

SIMPÓSIO 34

A LITERATURA EM PORTUGUÊS E A FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR

COORDENAÇÃO:
Fernanda Gil Costa
f.gilcosta@netcabo.pt

Inocência Mata
Universidade de Lisboa
mata.inocencia@gmail.com

O CONTRIBUTO DO HUMOR NA FORMAÇÃO DO JOVEM LEITOR: UM OLHAR BEM HUMORADO SOBRE A OBRA DE ANTÓNIO TORRADO

Ana Catarina LAJAS¹

Elisama Soraia Sousa de OLIVEIRA²

RESUMO: Propõe-se, com esta comunicação, refletir sobre a importância do humor como elemento motivador na aquisição de uma competência literária, linguística e cultural e, por conseguinte, no crescimento cognitivo da criança. Assim, o texto humorístico estabelece com o jovem leitor um pacto de cumplicidade baseado na empatia gerada pela desconstrução dos recursos que alicerçam a composição literária para conferir humor à urdidura, como, e a título de exemplo, o cómico de linguagem, de caráter e de situação, o *nonsense*, a caricatura e a paródia. A predisposição para o riso, segundo Henri Bergson (1993), é facilmente compreensível já que a condição de rir ou de fazer rir, tal como a racionalidade, é própria do ser humano, define-o e distingue-o dos outros animais, pelo que a criança se recreia no ato da leitura, cumprindo-se, assim, aquela que deverá ser a primeira função da Literatura: proporcionar prazer ao leitor. O texto humorístico, na sua essência, exige um determinado grau de insensibilidade, requer abstração e inteligência que possibilitem ao indivíduo a sua fruição plena (Bergson, 1993). Torna-se, então, pertinente desbravar os sentidos plurais que este tipo de texto pode transmitir através da análise atenta do tecido semântico, fonológico e morfossintático. A compreensão do humor constitui, por isso, um exercício intelectual intenso, estimula a criatividade e a imaginação e promove o tão desejado espírito crítico e reflexivo imprescindível para o exercício consciente da cidadania. Este campo da criação literária carece, na língua portuguesa, de estudos aplicados e consistentes. Não obstante, destaca-se, na literatura portuguesa, um *bem-humorado* Autor – António Torrado – cujo contributo nesta área tem sido incessante e extremamente significativo, pelo que, nesta comunicação, centraremos a nossa atenção nos processos de significação do humor e sua importância na formação do aluno-leitor através de um percurso pela sua escrita, considerando títulos como *Da Rua do Contador para a Rua do Ouidor*, *Histórias à Solta na minha Rua*, *Teatro Às Três Pancadas* e *100 Histórias Bem-dispostas*.

PALAVRAS-CHAVE: Humor; Formação de leitores; António Torrado; Literatura para a Infância.

Breve história do humor; um percurso heurístico da Antiguidade à Contemporaneidade

«O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem» (Bakhtin, 1987:57).

Se a fealdade fosse a única causa do riso, então um objecto feio deveria suscitar sempre o riso, de uma forma continuada. Porém, expostos durante algum tempo à fealdade, paramos de rir. De um modo semelhante, as coisas

¹ IPP, Escola Superior de Educação do Porto, Porto, Portugal. ana_lajas@eu.ipp.pt. NELA - Núcleo de Estudos Literários e Artísticos da Escola Superior de Educação do Porto (Portugal)

² IPP, Escola Superior de Educação do Porto, Porto, Portugal. elisama_oliveira@eu.ipp.pt. NELA - Núcleo de Estudos Literários e Artísticos da Escola Superior de Educação do Porto (Portugal)

feias que nos são familiares não nos provocam o riso. Portanto, está claro que a causa do riso não reside apenas no feio, sendo também obra da surpresa (Herrick, 1950:245).

Como é possível depreender do excerto anterior, o efeito cômico advém da derrogação das expectativas do sujeito face ao objeto do riso. Ainda no período renascentista, Lodovico Castelvetro avança possíveis razões pelas quais a fealdade provoca o riso, sendo estas: «os enganos dos outros, que não os nossos, a ignorância (de costumes, artes, ciências), a loucura, a embriaguez, a “desgraça física”, os prazeres da carne, mas também as interpretações deliberadamente erradas e os comentários espirituosos» (Ermda, 2007:83). Em pleno séc. XVII, Thomas Hobbes retoma o pendor moralista que subjaz às realizações cômicas baseadas na superioridade e no escárnio. O mesmo adianta, ainda, que o indivíduo se socorre do riso para mascarar os seus pontos críticos, colocando a tónica do escárnio nos defeitos do outro.

No dealbar do séc. XVIII, a corrente filosófica do Iluminismo propiciou a confluência de perspectivas várias, polvilhando a vida intelectual com novas ideias que originaram uma rutura epistemológica com o cânone de hostilidade humorística que vigorava outrora. Deste modo, abriam-se os trilhos para a implementação do princípio da incongruência como um dos motores que desencadeiam o riso. Este foi, efetivamente, instaurado por Kant que o considerava como o resultado da conjugação de elementos contraditórios, assim como do efeito surpresa provocado pelos mesmos. Neste âmbito, importa enfatizar o contributo de James Beattie para o desenvolvimento da teoria kantiana supramencionada. O Autor advoga que o princípio da incongruência será tanto mais eficaz quanto maior for o número de incongruências presentes na mesma situação. Contudo, ressalva que nem todas as combinações de incongruências são humorísticas, mas todo o discurso humorístico é necessariamente incongruente na sua essência.

Um marco importante na história do riso é também o nascimento da psicologia na Idade Contemporânea: a conceção de humor e dos seus mecanismos altera-se e o sujeito passa a ser o elemento central na observância dos fatores que contribuem para o cômico.

Concomitantemente a esta mudança surgem dois nomes de inegável valor pelos estudos empreendidos em torno da temática abordada neste trabalho: Henri Bergson e Sigmund Freud. Ambos se demarcaram das posições anteriores por centrarem as suas teorias na esfera daquilo que é intrínseco ao ser humano.

De acordo com Bergson, a predisposição para o riso é facilmente compreensível já que a condição de rir ou de fazer rir, tal como a racionalidade, é própria do ser humano, define-o e distingue-o dos outros animais. No entanto, este adverte que o cômico se dirige à inteligência, pelo que exige uma «anestesia momentânea do coração» (Bergson, 1993:19), isto é, um grau de abstração no que concerne à manifestação de emoções. Além disso, importa, ainda, salientar a função social de que se reveste o humor. Este só existe no seio de uma sociedade, sendo possível afirmar que «o riso tem necessidade dum eco» (idem: ibidem), pois «deve preencher certas exigências da vida em comum» (idem:21). Na compilação dos seus ensaios sobre o riso, o Autor distinguiu cinco tipos de cômico: o cômico das palavras, o cômico de situação, o cômico de caráter, o cômico das formas e o cômico dos movimentos, alguns dos quais serão objeto de estudo numa fase posterior do presente trabalho.

Na mesma linha de pensamento situa-se Freud que concebe o cômico como uma estratégia de libertação de energia utilizada pelo sujeito com vista a atenuar a tensão que a vida social acarreta, proporcionando-lhe prazer. Conforme sustenta Bergson, também o psicanalista apresenta como inimigos do riso a racionalidade e a emoção. Na teoria freudiana são, porém, apresentados como aliados do cômico a «disposição eufórica» e a «expectativa do cômico» (Castro, s/d). O contributo de Sigmund Freud para a teorização do cômico não se esgota na componente psicológica, dado que este extrapola a sua investigação para a área linguística, procurando descrever as nuances de que o jogo cômico se reveste.

Comprovando a incomensurável dimensão do tema em estudo, ainda no século XX, Raskin formula um conjunto de pressupostos essenciais para a caracterização de textos que se inserem no género cômico através da análise e escrutínio

da estrutura da anedota. Fruto das suas investigações, assim nasceu o conceito de *script*. Este consiste na condensação de palavras inclusas a um mesmo campo semântico sem que esse esteja explicitamente contido no texto.

Palmer e Holcomb figuram entre os autores que, sustentando-se na teoria raskiniana, aplicaram esses conhecimentos a textos de maior extensão.

Christopher Holcomb, à semelhança do britânico Nash, alerta para o facto de que os elementos humorísticos na diegese cômica não podem ser encarados isoladamente, mas sim de forma holística, uma vez que estes estabelecem uma relação de interdependência entre si, fundamental para a adequada interpretação do texto. O primeiro autor referido anteriormente avança com a noção de *pontos nodais* cujo significado remete para os trechos marcadamente humorísticos, especificamente localizados no texto, que lhe conferem comicidade quando considerado na sua globalidade. Citemos as palavras do Autor: «uma vez que um ponto nodal é estabelecido como fulcro de humor, continua a ressoar por toda a história» (Holcomb, 1992:244). De acordo com o mesmo, a decifração afigura-se como o processo fulcral para a compreensão do texto humorístico, sendo esta conseguida pela descoberta da relação estabelecida entre os *pontos nodais* e os referentes textuais que lhes são associados.

Ainda no postulado raskiniano, Salvatore Attardo assume uma visão linear no que diz respeito à estrutura da narrativa cômica. Baseado na (des)construção da anedota de Raskin, o seu discípulo adota um sistema de classificação bipartido. No primeiro plano introduz os textos com estrutura análoga à da anedota, isto é, o desfecho dos mesmos reduz-se a uma *punch line*. Esta configura-se numa cisão entre as expectativas criadas pelo texto e o desenlace imprevisível do mesmo. Por seu turno, no segundo plano inserem-se aqueles que, não sendo estritamente humorísticos, manifestam, pontualmente, marcas de comicidade designadas por *jab lines*. Mau grado os progressos introduzidos pelo Autor na teoria do humor, o seu trabalho não ficou incólume a críticas devido ao caráter linear e sequencial da sua análise da narrativa cômica.

Findo este breve percurso heurístico pelas encruzilhadas da história do riso, e com plena consciência de que muito ainda havia para dizer, aborda-se, de seguida, a importância do humor na educação literária.

O Humor e a Formação de Leitores

O leitor é um pescador. O leitor lê como um pescador pesca. É solitário, imóvel, silencioso, atento ou meditativo, mais ou menos hábil ou inspirado. Considera-se evidente que o leitor é leitor quando lê como o pescador é pescador quando pesca, nem mais nem menos. Aprender a pescar como aprender a ler consiste então em dominar certas técnicas básicas e experimentá-las, progressivamente, em correntes de água ou frotas de texto cada vez mais abundantes (Colomer, 2007:51).

Ler é uma atividade eminentemente humana que requer o domínio e a exercitação de técnicas que favoreçam a destreza da capacidade de interpretação de um qualquer texto, assim como sugere Teresa Colomer. A leitura, como processo de descodificação, pressupõe a interação entre três instâncias comunicativas: o autor, o texto e o leitor. O autor produz o objeto textual – a obra – à qual o leitor atribui significado, mobilizando, para o efeito, a sua competência enciclopédica. O êxito da comunicação reside, então, no grau de clareza com que o autor transmite a mensagem, bem como na predisposição que o leitor deverá sentir com vista a captar os sentidos implícitos imprimidos no texto.

Efetivamente, a leitura é um dos domínios cruciais para a progressiva aquisição de uma proficiência no uso da língua portuguesa. Esta pauta-se pelo princípio da transversalidade, no sentido em que perpassa as diversas áreas do saber escolar. Deste modo, a inabilidade do sujeito para a decifração e interpretação de um texto obstaculiza a compreensão do mesmo, comprometendo o êxito educativo.

Sendo esta uma premissa fulcral para o sucesso do sujeito na sociedade em que se insere, não admira que o ato de ler

esteja repleto de potencialidades, tais como as que se apresentam de seguida: promoção da sensibilidade estética, cultivo da inteligência, formação de cidadãos livres, cultos, críticos e reflexivos, estímulo da criatividade e da imaginação, entre outras.

A educação literária, da qual o livro é instrumento fundamental, assume papel preponderante na descoberta e aprendizagem da língua, potenciando a criação de laços de afetividade entre o indivíduo e o texto. De acordo com Carlos Lomas (1999), esta é determinante para o aperfeiçoamento das capacidades comunicativas – construção de um discurso adequado e coerente ao contexto em que o sujeito está imerso –, quer no plano da oralidade, quer no plano da escrita, para a valorização da diversidade linguística e para o ensino do conhecimento explícito da língua.

Dada a relevância da leitura, vários são os estudos que se têm desenvolvido neste âmbito, nomeadamente, o PISA (*Programme for International Student Assessment*). Os últimos dados divulgados pela OCDE (2009)³ revelam uma franca melhoria quando comparados com os do ano anterior em estudo (2006) – de 472 pontos para 489 pontos. Pela primeira vez, Portugal encontra-se localizado na média europeia, apesar de se situar na posição mais baixa deste patamar. Contudo, nos próximos anos, na sequência dos projetos que têm vindo a ser implementados (PNL – Plano Nacional de Leitura, PNEP – Programa Nacional de Ensino do Português, RBE – Rede de Bibliotecas Escolares, entre outros) é expectável que a pontuação aumente substancialmente.

Todavia, como é possível constatar pelos resultados alcançados nas Provas de Aferição de Língua Portuguesa (2010)⁴, no que concerne à leitura, as classificações obtidas neste domínio inscrevem-se, sobretudo, no nível C (Satisfaz), verificando-se algumas ocorrências nos níveis D e E que correspondem a Não Satisfaz.

Assim, torna-se proeminente persistir e aperfeiçoar o trilha até então esboçado com o intuito de fomentar a prática leitora, devendo esta ser iniciada desde tenra idade como sustenta José António Gomes (1996). O humor aparece, então, como o rumo mais favorável à iniciação leitora, pois, tal como afirma Cámara Aguilera (2007:348):

Si hay un tipo de texto que realmente atrape a niños y jóvenes ese es el humorístico. La proximidad del humor y del juego, con la risa y la sonrisa como punto de intersección, hacen del texto humorístico el texto por excelencia para iniciar y crear hábito lector.

De facto, a utilização do texto humorístico constitui uma estratégia pedagógico-didática de assinalável riqueza. Esta afirmação é corroborada por Fernández Solis (2002) que apresenta como funções humorísticas as que estão contempladas no quadro abaixo:

| Nº | Funciones | Contenidos |
|----|---|---|
| 1 | <i>Función motivadora</i> | Consigue despertar el interés y el entusiasmo. Fomenta la buena disposición ante las tareas. |
| 2 | <i>Función de camaradería y amistad</i> | Ayuda a establecer relaciones sanas y correctas. Posibilita un clima de cordialidad y de confianza. Refuerza y consolida lazos de amistad. |
| 3 | <i>Función de distensión</i> | El humor y la risa funcionan como válvula de escape ante situaciones imprevistas o conflictivas. Ayuda a liberar la tensión acumulada. Ayuda a desdramatizar situaciones. |
| 4 | <i>Función de diversión</i> | Mediante el humor se experimentan sensaciones de alegría. Se goza en compañía de los otros. Se vivencia el placer de reír juntos. |
| 5 | <i>Función defensiva</i> | El humor se utiliza para defenderse de sus adversarios. Se consigue reír uno de sus propias faltas o dificultades antes de que lo hagan los otros. |
| 6 | <i>Función intelectual</i> | Ayuda a desterrar los pensamientos distorsionados. Favorece el análisis de las situaciones teniendo en cuenta todos los elementos que la conforman. Ayuda a desarrollar la memoria y los procesos cognitivos. |

³ A síntese dos resultados encontra-se disponível para consulta em: http://www.min-edu.pt/data/docs_destaque/Sintese_Resultados_PISA2009.pdf

⁴ Os resultados encontram-se disponíveis para consulta em: http://www.gave.min-edu.pt/np3content/?newsid=7&fileName=RelNac_PA10_LP_4_8NOV.pdf

| | | |
|----|----------------------------|---|
| 7 | <i>Función creativa</i> | Estimula el pensamiento lateral o divergente. Se potencia la imaginación como elemento clave en la resolución de problemas. |
| 8 | <i>Función social</i> | Ayuda a analizar la realidad con el objeto de transformar la misma. |
| 9 | <i>Función pedagógica</i> | El humor aplicado al campo educativo consigue que se mejoren y agilicen los procesos de enseñanza y aprendizaje. Sirve de apoyo en la construcción de materiales y herramientas didácticas. |
| 10 | <i>Función terapéutica</i> | El humor sirve para tratar y resolver los trastornos o perturbaciones emocionales desde planteamientos psicológicos. |

Quadro 1 – Funções do Humor

Das funções enumeradas consideram-se a função motivadora, de distensão, de diversão, pedagógica e terapêutica como as mais representativas na promoção da leitura do texto humorístico.

Quando confrontado com o género cómico, a criança recreia-se e experimenta o deleite que a leitura é capaz de proporcionar, extravasando as tensões acumuladas através do riso. Mediante esta distensão de energias contraproducentes, o humor age de forma terapêutica, conferindo ao aluno a motivação necessária à aprendizagem e, conseqüentemente, poder-se-á observar uma melhoria no seu desempenho escolar.

Este campo da criação literária carece, ainda, na língua portuguesa, de uma maior sistematização. Não obstante, evidenciam-se na literatura portuguesa de receção infantojuvenil alguns autores que se renderam ao humor como, por exemplo, António Torrado, Manuel António Pina, Luísa Ducla Soares, Mário Castrim, Álvaro Magalhães, entre outros. Contudo, nas suas obras, o cómico não adquire uma carga semântica tão intensa como a que é visível nos livros dos seus companheiros de ofício: por exemplo o clássico Lewis Carroll e o pós-moderno Roald Dahl. Com efeito, no panorama nacional, o humor tem vindo a emergir subtilmente, reforçando, paulatinamente, a sua relevância.

Processos de significação do humor na obra de António Torrado

O texto humorístico alicerça-se, por excelência, na criação de um pacto de cumplicidade entre o autor e o leitor que permite ao riso fluir espontaneamente. Esta cooperação comunicativa torna-se fulcral para que o recetor, tomando conhecimento de que está perante o género humorístico, acione os mecanismos necessários à sua compreensão. Não raras vezes, os indícios textuais que remetem para este género encontram-se espelhados na capa da obra: o título e o nome do autor (enquanto reconhecido cultor do género).

Aceites, assim, as regras do jogo o leitor lança-se à descoberta dos previsíveis recursos humorísticos, dos quais se salientam a transgressão, a hipérbole, a ambiguidade, a ironia e o *nonsense*.

O *topos* do «mundo às avessas», recorrente na criação cômica, constitui uma das formas de materialização da transgressão. Esta pode, ainda, ser concretizada, segundo Ermida (2002), não só através da violação das regras linguísticas (fonológicas, semânticas e morfossintáticas), como também da infração das máximas conversacionais (de Quantidade, de Qualidade, de Relação e de Maneira). O humor, entendido como a arte do exagero, alimenta-se, igualmente, da hipérbole, dado que esta corresponde à amplificação, por excesso ou por defeito, das propriedades dos referentes textuais. Já a ambiguidade, enquanto recurso característico do humor, baseia-se na pluralidade de aceções que o recetor confere a um determinado enunciado, podendo ser conseguida por meio da polissemia e/ou da conotação e da denotação. Por fim, mas não menos importante, encontra-se a ironia que consiste em transmitir o oposto daquilo que se pensa e o *nonsense* que se desvela como um terreno fértil capaz de impregnar o imaginário pela sua manifesta «inconformidade com as leis da coerência e da lógica» (Seia, s/d). Do exposto se pode afirmar que «o humor literário reside, portanto, na fissura existente entre as expectativas do receptor que obedece às regras e as manobras do emissor que as infringe» (Ermida, 2002:288).

A derrogação das expectativas supramencionada poderá criar ou ser criada por diferentes tipos de cómico. Segundo

Bergson (1993), o cómico de linguagem cria-se imiscuindo a situação risível nas palavras e nas frases, enquanto o cómico de situação emerge de uma ocorrência que por despoletar várias interpretações adquire sentidos contraditórios entre si, provocando o riso. Por último, o cómico de carácter reside na peculiaridade inerente à personalidade, sobretudo aos defeitos, da personagem.

Aclarados alguns dos recursos que tornam risível a urdidura, importa explorá-los, atentamente, a fim de inferir os sentidos plurais que estes podem transmitir nas entrelinhas. Assim, quatro são as obras sobre as quais se debruça este estudo: *100 Histórias Bem-dispostas*, *Da Rua do Contador para a Rua do Ouvidor*, *Histórias à Solta na Minha Rua e Teatro às Três Pancadas* da autoria de António Torrado.

O Autor nasceu em 1939 na cidade de Lisboa. A escrita conquistou-o desde tenra idade, tendo iniciado a publicação com apenas dezoito anos. A partir de então, este fascínio não esmoreceu e transformou-se no seu ofício em diversificadas veredas: como escritor, pedagogo, jornalista e, até mesmo, como argumentista de programas televisivos infantis.

Escritor polígrafo e prolífico, António Torrado foi congratulado com o Grande Prémio Calouste Gulbenkian de Literatura para Crianças (1988), tendo sido também honrado nos anos de 1974 e de 1996 com a inscrição do seu nome na lista de honra do *IBBY – International Board on Books for Young People*. A sua mestria para a escrita poderá encontrar justificação nas palavras de José António Gomes: «dificilmente se encontrará, hoje, um autor que, de forma tão equilibrada, saiba dosear em livro o humor, a crítica e os sinais de um profundo conhecimento do imaginário infantil» (Gomes, 1997:54).

A liberdade de expressão, o respeito pela diferença e a valorização do património oral tradicional constituem eixos fundamentais de diversas obras suas de receção infantojuvenil, as quais se destacam na cena literária portuguesa.

O estudo empreendido neste trabalho assentou na leitura de várias obras do Autor após uma revisão de bibliografia existente sobre o humor. Com um olhar crítico e informado procedeu-se à seleção dos textos cujos títulos, já referidos anteriormente, foram escrupulosamente eleitos tendo em conta a temática aqui abordada. A análise do tecido semântico, fonológico, morfossintático e pragmático conduziu a profícuas conclusões que se apresentam de seguida em jeito de amostragem.

Análise de Obras de António Torrado

100 Histórias Bem-Dispostas

100 Histórias Bem-dispostas constitui uma coleção de narrativas «divertidas para todas as ocasiões»⁵. Estes contos irrequietos foram forjados pelo punho adocicado de António Torrado e apimentados pelas ilustrações de Maria do Carmo Cunha.

A obra em análise, integrada na coleção *100 Histórias* das Edições ASA, publicada pela primeira vez em outubro de 2005 contou, em 2011, a sua sétima edição. Para além de António Torrado, nesta coletânea figuram textos de autores como Álvaro Magalhães, Maria Alberta Menéres e Alexandre Honrado.

Ao leitor mais atento se adverte que a maioria destas «pequenas histórias divertidas para todas as ocasiões» nunca foram publicadas em livro, contudo algumas das narrativas desta antologia podem ser lidas no *website História do Dia*, outras há, ainda, que pertenceram a livros há muito esgotados do Autor.

A obra em apreço encontra-se repleta de sugestões humorísticas, a começar pelo título e subtítulo: *100 Histórias Bem-*

⁵ Nesta comunicação foi utilizada a edição da ASA, 2011.

dispostas – Pequenas histórias divertidas para todas as ocasiões. Os adjetivos «bem-dispostas» e «divertidas» indicam que se está na presença de uma compilação de contos humorísticos, mais ainda, que são «para todas as ocasiões» o que significa que se encontrará no interior uma pluralidade de temáticas e enredos divertidos. As ilustrações comprovam isso mesmo e a capa funciona como montra onde estão expostas inúmeras personagens que se encontrarão no livro. Um outro elemento paratextual indicativo do conteúdo da obra é o texto da contracapa no qual o Autor, de forma graciosa e original, alerta o leitor para os benefícios de uma leitura assídua de textos cómicos.

A promessa de boa disposição está feita. Quando o livro é aberto e são folheadas as primeiras páginas, o recetor encontra, com surpresa, o «Toque a reunir!». A epígrafe, escrita por Torrado, é mais um dos indícios que reforçam o compromisso inicial de boa disposição e muito divertimento. A expectativa do leitor intensifica-se e a curiosidade encontra-se já deveras aguçada: o pacto está criado e a cumplicidade instaurada. Resta agora que o destinatário da mensagem se deleite nas espirituosas entranhas das histórias.

O pendor humorístico das narrativas é complementado pelas ilustrações de Maria do Carmo Cunha que ajudam a esboçar um sorriso e alimentam a imaginação dos mais jovens. Veja-se a este respeito, no conto «D. Heleno» (p. 72), o traço caricatural – essencial ao cómico – presente na sua ilustração. Nesta, o corpo do guerreiro D. Heleno é representado de forma desproporcional em relação à armadura. Já o seu cavalo Valdevinos surge de sorriso no rosto e patas escanzeladas.

Os contos desta coleção são um mesclado de subgéneros que oscilam entre o humor [«Jantar de assobio» (p. 64), «O papagaio bem ensinado» (p. 170), «O elefante Bumbo» (p. 138)], com fortes cadências de *nonsense* [«A bola de pingue-pongue» (p. 96), «O jornalista das perguntas» (p. 118), «A vassoura nova» (p. 120), «Turista especial» (p. 140), «A cor dos gatos» (p. 144), «O baile de máscaras» (p. 196)], as fábulas [«O rato Ratolas» (p. 124), «O lobo e o mocho» (p. 156)], o fantástico [«Os dois feiticeiros» (p. 98), «O gosto das bruxas» (p. 10)], o maravilhoso [«O rei fez justiça» (p. 70)] e os contos exemplares [«Apenas um rapaz» (p. 122), «Fim feliz ou infeliz?» (p. 178)].

Em cada um dos subgéneros referidos é possível vislumbrar determinado tipo de cómico e/ou recursos próprios do género humorístico. No que diz respeito ao cómico, podem-se apontar como os mais utilizados pelo Autor o de linguagem, de carácter e de situação. O primeiro é construído, sobretudo, a partir do jogo de palavras [«Serafina», «Leopoldina», «Marcolina», «Eufrásia», «Tomásia», «Quitéria», «Pulquéria» (p. 10-11); «Gaivota estufada», «Gaivota de cabidela», «Gaivota guisada com batatas» (p. 44-45); «raças de carros e marcas de automóveis» (p. 50)] e da criação de neologismos [«Xarabim», «Zipalam», «Belg ... Zelg ... Velg ...», «Vong ... Bong ... Tong ...», «Trag ... Trig ... Trug ...» (p. 98-99)].

Já o cómico de carácter evidencia-se de forma notável na história «O paz de alma» (p. 38-39) em que a fonte de comicidade é, precisamente, o carácter calmo da personagem principal que, mesmo depois de ter sido confundido com o senhor Abílio Gomes, e, por isso, ter levado uma «bofetada de todo o tamanho» (p. 38), não perdeu a compostura, continuando a comer, «imperturbável, o resto do queque» (p. 39), replicando apenas que: « – O caso não era comigo. Deve ter sido engano. Eu nem me chamo Abílio ...» (p. 39).

«O Toino distraído» e «A vassoura nova» apresentam-se como exemplos representativos e bem conseguidos do cómico de situação. Na primeira história, este emerge da recomendação confusa que o protagonista fez à mãe após ter sido atropelado por não seguir à risca as suas advertências:

– O meu filho, com o desastre, ficou meio azamboado. Calcule que, à despedida, me recomendou: “A mãe tome cuidado onde tropece. Antes de atravessar a rua, cumprimente sempre para a direita e para a esquerda e veja se não vem nenhum desconhecido. Só atrevesse nas passagens com atacadores apertados” (p. 155).

Por último, em «A vassoura nova» (p. 120), o cómico de situação de que esta narrativa se reveste provém do facto desta

vassoura estar a estudar para ser aspirador.

Além dos exemplos enunciados, podem ser elencados um número de elementos cômicos que concorrem para o cunho humorístico da obra, como, por exemplo, a alusão (o não-dito), a anedota e a surpresa provocada pelo inesperado.

O caso de «Dom Heleno» (p. 72) é flagrante no que respeita à alusão, mais concretamente, ao não-dito. Note-se, a título ilustrativo, a passagem em que o cavalo Valdevinos morde a canela do gigante e este, dorido, exclama: «– Irra!» (p. 73), ao que o narrador acrescenta em tom explicativo: «grita o gigante entre outras palavras adequadas à dor que sentira» (p. 73), ou quando o cavaleiro atira a lança à barriga do gigante e de novo este exclama: «– Arre!» (p. 73), ao que o narrador complementa: «grita o gigante entre outras palavras de mais peso» (p. 73). O narrador apenas dá a conhecer uma das palavras que o gigante proferiu quando sentiu dor e faz com que seja o leitor a imaginar/antecipar as restantes. Ora, em situações de dor podem ser ditas as palavras mais engraçadas, algumas proibidas, cujo propósito será desencadear o riso.

Quanto à utilização da estrutura da anedota, esta é visível na criação de alguns contos dos quais se destacam: «Jantar de assobio» (p. 64) e «O papagaio bem ensinado» (p. 170). Em ambos os casos, as narrativas constituem versões alargadas e aprumadas deste género característico do património literário oral. Na primeira o cômico reside na aposta entre Fulano e Beltrano, tendo Fulano saído vitorioso. Beltrano tentou jantar de graça, utilizando a artimanha usada pelo amigo, no entanto, não teve o mesmo sucesso e acabou por ser expulso do restaurante. Na segunda história, o riso é despoletado pelas frases despropositadas que o papagaio aprendeu e que lhe serviram para acalmar um conflito que ele mesmo criou.

O fator surpresa, provocado pelo inesperado, é um dos recursos mais utilizados para conferir comicidade ao texto. No caso concreto das *100 Histórias Bem-dispostas* esta técnica é visível, sobretudo, no conto «O Tê, dois três» (p. 188). O efeito cômico é provocado pelo revogar das expectativas que o leitor cria mediante a situação a que é exposto. Nesta história, a ocorrência mais improvável que se poderia verificar no espaço seria um astronauta lembrar-se que não deu comida ao canário, de seguida, o motor T 2.3. da nave espacial avariar e, por esse motivo, cancelar-se a missão, ficando o astronauta livre para cumprir o que se tinha esquecido de fazer.

Salvo raras exceções é possível verificar que os contos apresentam moral ou têm fundo moralizante, facto que denota a preocupação pedagógica do Autor que utiliza o humor como elemento motivador para a leitura e a formação de jovens leitores.

Da Rua do Contador para a Rua do Ouvidor

Publicado, inicialmente, em 1990, pela editora Desabrochar, assim nasceu *Da Rua do Contador para a Rua do Ouvidor* da autoria de António Torrado⁶. A coletânea de dezassete caricatas histórias destinadas a um público infantojuvenil foi reeditada, em 2004, com as ilustrações de Aida Xavier sob a chancela da editora ASA.

O título da obra em análise remete para um discurso oralizante cujos enunciados são transmitidos pela boca do «contador» para o ouvido do «ouvidor» (o jovem leitor), estabelecendo-se, desde logo, um pacto de cumplicidade com o mesmo. A linguagem simples e coloquial reforça essa relação como se pode comprovar pelos seguintes exemplos: «sem quê nem porquê» (p. 9), «estavam um para o outro» (p. 10) e «como se quisesse meter conversa» (p. 49). O leitor sente-se, então, um verdadeiro construtor da obra que está a ser coenunciada de acordo com os sentidos que vai construindo. A coparticipação na produção literária constitui somente um dos diversos fatores que propiciam o envolvimento afetivo do leitor, predispondo-o para a leitura.

⁶ Nesta comunicação foi utilizada a edição da ASA, 2007.

As breves narrativas repletas de um humor subtil impregnam o imaginário infantil pelo insólito das situações recriadas, emergindo o cômico de situação como o recurso primordial para desencadear o riso ou não fossem as histórias hábeis na arte de «pôr tudo de pernas para o ar» (p. 69). Alguém será capaz de não esboçar um sorriso ao imaginar um lápis que só desenhava linhas tracejadas pois estava com soluços? Ou, então, um ponto final desiludido com a vida pois tinha sido despedido por um ponto de exclamação e ignorado pelos seus colegas de ofício: as reticências, a letra i, o ponto de interrogação e a vírgula?

Nesta incursão humorística impera também o cômico de linguagem, tendo como seu principal alicerce os jogos de palavras, como se pode observar nos exemplos que se seguem presentes nos contos «A borracha cansada» (p. 9) e «A mosca e o Senhor Alfredo» (p. 49). Na primeira narrativa mencionada, o médico alerta a sua paciente (a borracha) da debilidade física em que esta se encontra, afirmando: «– Resguarde-se. É um aviso. Senão, apaga-se de vez» (p. 11). O trocadilho aqui presente incide no verbo *apagar*, transformando-o numa palavra polissémica pois, se por um lado, esta é a função da borracha, isto é, apagar «risco de lápis» (p. 9), por outro lado, neste sentido, a expressão *apagar-se de vez* remete para o fim da vida, ou seja, a morte. Já na segunda narrativa, o Autor ilumina o significado de algumas expressões de uso corrente relacionadas com o lexema *mosca*, o qual adquire interpretações díspares de acordo com o contexto em que se insere como, por exemplo, «estar com a mosca» (mal disposto), «ser uma mosquinha morta» (um indivíduo sem encanto ou simpatia), «estar à mosca» (espaço que está vazio) e «quem me dera ser mosca!» (curiosidade manifestada por um sujeito numa determinada situação).

Embora o cômico de situação e de linguagem emirjam como as principais marcas humorísticas na obra abordada, outros recursos de vital importância merecem destaque nesta análise.

No conto «O porco-mealheiro» (p. 17), o cômico reside no sentimento de superioridade que este animal robusto manifesta em relação aos objetos que o rodeiam: o relógio, o candeeiro e a jarra, tratando-os com desdém. A isotopia da altivez perpassa toda a história, culminando com o fim trágico, embora meritório do protagonista. Perante os cacós resultantes da sua destruição, os seus séquitos tecem comentários repletos de humor mas também de um carácter moralizante. Enquanto o relógio afirma que o seu companheiro não teve tempo de concretizar os projetos megalómanos com o dinheiro que tinha acumulado, o candeeiro acendeu uma ideia, considerando que esses projetos eram muito escuros, que «não tinham luz própria» (p. 18).

O *topos* do «desconcerto do mundo», mecanismo do humor com presença assídua nesta obra, alcança uma notoriedade singular nos contos «Farinha para elefantes» (p. 37) e «Duas estrelas» (p. 53). A primeira narrativa surge intensificada com a hipérbole, o recurso estilístico, por excelência, do exagero. Exagero esse presente no retrato de um elefante «muito pequenino e muito enfezado» (p. 37) e de formigas «muito gordas» (p. 39) – note-se a repetição do advérbio de quantidade «muito» em ambos os casos. Segue-se um pequeno excerto cujo discurso hiperbólico desafia ao riso:

As formiguinhas comeram a farinha da lata e – não vos digo nada! – cresceram que era um disparate. Cresceram e engordaram imenso.

Muito gordas, muito pretas, muito luzidias pareciam – sem exagero! – pareciam hipopótamos.

Um caçador de animais esquisitos caçou-as e foi vendê-las ao Jardim Zoológico, dizendo que eram formigões gigantes da Trapalhândia, o que era uma gigantesca mentira (p. 39).

Este discurso em catadupa é conseguido através da comparação das formigas com um hipopótamo (animal de grande porte), do aumentativo do substantivo formiga – repare-se que o inseto passa a ser denominado de formigão no momento em que engorda, quando outrora era apelidado de formiguinha –, do trocadilho com a palavra gigante e do neologismo «Trapalhândia».

Interessado recriador da literatura oral tradicional, António Torrado assemelha a diegese de «Donos e bichos» (p. 57) à estrutura da lengalenga, fomentando o riso não só pela construção paralelística típica deste tipo de texto cuja repetição

é suspensa, por breves instantes, com a introdução de um novo elemento que opera como força-motriz da narrativa, mas também pelo cômico de linguagem.

Da Rua do Contador para a Rua do Ouvidor finda com um «Ponto final» (p. 73) – título da última história já referida aquando da abordagem do cômico de situação na presente análise – na qual este sinal de pontuação encontra, finalmente, um espaço que confere sentido à sua existência:

– Ando perdido. Ninguém me quer – choramingou o ponto, à minha beira.
Condoí-me. Sou muito sensível, em casos destes. Por isso escrevi esta história. Acrescentei-lhe mais umas tantas e juntei-as num livro. Tudo de enfiada.
E para dar ao tal ponto a sua grande oportunidade, empreguei-o aqui. No fim. Ponto final (p. 75).

Assim se encerra de forma original esta obra, concluindo-se também, deste modo, a sua análise.

Teatro às Três Pancadas

Teatro às Três Pancadas, da autoria de António Torrado, inscreve-se no modo dramático⁷. Dedicado a um público infantojuvenil foi dado à estampa em 2010 pela editora Caminho e com ilustrações em escala de preto e branco de António Pilar.

Apesar de pequeno em dimensão, este livro não foi elaborado «às três pancadas» e surge grandioso na forma hábil como o Autor consegue avivar as personagens imersas em situações onde impera o sentido de humor.

O pano abre-se com o «bater solene das três pancadas de Molière» (p. 8) –referência ao ilustre cômico francês que ficou associado à História do Teatro pela criação das «pancadas», sendo elas três com o intuito de serenar o público, anunciando o início do espetáculo.

Na primeira peça teatral intitulada «Serafim e Malacueco na Corte do Rei Escama», o cômico é despoletado, em grande escala, pela linguagem. Atente-se no exemplo que se segue:

Batem à porta da casa.
SERAFIM: Vossa Excelência precisa de regar o jardim...
MALACUECO: ...que já está muito seco.
SERAFIM: Aqui está o Serafim...
MALACUECO: ... e o Malacueco.
SERAFIM: Em troca pedimos...
MALACUECO: ... pão para a viagem.
SERAFIM: Não temos dinheiro para pagar estalagem (p. 14).

O humor, neste breve trecho, reside na construção paralelística do discurso – Serafim inicia o enunciado e o seu companheiro termina-o – aliada à rima final da fala das personagens. O riso surge, também através da rima, quando o pirata se apresenta, cantalorando: «Eu sou o Pirata da Perna de Pau, do olho de vidro, da cara de mau...» (p. 17). Com esta «cara de mau» torna-se perfeitamente compreensível – e risível – a atitude contraída e a voz trémula que os dois vagabundos exibem quando se confrontam com o pirata, assim como a postura trapalhona que os conduz a uma «desajeitada vénia» (p. 15) que sela a servidão.

Após estas apresentações um tanto ou quanto caricatas entre personagens de mundos distintos, o jovem leitor anseia

⁷ Nesta comunicação foi utilizada a edição da Caminho, 2010.

por um enredo também ele humorístico. As suas expectativas não são defraudadas. Deste modo, o pirata e os seus criados aproximam-se de uma terra que está à vista, uma ilha, onde governa um Rei com «aspecto grotesco de rei do Carnaval» (p. 20). Através de um discurso pautado por aparentes equívocos de comunicação que, indubitavelmente, fomentam o riso, o Rei – «D. Ordonho I, rei das Espinhas de Carapau e das Escamas de Bacalhau» (p. 21) – consegue que o pirata se torne o Almirante-Mor de uma esquadra «a perder de vista» (p. 24), contudo inexistente, e que os dois companheiros se transformem em seus séquitos, apesar de ter concedido a um o título de «Duque das Águas Claras» (p. 23) e a outro o de «Marquês das Águas Turvas» (p. 23). Apresenta-se, a título sugestivo, um pequeno excerto exemplificativo da incompatibilidade comunicativa referida anteriormente:

PIRATA DA PERNA DE PAU (dirigindo-se ao Rei, ameaçadoramente): Deita cá para fora todo o teu dinheirame, manipanço. Já! Já que tenho pressa.
REI: Como vindes insofrido, estrangeiro! Quem sois? Que pretendeis? Donde vindes? Trazeis alguma mensagem de um rei meu amigo, ó ilustre embaixador?
PIRATA DA PERNA DE PAU: Qual mensagem nem qual carapuça! Quero os teus tesouros, depressa. Toca a despachar.
REI: Expressai-vos com presteza, mas eu não vos entendo. Sabeis porventura que estais falando com um rei? (p. 20).

Apesar da pouca sorte inicial, Serafim e Malacueco conseguem libertar-se da força opressora graças a uma «sertã aquática» (p. 29) – repare-se no cômico de situação – que lhes permite flutuar na água e chegar a bom porto, a casa do salteador, apossando-se da mesma – peripécia, no mínimo, irónica, pois, de forma estereotipada, os piratas é que se apoderam daquilo que pertence a *outrem*. A mesma sorte já não tem o corsário que, sem o barco levado pela corrente, chora porque não sabe nadar – note-se, igualmente, o ridículo da situação: um pirata que não sabe nadar! Torna-se, então, imprevisivelmente – importa lembrar que a surpresa é um recurso cômico –, prisioneiro na ilha. O cômico emerge assim pelo ridículo e pelo inesperado das situações que, aliadas a uma linguagem aprazível ao ouvido pelas divertidas rimas e jogos de palavras, predispõem não só o jovem leitor para o riso, como também para a leitura da obra.

Conclusão

O humor constitui um objeto de estudo para diversos investigadores. Pese embora os esforços no sentido de circunscrever este conceito, a classificação dos recursos que despoletam o riso é enumerada de forma distinta, variando de autor para autor. Assim, se nos primórdios da história do riso, a fealdade e o vil constituíam as fontes primárias de prazer humorístico, atualmente, o sabor cômico é estimulado, sobretudo, pelo ridículo, pela incongruência e pela surpresa. Ao divertir – principal função do humor – a predisposição para a leitura aumenta, pelo que vários são os escritores que têm utilizado esta estratégia com a finalidade de atrair as camadas leitoras mais jovens. António Torrado é somente um de vários nomes no panorama literário português que, com engenho e mestria, coloca o humor ao serviço da leitura.

Referências Bibliográficas

Aguilera, Elvira Cámara. 2007. Textos humorísticos traducidos y su incidencia en la formación de lectores noveles. In: *IV Congreso Internacional de la Asociación Nacional de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil: El Humor en la Literatura Infantil y Juvenil*. Cádiz: Tórculo Artes Gráficas, S.A.. p. 345-351.

Aristóteles. 1986. *Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional / Casa da Moeda.

Bakhtin, Mikhail. 1987. Rabelais e a história do riso. In: *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec.

Bergson, Henri. 1993. *O Riso – Ensaio sobre o Significado do Cômico*. Tradução Guilherme de Castilho. Lisboa: Guimarães Editores.

Castro, Catarina de. *Cômico*. [S.d.]. [S.l.]: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=667&Itemid=2. Acesso em: 9 agosto 2011.

Ceia, Carlos. *Absurdo*. [S.d.]. [S.l.]: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=469&Itemid=2. Acesso em: 9 agosto 2011.

Colomer, Teresa. 2007. *Andar entre Livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global.

Ermida, Isabel. 2002. *Humor, Linguagem e Narrativa: Para uma Análise do Discurso Literário Humorístico*. Dissertação (Doutoramento em Ciências da Linguagem) – Universidade do Minho, Braga.

Ermida, Isabel. 2007. O Tempo e o Riso: Reflexões Diacrônicas sobre o Cômico de Linguagem. *Diacrítica*, nº21/1. Braga: Universidade do Minho, p. 77-105.

Gomes, José António. 1997. *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Ministério da Cultura – Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Herrick, Marvin T. 1950. *Comic Theory in the Sixteenth Century*. Illinois: University of Illinois.

Holcomb, Christopher. 1992. Nodal humor in comic narrative: a semantic analysis of two stories by Twain and Wodehouse. In: *Humor*. International Journal of Humor Research, v. 5, Issue 3. p. 233-250. ISSN 0933-1719.

Murias, T. Feliz; Orta, G. Leví. *El humor como ativador didático para el aprendizaje*. [S.d.]. [S.l.]: Departamento de Didáctica, Organización Escolar y Didácticas Especiales – Universidad Nacional de Educación a Distancia. Disponível em: <http://web.ua.es/es/ice/jornadas-redes/documentos/2011/posters/185430.pdf>. Acesso em: 18 agosto 2011.

Torrado, António. 2007. *Da Rua do Contador para a Rua do Ouvidor*. Porto: Edições ASA.

Torrado, António. 2010. *Teatro às Três Pancadas*. Lisboa: Editorial Caminho.

Torrado, António. 2011. *100 Histórias Bem-dispostas*. Lisboa: Edições ASA.

REPRESENTAÇÕES DA RUA DO OUVIDOR NO CONTO "TEMPO DE CRISE", DE MACHADO DE ASSIS^{8*}

Viviane de Cássia Maia TRINDADE⁹

RESUMO: A obra de Machado de Assis tem sido excluída do contexto escolar sob a alegação de que possui uma linguagem difícil e ultrapassada e, por esses mesmos motivos, acaba sendo recusada pelos estudantes do ensino médio. Tais argumentos têm sido endossados pelos próprios professores que alegam dificuldade em mediar a leitura de textos do referido autor. De igual modo, alguns pesquisadores veem nos obstáculos aqui expostos uma justificativa para substituição de cânones como Machado de Assis por uma literatura mais próxima da realidade do aluno. Assim, alguns discursos têm destituído, de maneira equivocada, critérios estéticos de valorização da literatura em benefício de critérios decorrentes da legitimidade ou representatividade cultural de manifestação de pluralidade, sendo que as dimensões crítica e estética podem muito bem ser conciliadas no texto literário. Por tudo isso, o intuito do artigo aqui apresentado será o de evidenciar que o texto do referido autor pode ser bastante oportuno para apresentar ao leitor questões relacionadas à alteridade. Toma-se como exemplo o conto Tempo de crise, do qual será feita uma análise apresentando as estratégias narrativas comprometidas com o uso estético da linguagem. Para encenar os tipos comuns da sociedade carioca, a narrativa é estruturada por um narrador que, tal como os personagens que mostra, é um oportunista que tenta se beneficiar de privilégios políticos. Ao explorar os efeitos de sentido da linguagem irônica apresentada pelo/no texto, portanto, a partir do valor estético da obra, o leitor terá a oportunidade de desenvolver sua competência de leitura de maneira crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Formação de leitor; Machado de Assis; Literatura brasileira; Educação estética.

O presente artigo visa analisar o significado da Rua do Ouvidor no conto "Tempo de crise", de Machado de Assis. Na exploração do tema proposto pela professora Ivete Walty:¹⁰ "A Rua do Ouvidor: metonímia de um país rumo à modernidade?", o foco da análise em questão será uma comparação entre a tendência da moda e a modernização da cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. Nessa estratégia de comparação entre a moda de vestir o corpo copiada de Paris e a modernização das ruas da capital, buscarei salientar como o autor explora a tensão entre a vontade de modernização de um país e as contradições geradas pelos imperativos de um provincianismo nas formas prosaicas das relações.

Nesse sentido, no conto de Machado de Assis não encontraremos uma defesa da modernização e nem uma posição contrária a tal tendência, mas, sim, sua mobilidade entre o que diz respeito à metrópole em modernização, as condições de margem da província¹¹ e da classe operária recém-nascida no país. Contudo, tentarei mostrar que, ao focar uma situação de crise, primeiro o narrador insinua que quem mora no interior está fora das discussões. Depois, ao demonstrar que a Rua do Ouvidor é o centro das discussões dos episódios políticos, o narrador acaba por denunciar que, mesmo relatando "uma crise ministerial na cidade fluminense" (Machado de Assis, s/d), somente uma elite desta cidade é ativa nos rumos políticos da nação – "os que lambem o vidro por dentro". Desse modo, ao conduzirmos nosso pensamento neste texto, uma pergunta nos orientará: que ideia de nação está contida no conto Tempo de crise, de Machado de Assis?

A análise do conto, nas condições formuladas acima, permitirá ressaltar como as estruturas textuais são arregimentadas pelo autor visando à função irônica e crítica para a enunciação. Antes de apresentar o conto aos alunos, o professor precisa perceber de que maneira o autor pretende enredar seu leitor. Assim, uma estratégia que poderia facilitar a

⁸ * O texto que será usado para análise foi retirado da internet e não possui páginas numeradas.

⁹ PUC Minas, Letras, Mestranda do programa de Pós-Graduação em Literaturas de Língua Portuguesa. Rua Nova Era, 21, CEP 35413-000, Santo Antônio do Leite, Minas Gerais, Brasil, vivianemaia.t@gmail.com

¹⁰ O assunto foi abordado na disciplina de Literatura Brasileira; Tópico: Cidade, nação e história da literatura brasileira, no segundo semestre de 2009, no curso de pós-graduação em Literaturas de Língua Portuguesa, PUC Minas.

¹¹ Ideias sugeridas pela professora Ivete Walty durante discussões em sala de aula.

mediação da leitura em sala de aula seria mapear as estruturas verbais do texto e suas funções. Ao focar o conto Tempo de crise numa perspectiva histórica e social, professor e aluno poderão discutir de maneira mais objetiva o aspecto estrutural do texto, dando à leitura literária a sua dimensão estética. A atividade de leitura e compreensão proposta para o conto em questão buscará na análise de sua estrutura verbal uma prefiguração objetiva do caráter estético desse tipo de texto. O que significa dizer que o autor, ao escolher uma determinada estrutura linguística, deseja um certo leitor para sua obra.

A partir do exposto, a leitura do conto de Machado de Assis será guiada pelo narrador, não por acaso, já que essa entidade fictícia adquire forma peculiar nas mãos desse escritor. Na análise em questão, o narrador é uma solução artística para as denúncias sociais, e o professor mediador da leitura deve ser o primeiro a perceber essa nuance da narrativa. Portanto, este artigo buscará evidenciar aquilo que o professor como leitor pode explorar como potencialidade no texto para, então, provocar a reflexão no aluno. Dessa maneira, se os discursos atuais afastam a obra de Machado de Assis dos jovens leitores e buscam contemplar os textos que reforçam uma atitude política de representatividade cultural de manifestação de pluralidade, a análise que aqui será esboçada pretende evidenciar como esse autor, acima de seu tempo, foi capaz de denunciar as diferenças sociais na capital do Brasil do século XIX. Ao apontar a distinção entre as classes sociais e revelar uma realidade de privilégios na sociedade fluminense, Machado de Assis torna perceptível a injustiça social que caracterizou o país na busca pelo progresso. É pelo conto possuir essa dimensão crítica e ser estruturado esteticamente que as razões alegadas para que haja substituição de cânones como Machado de Assis por uma literatura mais próxima da realidade do aluno não se verificam. As dimensões crítica e estética podem muito bem ser conciliadas no interior do texto literário e, por isso mesmo, o texto do referido autor pode ser bastante oportuno para apresentar ao leitor questões relacionadas à alteridade. Assim, início a leitura propriamente dita do texto literário. O conto tem como narrador o mineiro, que, ao chegar à capital, a cidade do Rio de Janeiro, é logo informado pelo seu interlocutor sobre uma crise ministerial que culminará com a troca do ministério. Como marca do estilo de Machado de Assis, o narrador, recorrendo ao seu leitor, faz suas digressões irônicas sobre o fato em questão:

Não imaginas o que é uma crise ministerial na cidade fluminense. Lá na província chegam as notícias amortecidas pela distância, e além disso incompletas; quando sabemos de um ministério defunto, sabemos logo de um ministério recém-nato (Machado de Assis, s/d).

Ao fazer distinção entre o acontecimento político na capital e na província, o que pode ser depreendido é que há pouca oportunidade de participação de quem mora no interior na vida política do país, pois estes estão fora das decisões, só tomam conhecimento da questão após sua conclusão.

Mas, já no início do texto, o narrador, esse mineiro que diz só poder presenciar uma crise política ao visitar a capital, denuncia-se nas entrelinhas de sua narrativa. Como se constata mais adiante no conto, o visitante da capital irá se hospedar no Hotel Europa, na Rua do Ouvidor, onde somente os favorecidos financeiramente podiam se dar ao luxo de se estabelecerem. Nessa passagem, Machado explora, como fará ao longo de todo texto, a ambiguidade própria das circunstâncias de seus personagens, ao que se refere tanto às questões do provinciano/cosmopolita ou moderno/colonial. O motivo que o leva à capital é uma questão relacionada à demissão de seu cunhado do gabinete de algum ministério. Aqui, o fato sugere as relações clientelistas numa realidade de privilégios (Schwarz, 1990, *passim*) para uma burguesia em ascensão que independia pertencer ao interior ou à capital.

Já no início do conto, a estrutura de um país rumo à modernização se delinea a partir da sua própria condição enunciativa. O provinciano, desinformado, fora da cena das decisões políticas, que se surpreende com a efervescência de uma rua por onde correm todas as notícias, é o narrador. Mas ele conta o fato como alguém que, ao mesmo tempo em que está fora do círculo da elite da capital, não deixa de se favorecer com privilégios distribuídos por quem assumia o poder. Aqui há um deslocamento de situações partilhadas com o leitor que acabam por sugerir, com ironia, que aquele que conta está, supostamente, em situação de desvantagem. Dessa forma, refere-se ao leitor como seu “rico irmão”, enfatizando, assim, sua condição desfavorecida, já que, como a elite da capital, pode-se sempre ter mais.

Desse ponto, passa-se ao desenrolar do conto em que o personagem narrador dialoga com seu cicerone sobre a Rua do Ouvidor quando, então, este último a define: “O rosto da cidade fluminense é esta rua, rosto eloqüente que exprime todos os sentimentos e todas as ideias...” (Machado de Assis, s/d). A partir desta síntese sobre a metrópole, podemos nos perguntar: na rua do Ouvidor do século XIX era possível encontrar representantes de todas as classes sociais transitando e emitindo opiniões sobre a política ou sobre qualquer outra questão mais ampla da sociedade? Como se verá na análise feita no presente artigo, a resposta a essa pergunta é, evidentemente, negativa.

Ao analisar outro trecho do conto podemos observar, mais uma vez, a estratégia narrativa de um autor, crítico de seu tempo, ao chamar a atenção para a exclusão de um segmento social do usufruto da rua. Farei uma citação longa, mas necessária para melhor compreensão do contraste insinuado na seguinte descrição:

Queres ver a elegância fluminense? Aqui [na Rua do Ouvidor], acharás a flor da sociedade – as senhoras que vêm escolher jóias ao Valais ou sedas à *Notre Dame* – os rapazes que vêm conversar de teatros, de salões, de modas e de mulheres. Queres saber da política? Aqui saberás das notícias mais frescas, das evoluções próximas, dos acontecimentos prováveis; aqui verás o deputado atual com o deputado que foi, o ministro defunto e às vezes o ministro vivo. Vês aquele sujeito? É um homem de letras. Deste lado, vem um dos primeiros negociantes da praça. Queres saber do estado do câmbio? Vai ali ao *Jornal do Comércio*, que é o *Times* de cá. Muita vez encontrarás um *cupê* à porta de uma loja de modas: é uma Ninon fluminense. Vês um sujeito ao pé dela, dentro da loja, dizendo um galanteio? Pode ser um diplomata [...] (Machado de Assis, s/d).

A partir desse trecho, o que se vê na Rua do Ouvidor nos dá uma ideia mais clara do grupo social que transita e de que forma por este espaço. É o lugar da elegância, da opulência e por onde circulam as informações sobre a política. Outra constatação importante é a relevância da leitura e, portanto, do homem que lê. Ivete Walty formula assim a questão sobre a rua no texto de Machado:

[a rua] espaço público burguês, por excelência, como percebido por Habermas (2003), quando evidencia que o espaço público se cria em um momento em que a troca de mercadorias faz-se acompanhar pela troca de informações. Vale lembrar ainda que tal espaço público é constituído de homens letrados, o que se confirma nesse texto (Walty, 2009: 4).

Portanto, quando o cicerone do mineiro na metrópole diz que a mencionada rua é a expressão de todos os rostos, deve-se ler aí uma provocação do autor, pois o que se vê é uma rua que reflete uma estrutura social que favorecia uma classe burguesa. Complementando a descrição da rua, o anfitrião carioca arremata:

Dirás que eu só menciono a sociedade mais ou menos elegante? Não; o operário pára aqui também para ter o prazer de contemplar durante minutos uma destas vidraças rutilantes de riqueza, porquanto, meu caro amigo, a riqueza tem isto de bom consigo, é que a simples vista consola (Machado de Assis, s/d).

Para análise do conteúdo do fragmento acima transcrito, usaremos as ideias de Roberto Schwarz (1990) sobre outra obra de Machado de Assis, Memórias póstumas de Brás Cubas, mas que são, de igual modo, importantes na análise deste conto. Para o crítico, a prosa narrativa machadiana “capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra da escrita” (Schwarz, 1990:12), e como dispositivo literário, “pouco importa o assunto de primeiro plano” (p. 12). Nesse aspecto caberia questionar o que há por detrás da resposta que é dada ao amigo mineiro. No trecho citado pode-se perceber uma referência direta ao leitor do texto. Mas, quando pensamos no leitor contemporâneo de Machado, consideramos pouco provável que o primeiro pudesse atentar para as condições de exclusão ou para alguma anormalidade na ordem social então vigente.

Nessa medida, acreditando também que o leitor é chamado à cena, nos remetemos à Schwarz. Para o crítico, o que Machado faz é uma denúncia, neste caso, de que ao pobre só resta o consolo de contemplar, por minutos, “as vidraças

rutilantes de riqueza” (Machado de Assis, s/d). O que acontece aqui, como efeito de sentido, é que, com a banalização de exclusão do pobre frente ao seu direito de consumir o luxo, de discutir as informações dos jornais, opinar sobre fatos políticos, Machado realça, aos olhos do leitor do século XIX, a existência da distinção entre as classes sociais. Portanto, ao leitor é imperativo perceber que há grupos que não compartilham das mesmas oportunidades que outros de usufruir do conforto e beleza da Rua do Ouvidor.

Com essa construção enunciativa irônica em que o carioca faz a apresentação da Rua do Ouvidor para o mineiro, o que se conclui é que ela é o rosto, sim, do fluminense. Ou seja, a cidade do Rio de Janeiro possui uma configuração social excludente. Nesse sentido é que recorro mais uma vez a Roberto Schwarz para compreender como a escrita de Machado de Assis evidencia uma ousadia da forma literária, onde “lucidez social, insolência e despistamento vão de par e define-se nos termos drásticos da dominação de classe no Brasil [...]” (Schwarz, 1990: 12).

Assim, no conto em estudo, toda a narrativa é feita a partir da perspectiva daquele grupo social que tem algum favorecimento. Desse modo, a primeira impressão que se tem é que a vida segue feliz, na capital que se abre para o novo e sem conflitos. Pelo menos é o que se pode depreender sobre a vida burguesa que o narrador exhibe ao leitor.

No entanto, devemos observar que o narrador insiste em se colocar em uma posição desvantajosa, apelando para o leitor, como se este fosse seu cúmplice. O narrador sagaz tem como intenção escamotear uma situação ainda mais desfavorecida, aquela do operário. O efeito de sentido criado, entretanto, denuncia o contrário. A persuasão de quem conta a história fica no convencimento de que ele próprio é o desfavorecido. Assim, quando o carioca com ar de magnânimo declara que aos operários também é dada oportunidade de usufruir das riquezas, o sentido explode em outra direção. Desse modo, o que salta aos olhos é que o excluído é o operário, a mão-de-obra recém-libertada da escravidão, mas ainda sem qualquer possibilidade de se estabelecer na nascente sociedade liberal e capitalista do século XIX.

A Rua do Ouvidor é, assim, evocada como um vínculo ao adiantamento e modernização da Europa, de que a sociedade fluminense se considerava um expoente local. A despeito das profundas contradições sociais do Rio de Janeiro, como de todo o país, o interlocutor carioca do visitante mineiro descreve a rua em um paralelo com aquilo que é moda na Paris do século XIX. Entretanto, os efeitos resultantes dessa impropriedade de um país ainda preso em princípios escravagistas, mas consumidor de uma moda europeia, são de artificialismo e de contradição ideológica. Somente na aparência os fluminenses, e por que não dizer todo brasileiro com privilégios financeiros e de classe, conseguem acompanhar a modernização europeia. De alguma forma, assim como o mineiro, a sociedade abastada que vive no interior do país pode visitar o Rio de Janeiro e “contemplar”, vez por outra, a “vidraça rutilante” em que a cidade estava se transformando naquele momento histórico.

Quando analisamos com mais vagar o tema do conto, a crise ministerial, o que se tem é uma mistura de curiosidade vã e disputa entre quem consegue deter maiores informações sobre os episódios. A Rua do Ouvidor funciona como espaço para o desfile daqueles que se encontram na disputa das informações e a oportunidade de exibirem-se na moda. Assim, aparece o Dr. Abreu que, a pretexto de repassar informações aos companheiros que encontra pela rua, tira um charuto de uma “charuteira de marroquim encarnado” (Machado de Assis, s/d) e, dissimulando estar pensando, fita os olhos no chão e acende seu charuto maquinalmente, isto para não oferecê-lo a ninguém. Sobre esse episódio, há um importante comentário do narrador: “Soube depois que era um meio inventado por ele para não oferecer charutos aos circunstantes” (Machado de Assis, s/d). Numa leitura crítica desse momento marcado pelo narrador, pode-se entender o caráter mesquinho e superficial dos personagens que se fazem notar pela Rua do Ouvidor. No momento de apresentação da rua para o visitante, fala-se do Jornal do Comércio em comparação com o *Times*, do cupê à porta da loja que por sua vez é comparada a uma *Ninon*. Sem contar as várias referências à cultura literária daqueles que são também os aproveitadores da crise. A toda a descrição feita pelo cicerone do visitante mineiro é dado um tom, não só de ironia, mas de patético, pois torna-se, aos olhos do leitor crítico, o evidente e excessivo exibicionismo do fluminense, bem como o culto a uma aparência moderna.

A forma esnobe como o cicerone do mineiro descreve a Rua do Ouvidor que, segundo este, representada muito bem a capital fluminense, demonstra o culto a uma aparência de exterior. Como disse Nicolau Sevcenko (1996), nesse momento histórico, o indivíduo é qualificado pelo que ele aparenta ser. A partir de aspectos da narrativa, Machado de Assis não parece exaltar de forma deslumbrada a influência de uma Europa moderna, mas, antes, reconhece o papel da modernização sem deixar de denunciar a coexistência dos modos europeizantes de uma elite brasileira em contradição com os modos de colônia.

Alfredo Bosi, em “Literatura e resistência”, nos dá uma chave de compreensão para o aspecto crítico da narrativa de Machado. Segundo Bosi, citando Otto Maria Carpeaux (2002: 35), a matéria-prima para um autor é a “consciência que ele pode ter de seu tempo das variantes e das fraturas e limites do cotidiano que a sociedade lhe oferece” (Carpeaux *apud* Bosi, 2002: 36). Nesse sentido, é interessante observar como o texto de Machado de Assis é construído. O autor elege o discurso direto para que cada personagem emita sua própria opinião sobre a vida fluminense, aquela que se passa na Rua do Ouvidor (que, segundo o cicerone, é o retrato da cidade). A partir desta estratégia, o narrador toma conhecimento da política, da vida social e de como uma rua é a representação exata da cidade, isso no mesmo instante em que os personagens a relatam. O narrador, desse modo, exime-se de responsabilidades. Não é ele quem está falando. Entretanto, é só a partir do que diz os personagens que ele pode se adiantar ao leitor e fazer seus comentários que, se por um lado denuncia o morador abastado da metrópole, absolve a ele próprio. Vejamos um exemplo:

Determinados não voltar para casa sem saber do resultado da crise, salvo se a notícia não viesse até às cinco horas, pois era de mau gosto (disse-me o C.) andar na Rua do Ouvidor às 5 horas da tarde (Machado de Assis, s/d).

É assim que vai tentando enredar seu interlocutor/leitor. Quem está dizendo que não é bom ficar em companhia do trabalhador que volta para casa depois de seu turno de trabalho não é o narrador. Mas, como tudo no texto de Machado, essa passagem também pode ser reveladora. Como nos conta Nicolau Sevcenko (2003: 36-59), o Rio de Janeiro do século XIX passou por uma grande reforma do “espaço público”. Nesta época, a cidade era transformada por força de um “cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense”. Os pobres eram banidos para a periferia da cidade. Na área central, o importante era “estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo”.

A crise ministerial se transforma, assim, em pretexto para Machado trazer à tona o que ele próprio pode observar em seu tempo e que Sevcenko (2003: 38) confirma. Na política, havia um revezamento das elites nos cargos rendosos e decisórios que iam surgindo com as rápidas mudanças de governos. Entre a burguesia nascente eram comuns as premiações com “nomeações”, “indenizações”, “concessões”, “garantias”, “subvenções”, “favores”, “privilégios” e “proteção”; eram essas as práticas exercidas pelos governos. Todos queriam prestígio social e a corrupção triunfava em “nome da igualdade de oportunidades”. Ao voltarmos para o texto, podemos constatar esses casos na narrativa de Machado. O mineiro foi à capital justamente para tirar satisfações do gabinete sobre a demissão de seu cunhado. Outro exemplo está no final do conto, após várias especulações de nomes para as listas do ministério, o narrador aponta o Mendonça, pois este estava alegre com o resultado da crise. Observemos como se configura essa passagem do texto e como se dá a participação do narrador nela.

O Mendonça ficou alegre com o resultado da crise. Perguntaram-lhe porque razão.
- Tenho dois compadres no ministério! Respondeu ele. (Machado de Assis, s/d)

O destaque dado ao trecho acima é para marcar de que forma o narrador mostra e, ao mesmo tempo, exime-se de responsabilidade do que revela. Aqui, o mineiro continua com ares de quem não tem nada a ver com isso. E, quase como um mexeriqueiro, descreve a situação, pois alguém pergunta ao Mendonça a razão de sua satisfação (perguntaram-lhe) e é ele próprio quem revela que, neste revezamento de privilégios de cargos ficará bem, já que dois compadres seus entrarão para o gabinete (respondeu ele). É o triunfo da corrupção, como nos diz Sevcenko (2003: 38).

Para concluir, o que se levantou de hipótese de leitura do presente texto se verifica. A Rua do Ouvidor como é apresentada neste conto pode ser pensada como metonímia de um país rumo à modernidade, como aponta Ivete Walty, mas é tão excludente quanto o restante do país. Afinal, não se pode dizer que a nação se modernizava para todos. O que mais caracterizava a sociedade carioca e, por conseguinte, a burguesia da época, no que se refere às circunstâncias de modernização, traduz-se em “uma ânsia de identificação com o modelo europeu” (Sevcenco *apud* Ribeiro e Cardoso, 1996: 59), no entanto, só nas aparências.

Para que a elite dê materialidade aos símbolos que a distingue na sua nova condição, força a retirada, expulsa a população inculta de suas vistas e dos espaços que elege para sua própria circulação. Segundo Ribeiro e Cardoso (1996), “criam-se uma cidade para inglês ver” (p.59). O embelezamento da cidade, a ostentação do luxo por aqueles que ganhavam distinção social, a expulsão do pobre para as periferias são os princípios organizadores dos espaços urbanos. Segundo Sevcenco (*apud* Ribeiro e Cardoso, 1996), a reforma urbana promovida por Pereira Passos tinha o objetivo de “produzir uma nova imagem da cidade que, ao mesmo tempo, significasse uma nova imagem da nação e das elites” (p.59). Essa modernização terá, todavia, como sua principal característica, a “não-universalidade” (Ribeiro e Cardoso, 1996: 59).

A Rua do Ouvidor se tornou o centro do comércio internacional sofisticado do Rio de Janeiro e era, nesse período, a imagem do suposto progresso tanto da metrópole como do próprio país. Sevcenco (2003: 41-42) salienta ainda que esta rua ficava atulhada de fregueses vestidos luxuosamente, circulando pelos espaços, parados nas esquinas, comprando joias ou os artigos de última moda de Paris. Esses eram hábitos da nova burguesia e também o conceito de civilização para o contingente que formava a sociedade carioca da época.

Entretanto, a renovação de costumes da população ganhava expressão somente nas grandes cidades. Em especial, no Rio de Janeiro, pois, como relatam estudiosos sobre aquela época, os governos dessa cidade demoliram velhas construções, alargaram ruas, embelezaram a cidade, mas expulsaram os pobres das vistas de todos. Estes foram obrigados a deixar o centro moderno e civilizado. O interior do país também ficou de fora desta corrida ao conforto, fartura, luxo em que “já chafurdava o mundo civilizado” (Sevcenco, 2003: 41).

A capital queria se livrar dos estigmas de país pobre e de população preguiçosa com que os estrangeiros se referiam à nação brasileira. Entretanto, como salienta Sevcenco, “essa redenção era válida somente para as grandes cidades” (2003: 45). Essas situações descritas constituem as referências para as imagens que Machado cria para seu conto. Esses fatos da história nos remetem a um período de transição entre monarquia e república. O que o autor nos narra mostra que a nação ainda não havia se livrado das características de colônia. Essas incongruências é que justificam a posição do narrador mineiro. Ele reclama sua exclusão do movimento de suposto progresso da capital fluminense. O leitor perspicaz, no entanto, percebe que sua condição não é de um excluído qualquer, pois, de alguma forma, ele faz parte dos grupos de privilégios. Afinal, o visitante tem amigos na capital, conhece políticos, seu cunhado fez parte do gabinete do ministério.

Assim, ao se observar a estrutura narrativa na trama criada por Machado de Assis em *Tempo de crise*, não se percebe, por parte desse autor, uma confiança irrestrita no movimento de modernização que a elite do país tanto almeja. O conceito de nação que está subtendido às ideias deste autor não corrobora com o entusiasmo de seus contemporâneos. As ideias que mais parecem de acordo com o que escreve Machado seriam de crítica e de desconfiança ao progresso da nação. Recorrendo à Carpeaux, pode-se dizer que Machado de Assis cria seu texto como resistência “em face do discurso hegemônico de sua época” (Carpeaux *apud* Bosi, 2002: 36). Atitude claramente assumida em seu texto crítico, *Instinto de nacionalidade*, de 1873, que escreve respondendo às críticas que recebe ao se recusar em seguir uma doutrina de “brado de entusiasmo para um futuro melhor” com respeito ao país (Romero *apud* Schwarz, 2006: 188). Como um escritor que percebe além do que está dado pela ideologia dominante em seu tempo, Machado cria uma solução artística, em *Tempo de crise*. Constrói um narrador que não tem mais, como na literatura árcade e romântica, como nos diz Schwarz (2006: 188), a credibilidade para um movimento de afirmação nacional. O narrador, no texto

em análise, é dissimulado, mexeriqueiro e manipulador. No entanto, escancara, para quem quiser ver, que somente na aparência a “elite se vincula ao padrão burguês moderno. E, que, no plano social, a divergência é escandalosa” (Schwarz, 2006: 215). Assim, o narrador, referindo-se ao Mendonça, aquele que acaba por ter dois compadres no ministério, expõe o que vê:

A influência política não pode passar de outro grupo; o Mendonça veio ao nosso.

- Venha cá; você que lambe os vidros por dentro há de saber o que há?

[...] Mendonça sorriu, depois ficou sério, corrigiu o laço da gravata, e murmurou um: *não sei*; assaz parecido com um: *sei demais* (Machado de Assis, s/d).

O que se pode concluir é que a Rua do Ouvidor era para poucos. Como metonímia de um país rumo ao desenvolvimento, existe sempre aquele que está mais dentro do que outros das situações de favorecimento intelectual, econômico e político. A Rua do Ouvidor, com todo progresso e opulência que representava, era para desfrute das “camadas aburguesadas” (Sevcenco, 2003: 43), ou seja, para quem “lambe os vidros por dentro” (Machado de Assis).

Assim, Machado de Assis, com um olhar agudo sobre seu próprio tempo, aponta as incoerências no discurso nacionalista de sua época. E para encenar os tipos comuns da sociedade carioca, utiliza-se de um narrador que, tal como os personagens que nos mostra, é um oportunista que tenta se beneficiar dos políticos de elite. Desse modo, exhibe-se ao leitor o cotidiano de uma sociedade excludente. Quem fala no texto são somente os burgueses. Aos operários, nenhuma voz é dada.

Dessa maneira, a estratégia para formação do leitor proposta por este estudo visa explorar o texto literário na perspectiva estética e crítica. A partir do que foi apresentado no presente estudo de obra, se o professor mediador da leitura em sala de aula permiti que o aluno compreenda que o efeito estético da obra é uma função da estrutura textual, professor e aluno não perderão nem a dimensão crítica e nem estética da literatura canônica de Machado de Assis. Somente assim o educador poderá fazer as melhores escolhas de textos, buscando aqueles que provocam seus alunos a abandonarem suas atitudes habituais de percepção do mundo. Para isso, o mediador do texto em sala de aula deverá ser ou se tornar um leitor crítico, se quiser formar seus alunos nessa mesma perspectiva. Tal profissional é que poderá mediar uma leitura que potencialize o texto como a materialização de uma intenção de sentidos. Daí, depreende-se que uma proposta de formação de leitores na escola deva pensar, em primeira instância, na formação do próprio professor como leitor crítico.

Outra conclusão igualmente importante para a orientação da formação do jovem leitor ou do professor como leitor diz respeito à função do texto literário. As características estéticas da ficção são definidas pela maneira com que o texto literário faz um balanço de um mundo problemático ou é por ele problematizado.¹² Ao propor uma perspectiva problematizadora da realidade vivida, o autor, por meio do texto literário, cria, intencionalmente, uma nova realidade intratextual. No ato de leitura, o leitor aceita a realidade proposta pelo texto, já que suas habilidades cognitivas e emocionais são absorvidas pelo contexto dessa ação. Assim, na sala de aula, a leitura literária pode ser proposta como uma experiência mobilizadora do leitor na direção do outro, do diferente de si. Isso porque, ao aceitar a experiência daquilo que o texto institui como realidade, como propõe Antoine Compagnon (2009), o leitor terá a possibilidade do “aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devir” (p. 57), pois o texto literário propõe que o leitor se distancie de si mesmo para assumir outras impressões sobre situações que são correlatas às do mundo vivido. O texto, então, pode expor o leitor a outras perspectivas de realidade, já que o autor busca no mundo vivido as situações que apresenta na ficção. É por isso mesmo que a obra literária sempre apresentará questões relacionadas à alteridade para qualquer leitor.

Como foi demonstrado na presente análise do conto de Machado de Assis, as habilidades de leitura e interpretação

¹² Para aprofundamento da ficção como ato estético ver: Iser, Wolfgang. 2002. Os atos de fingir ou o que é fictício. In: LIMA, Luiz C. (org.) Teoria da literatura em suas fontes. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. V. 2, cap. 29, p. 955-984 e Iser, Wolfgang. 2002. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz C. (org.) Teoria da literatura em suas fontes. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. V. 2, cap. 29, p. 929-951.

textual partem de uma exigência da compreensão dos significantes no contexto estético. Sendo assim, o presente estudo sustenta que não há justificativa para que a obra de Machado de Assis, por ser, desde sempre, uma oportunidade de reflexão da realidade, seja abolida das práticas de leituras literárias em sala de aula. Na sua obra é flagrante a análise crítica das condições de uma sociedade excludente, e esse conteúdo é constituído por estratégias literárias refinadas. Dessa maneira, o professor leitor, assim como o jovem leitor, terão oportunidades fecundas para uma formação literária pautada em textos comprometidos com o uso estético da linguagem.

Referências Bibliográficas

Bosi, Alfredo. 2002. Por um historicismo renovado: reflexo e reflexão em história literária. In: *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras. p. 07-53.

Compagnon, Antoine. 2009. *Literatura para quê?* Tradução Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Machado de Assis, José Maria. *Tempo de crise*. Disponível em <www.biblio.com.br>. Acesso em: 01 set. 2011.

Ribeiro, Luiz C. Q.; Cardoso, Adauto L. 1996. Da cidade à nação: gênese e evolução do urbanismo no Brasil. In: Ribeiro, Luiz C. Q.; Pechman, Robert. *Cidade, Povo e Nação*. Civilização Brasileira. p. 53-77.

Schwarz, Roberto. 2000. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.

Sevcenko, Nicolau. 2003. A inserção compulsória do Brasil na *Belle Époque*. In: Sevcenko, Nicolau, *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo. Companhia das Letras. p. 35-58.

Walty, Ivete. 2008. *A Rua do Ouvidor e o beco na escrita machadiana*. In: Machado de Assis e Guimarães Rosa, nov. p. 01-10.

Bibliografia Consultada

Iser, Wolfgang. 2002. Os atos de fingir ou o que é fictício. In: LIMA, Luiz C. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. V. 2, cap. 29, p. 955-984.

Iser, Wolfgang. 2002. Problemas da teoria da literatura atual: O imaginário e os conceitos-chave da época. In: LIMA, Luiz C. (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. V. 2, cap. 29, p. 929-951.

A SHORT STORY NUM ROMANCE DE J.E. AGUALUSA (As Mulheres do meu Pai): UM INCENTIVO À LEITURA E À APRENDIZAGEM.

Fernanda Gil Costa¹³

RESUMO: É um processo recorrente no romance de Agualusa (e de muitos outros escritores) a utilização de *short stories* e outros tipos da chamada narrativa curta como forma de digressão romanescas ou estratégia de economia e síntese na apresentação, evolução ou descoberta de personagens. Este processo está muito ligado à viagem, servindo a *short story* frequentemente para condensar o saber necessário sobre as personagens que se vão acrescentando no roteiro traçado pela fábula. Esta comunicação pretende exemplificar, através de uma *short story* integrada no romance *As Mulheres do meu Pai* (2007), como esta narrativa pode ser utilizada em cenário de ensino / aprendizagem para potenciar o interesse pela leitura, evidenciando as formas de facilitar a apreensão do conteúdo e a estratégia comunicativa, o pitoresco e o fantástico como ingredientes de adesão e surpresa e ainda a autonomia da pequena história, sem prejuízo do seu valor contextual.

1- Os profissionais do ensino de línguas reconhecem de um modo geral o valor do texto literário no ensino de uma língua estrangeira, embora a literatura se constitua em primeiro lugar como *corpus* 'natural' de trabalho sobretudo no ensino da língua materna. Mas nem sempre foi assim. O ensino da literatura a nível universitário foi iniciado em 1859 em Portugal com a criação do Curso Superior de Letras (vd. Mendes, 1999), sendo, portanto, prática de ensino relativamente recente que se substituiu progressivamente ao ensino da Gramática, da Retórica e da Dialéctica (vd. Seixo, 1999) ao mesmo tempo que vai delimitando, com crescente rigor, o seu objecto de natureza interdisciplinar. Nas últimas décadas a chamada Didáctica da Literatura tornou-se área disciplinar no ensino da língua materna no currículo universitário que acompanha a formação de professores, tendo vindo a desenvolver pesquisa específica nessa área. No que diz respeito ao ensino de línguas estrangeiras o problema é mais complexo, já que só a partir de um nível relativamente avançado de proficiência na *outra* língua é possível arriscar algumas saídas fora dos manuais organizados em textos direccionados para a aprendizagem de vocabulário, da gramática, das excepções, das repetições e das revisões. Os textos são normalmente 'pobres' e / (porque) artificiais, mas a sua utilidade é indiscutível. Por essa razão o texto literário não integra em geral os manuais de ensino de PLE, levando os professores mais exigentes e conscientes do valor da leitura do texto literário na aferição da competência linguística em sentido lato e no seu papel como motivação da aprendizagem, a empreenderem excursões e selecções de critério exclusivamente pessoal, ditadas pelas suas iniciativas de leitura. É evidente que a escolha é difícil porque o leitor escolhe na sua língua habitualmente textos exigentes e desafiadores, sobretudo quando se trata de literatura. Porém, nem todos os textos exigentes são muito difíceis de um ponto de vista estritamente linguístico e, por outro lado, o desafio de ler, ler a língua que nos é estrangeira, ou tão só a familiarização com a capacidade imaginativa e estética do uso da linguagem humana, compensam frequentemente o risco se a experiência for sensata, estimulante e gratificante. Não existem receitas nem soluções para todos os casos, mas o 'olho' do professor experiente é quase sempre critério suficiente, sobretudo quando o professor foi também aprendente de línguas estrangeiras e não se dispensou de ler o que de melhor nelas se escreveu. Em todas as línguas do mundo se escreveram pequenos textos de ficção narrativa, mesmo quando essas línguas tiveram uma longa tradição oral.

São abundantes, sobretudo nas línguas mais escolarizadas em que o português se inclui, as colecções de pequenos textos narrativos, organizados tematicamente ou por períodos, por inclinações estilísticas ou grupos de autores, frequentemente utilizadas no ensino das línguas. Há quase sempre selecções criteriosas (mas nunca exaustivas) para os autores clássicos e canonizados, sendo relativamente fácil fazer boas opções, mas os autores contemporâneos demoram o seu tempo a ser integrados, embora muitos deles publiquem colectâneas de contos, crónicas e outros textos curtos (Lohafer/Clarey, 1989).

Sem pôr em questão a utilidade e mais valia pedagógica desse tipo de manuais, utilizados com igual frequência no ensino da literatura e da teoria da literatura, por exemplo, para reflexão sobre o género narrativo e suas tipologias,

¹³ Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas

pretende-se sugerir uma definição abrangente de *short story*, subgénero estudado essencialmente no âmbito da produção literária anglo-americana (Hanson, 1989), a fim de alargar consideravelmente a sua incidência no ensino da língua e da literatura, atendendo também ao papel estruturante que revela em muitos romances da modernidade e da pós-modernidade. Os professores lêem habitualmente as novidades literárias da língua que ensinam, o que nos levou a reflectir sobre a possível utilidade da leitura escolhida por inclinação pessoal, para fomentar o encontro na sala de aula entre aprendentes que tentam dominar uma língua estrangeira e os seus escritores mais reconhecidos, sobretudo na actualidade. O desafio é adequar a leitura do professor ao que o aluno pode ler, criando experiências de ensino/aprendizagem não previstas (de facto, imprevisíveis) em manual ou materiais didácticos.

Recorrendo ao artigo da Enciclopédia Britânica sobre *short story* e à introdução de importantes colectâneas, destacamos os principais índices para uma definição operatória, em primeiro lugar como texto ficcional de narrativa curta e com poucas personagens; mas sublinhamos também a presença de um propósito claro transmitido através de escasso número de cenas significativas, tratadas com economia de recursos, a omissão de tramas complexas, a concentração na acção e no seu dramatismo, raramente desenvolvido de forma completa, mostrando, portanto, tendência para a suspensão do resultado e efeito, ou final sem solução óbvia.

Não sendo aqui o local apropriado para discutir os numerosos contributos de estudiosos para o conhecimento, tipologia e progresso teórico deste subgénero, muito investigado no final do século XX, faz sentido apontar a sua pertença à grande família do romance, forma que se desenvolveu a par do conto e de outras formas de narrativa curta (literatura de viagens, memórias, testemunhos, cartas, etc.) com a introdução regular e periódica da imprensa no início da época a que chamamos modernidade.

O romance, uma das formas mais prestigiadas da literatura ocidental firmou-se e tomou a sua feição moderna na imprensa. Pense-se em Camilo Castelo Branco e no seu romance recentemente adaptado ao cinema pelo cineasta chileno Raul Ruiz (aliás, desaparecido em Agosto de 2011, enquanto se escrevia esta comunicação) *Os Mistérios de Lisboa*. É fácil detectar a estrutura episódica, baseada no desenvolvimento faseado das personagens à medida que emergem na história, a progressão dependente de curtos núcleos centrados em acções muito impressionantes ligadas a personagens que mudam de cenário em cenário ou de cena em cena. Poderá dizer-se que é a oralidade primitiva do acto de contar a deixar na escrita a sua impressão digital. Isso é negável, mas junta-se de forma quase indistinta a marca do *meio*, a influência do material mediático que dá à nova forma o seu suporte. O folheto ficou impresso na raiz do romance, por isso a história curta e completa, mesmo que aberta, é um eixo estruturante da sua complexidade formal.

Vem esta reflexão a propósito de o romance pós-colonial escrito em português arquitectar frequentemente *short stories* nas suas convenções quer como marca de oralidade das comunidades ancestrais em que busca raízes, quer como forma de ampliar o efeito do facto contado (o pequeno enredo, a *story*), não permitindo que se dilua facilmente na complexidade de um universo diegético muito vasto. A questão do romance pós-colonial já em 1999 preocupava M^a Alzira Seixo, que a propósito do que chamava a “*questão africana*”, afirmava ser necessário redefinir o âmbito da prática literária e cultural da língua portuguesa, em função de duas questões essenciais, cito: “as perspectivas de *trabalho verbal específico* que as literaturas africanas em língua portuguesa introduzem na língua-padrão, assim como as suas potencialidades de *reconfiguração do cânone literário*” (Seixo, 1999: 120).

2 - Na segunda parte deste estudo a nossa atitude é a do professor que pretende potenciar a aprendizagem da língua portuguesa de alunos avançados, chamando a atenção para o uso estético da língua e promovendo o gosto da leitura exigente. Assim se procuram entre escritores contemporâneos estímulos adequados à reflexão e enriquecimento da língua, a par do enquadramento do português em contexto multicultural, língua em que a performatividade social e cultural se inscreve como incubadora de complexa identidade em latitudes várias, falada quer como língua mãe quer como língua segunda ou língua de escolarização, como frequentemente acontece nos países africanos de língua portuguesa.

A escolha recaiu no romance *As Mulheres do meu Pai* de José Eduardo Agualusa (a data de publicação, 2007, marca a proximidade), como *case-study*, tentando mostrar em primeiro lugar a autonomia de uma das histórias desenvolvidas num capítulo (imprescindível ao seu uso em aula numa situação em que o romance não é leitura possível) e a sua abertura à didactização da língua em contexto de ensino-aprendizagem.

O romance citado é longo e complexo (totalmente desadequado mesmo para aprendentes de nível avançado), aproxima-se da estrutura da narrativa de viagens (mas também da narrativa da demanda, propícia ao episódio, de origem ancestral e tradição oral) e é composto por um número avultado de personagens, vários planos de narração, múltiplos cenários, vozes e enfoques. O leitor tem de conhecer parte da história e geografia de Portugal e África, já que o tema é uma viagem que atravessa África e com este se entrelaça o tema da identidade pós-colonial, o seu hibridismo e descontinuidade.

Dois grupos fazem a viagem em tempos diferentes, criando um efeito de espelho e desdobramento. O relato da viagem do autor com a cineasta Karen Boswall e o fotógrafo Jordi Burch é o ponto de partida e a arquitectura para o enredo ficcional, em que uma segunda equipa, centrada também numa cineasta e nos seus dois acompanhantes, segue o percurso do lendário cantor angolano Faustino Manso através da visita às suas viúvas e supostos filhos. O motivo da viagem é a demanda – no plano ficcional, o encontro com a história / memória do (alegado) verdadeiro pai, pela filha, criada por pais adoptivos.

O percurso da estória pode considerar-se também iniciático na medida em que a descoberta de que o verdadeiro pai é afinal o pai adoptivo (Faustino Manso tem viúvas mas não tem filhos – era estéril) junta o início e o fim no complexo e multi-dimensional novelo do tempo e do espaço. O tempo é descontínuo, pertence às “verdades de que se faz uma mentira”, desafio que inicia o romance, e o espaço é fragmentado e determinado por cartografias sentimentais.

Na viagem, as personagens que partem encontram outras, próprias de outros lugares, diferentes de si e da origem. Está nesse caso o encontro de uma das personagens principais, Mandume, com Alfonsina, uma personagem secundária que pertence à estória principal apenas pela relação com Mandume e suas consequências, portadora, porém, de uma estória individual contada em primeira pessoa, num capítulo de pouco mais de três páginas, intitulado “(Fala de Alfonsina, a que ama o mar)”. Para a aula de língua portuguesa, o centro será esse capítulo.

O acto singular desse capítulo é não contribuir para o resultado da intriga principal, informar o leitor sobre a estória particular de uma personagem que a demanda de Mandume (também ele tem a sua) tornou interessante e, assim, acrescentar-se à sua estória no enredo principal; além disso o leitor participa de um mundo privado de afecto, memória e fantasia tipicamente africana e angolana que Alfonsina simboliza (e Mandume sem saber, procura) e desenvolve neste passo da narrativa. A leitura pode tornar-se neste passo particularmente intensa e comprometida com uma compreensão dialógica e ética, que hoje interessa muitos estudiosos (vd. Houlihan, 2010).

Note-se que Alfonsina já pertence à estória do romance, na qualidade de personagem encontrada e, portanto, falada por outras, especialmente por Mandume.

No capítulo a que dá título, porém, é ela que toma a palavra, interrompendo a estória da viagem. A interrupção repercute-se também no plano estilístico, já que a fala de Alfonsina faz emergir uma prosa poética que torna a sua presença muito sensível ao leitor e empresta unidade e coerência à sua voz. Falando da sua origem no Bailundo, “um segredo no mapa da nação”, a personagem inscreve-se numa memória mítica, idílica e próxima do mundo de fronteiras indecisas do fantástico. No Bailundo tudo seria diferente e próximo do paraíso dos tempos, o céu da cor do princípio do mundo, os seres aparecendo misturados (o padre tem o nome Cotovia, Alfonsina sente-se igual à sua galinha do mato, Pintada: “então me transformo em pássaro e voo”), a vida veste-

se de Carnaval com brilhos, dança e guizos.

Porém, todo o paraíso tem a sua estória de pecado. A mãe de Alfonsina pisou “uma mina de feitiço” (cito) que determinou a má sorte da filha. É assim que o horror da guerra entra na estória através da metáfora, como uma memória indescartável: “A mamã pisou uma mina, não dessas de explodir e mutilar, arranca pé, arranca perna, (...) a mamã pisou a mina quando estava grávida, e a mina me atingiu foi a mim no silêncio macio da barriga dela.” A doença da menina, que impede o corpo de crescer depois dos onze anos, fá-la sentir-se “enfeitada” (e não feiticeira, como os outros julgam), atingida por estilhaço de má sorte “Fiquei menina. Assim como estou”.

Toda a estória de Alfonsina é uma história de guerra feita de horrores e lugares comuns, a orfandade, a fuga, a perseguição, a violação, o desenraizamento, o desabrigo. É fácil apreender retrospectivamente o seu entendimento da guerra como a mina que deflagra e mutila a alma, atingindo a vida no seu âmago e secreto equilíbrio.

Por outro lado, o percurso da mulher criança, vítima de abuso permanente induz o leitor em suspeitas sobre o flagelo bem conhecido da prostituição infantil, típico das metrópoles do terceiro mundo, aliado da pedofilia, que o futuro da estória não concretiza; contudo, legitima o tratamento do tema em aula, convoca a actualidade que torna a leitura produtiva e afectiva. Cito Alfonsina: “Comecei a vender o corpo. Me dá um nojo, às vezes, dos homens sujos,... O mar me lava.”

Alfonsina é sempre positiva, a sua voz apela a uma vida mais intensa que parece esconder-se para além do real. Vive num estado de aparente indistinção entre seres, uma comunidade pré / pós -histórica de humanos e bichos onde é possível a cadela *Maria Rita* chocar o ovo / origem de *Pintada*, nascendo convencida que é um cão, sombra da dona, enquanto esta observa e aprende com ela o conforto do bicho: “Aprendi com a Pintada. Você escava na areia, faz um ninho, e depois se encaixa nele. O sol te aquece e então começa a esquecer, é melhor do que cheirar cola.”

Este curto texto em forma de *short story* permite concretizar uma funcionalidade didáctica (que não convoca mas também não exclui), pela riqueza do enunciado e seu desdobramento entre função referencial e simbólica, aliada a uma estrutura sintáctica simples, em frases curtas, adequada à baixa literacia da personagem, permitindo, apesar disso, evocações de grande plasticidade cromática e sonora. Veja-se a propósito o encaixe do contexto no multilinguismo, o elogio do Umbundo, ... “a língua que os anjos usam para namorar”.

A linguagem exhibe, em sintonia, sintomas de zona de contacto no vocabulário (bué, muxima, de caxexe) e na sintaxe (colocação do pronome e do advérbio, p. ex.), o português assume matizes próprios da latitude dos seus falantes, podendo o professor identificar as variantes, discutir o contexto de multiculturalismo no local em que se insere, mostrar como a cultura imprime o seu traço e sabor na plasticidade da língua.

Finalmente, a estória de Alfonsina está estruturada como uma fala (como o título anuncia), com sinais de oralidade e intercâmbio, embora o interlocutor esteja ausente no texto. Os sinais da sua presença encontram-se apenas nos índices fáticos da enunciação “espero que você entenda”, “pois então, paizinho”, etc., que estimulam a função comunicativa, e nas evocações e apelos ao destinatário, com destaque para a pergunta final “Você acredita em mim?”, que atinge interlocutor e leitor, remetendo ao mesmo tempo para o universo inconcluso da *short story*.

A aparição de Alfonsina apresenta também sinais genéricos de uma reportagem ou de uma entrevista, filmada ou gravada (o que permite discutir a intermedialidade na escrita e na arte contemporânea) e a pergunta final destinada a Mandume é igualmente um repto ao leitor e à câmara / espectador. Que estória é esta? Que credibilidade merece? Para que serve, afinal?

– esta intervenção pretende iniciar a resposta e ir ao encontro de várias opções adequadas.

Referências Bibliográficas:

Agualusa, José Eduardo, 2007, *As Mulheres do Meu Pai*. Romance. Lisboa: Dom Quixote.

Houlihan, Erin, “The Ethics of Reading the Short Story: Literaty Humanitarianism in ‘The Gold Vanity Set’”, *College Literature*, Vol. 37, Nr. 3, 2010, pp. 62-83.

Hanson, Claire (ed.), 1989, *Re-reading the Short Story*, New York : St. Martin’s.

Lohafer, Susan/ Clarey, Jo Elyn (eds.), 1989, *Short Story at a Crossroads*. Baton Rouge, Louisiana State UP.

Mendes, Margarida Vieira, 1999, “Didáctica da Literatura. Um espaço devido na faculdade de Letras”, *Ensino da Literatura...*, pp. 29-35.

Rocheta, M^a Isabel/ Braga Neves, Margarida (org.), 1999, *Ensino da Literatura. Reflexões e Propostas a Contracorrente*, Lisboa: Cosmos.

Seixo, M^a Alzira, 1999, “O Romance da Literatura: comunicação, prática e ficções”, *Ensino da Literatura...*, pp.111-138.