ítalo. *Revolução de 30*: a dominação oculta. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

VALE, Fabiano Ferreira Costa. "*Enxoto de imagens luxuriantes*": o processo de escrita em Angústia, de Graciliano Ramos. 2011. Dissertação (mestrado) – Universidade de Brasília, Instituto de Letras, Departamento de Teoria Literária e Literaturas, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, 2011.

VALE, Fabiano Ferreira Costa. Angústia, de Graciliano Ramos, uma releitura necessária em tempos hostis. *Revista Cerrados*, v. 29, n. 52, p. 127–144, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/29360>. Acesso em: 21 jul. 2024.

WEGNER, Robert. Sertões desvendados. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/dados/a/3CKg8kwfbsfsJLxBmtJykSp/?lang=pt>. Acesso em: 26 out. 2006.

WILLIAMS L., Raymond. *La Narrativa posmoderna en México*. México: Universidad Veracruzana, 2002.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1979.





SOBRE OS AUTORES

Fabiano Ferreira Costa Vale

Possui Graduação em Letras (2008), Mestrado (2011) e Doutorado em Literatura e Práticas Sociais (2016), realizados na Universidade de Brasília/UnB. Atualmente, é professor de Língua Portuguesa e Literatura na educação básica (Ensino Fundamental e Médio) na Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal. Atua no grupo de pesquisa "Literatura e Modernidade Periférica", desenvolvendo pesquisas e parcerias institucionais entre a UnB e a SEEDF. Organizou as obras "Forma Estética e Consciência Histórica: práticas de crítica literária dialética" (2015) e "Carinhonha: entre rosas e veredas" (leituras de Guimarães Rosa - 2010). Suas pesquisas fundamentam-se no reconhecimento da obra literária como resultado dialético da relação entre forma estética e conteúdo social. Assim, desenvolve pesquisas com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: formação da nação, sistema literário, crítica lukacsiana, entre outros.

Daniele dos Santos Rosa

Possui pós-doutorado em Teoria Literária (2021), realizado no Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás. Doutorado em Literatura e Práticas Sociais, realizado na Universidade de Brasília/UnB. É professora no curso de Licenciatura em Língua Espanhola, na Segunda Licenciatura em Letras Português, no Mestrado Profissional em Educação Técnica e Tecnológica e no Ensino Médio Integrado no Instituto Federal de Brasília/IFB. É, também, professora orientadora externa no Programa de Pós-graduação em Literatura (Pós-Lit/UnB). Atua no grupo de pesquisa: Literatura e Modernidade Periférica, desenvolvendo pesquisas e orientações.

A obra *Crítica Literária em Sala de Aula: narrativas* foi desenvolvida ao longo do tempo, com conteúdo pensado, estudado e aplicado em pesquisas e práticas docentes. Ela é dividida em cinco partes, incluindo um primeiro capítulo que aborda a importância da crítica literária nas aulas de literatura. Os demais capítulos focam em estratégias pedagógicas para trabalhar com literatura, desde a pré-leitura até a pós-leitura. A obra destina-se a professores experientes e iniciantes, visando promover o debate sobre a relevância da crítica literária em sala de aula. Além disso, apresenta quatro obras da Literatura da América Latina, explorando suas relações entre o arcaico e o moderno, entre a ficção e a história, por meio de estruturas narrativas muito peculiares. As obras analisadas são: a) *Angústia*, de Graciliano Ramos – publicada em 1936; b) *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo – publicada em 1955; c) *Grande Sertão: veredas*, de Guimarães Rosa – publicada em 1956; e d) *El Ejército Iluminado*, de David Toscana – publicada em 2006. Esperamos que os estudos aqui desenvolvidos contribuam para um conhecimento mais profundo da experiência social por meio da literatura.



INSTITUTO FEDERAL
Brasília

**MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO**

