

Literatura e Ensino – unidade do texto não em sua origem, mas em seu destino

Prof^a. Ms. Patrícia Simões de Oliveira Rosa¹

Resumo:

A ambição da Literatura não é dizer o mundo, mas fundá-lo e atribuir-lhe valor. Assim, o texto literário não é representação, mas lugar onde se experimentam novas formas de dizer, de ver, de ser. No encontro dessas novas formas, o ensino da literatura se torna experiência educacional autêntica - desmontagem ativa dos elementos do texto para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção. Levanta, por suas reordenações e invenções, uma dúvida no aluno sobre a fatalidade do real, o determinismo da história. Assim como a literatura não representa fielmente os acontecimentos, também não age diretamente sobre eles. O que pode e faz é ampliar nossa compreensão, por um processo que consiste em destruir e reconstruir o real. A mais complexa tarefa dos professores de literatura é, então, propiciar ao aluno condições de se apropriar do conhecimento, usá-lo de forma crítica, segundo escolhas pessoais capazes de gerar significados em todos os campos da vida social e cultural.

Palavras-chave: real, literatura, ensino.

Introdução

Um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita. (BARTHES, 1984. p. 53).

Todo texto resulta da multiplicidade de escritas que vão sendo tecidas pelo escritor e alinhavadas pelas mãos do leitor. De um trabalho inicialmente isolado, surge um outro, fruto da confluência de olhares, de percepções, de sentidos... Como singularmente menciona Barthes, o espaço textual é o lugar de inter-relação, em que “várias culturas entram em contato umas com as outras em diálogo”. Enquanto leitores, passamos a funcionar como espaços exatos “em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita”. Na leitura que aqui se inicia, buscamos comprovar que a obra literária só existe de fato e indefinidamente enquanto recriada pela leitura - ofício que deve ser tão ativo quanto o do escritor.

Abrir o texto, fundar o sistema de sua leitura, não é apenas mostrar que é possível interpretá-lo livremente. É, sobretudo e muito mais radicalmente, forçar o reconhecimento de que não existe verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas uma verdade lúdica. Ao lermos um livro, interrompemos constantemente nossa leitura por afluxo de idéias, de excitações. Essa leitura, simultaneamente desrespeitadora, que corta o texto, e enamorada, volta a ele e dele se alimenta, precisa ser desenvolvida também no aluno, sujeito por inteiro, tornando-se por sua vez objeto de novas leituras.

O ensino da Literatura, de modo geral, tem refletido uma pedagogia da contradição – fragmenta-se o texto para que se aprenda a perceber o todo, apresenta-se o conhecimento literário de maneira linear, dividido em unidades arbitrárias e critica-se o aluno por não saber estabelecer relações entre o que aprendeu e a realidade. Existe assim uma antinomia profunda e irredutível entre a literatura como prática e a literatura como ensino. Nosso papel fundamental como professores consiste justamente em desenvolver no aluno a leitura desejante, marcada pela retração da realidade e pela consciência de que, na leitura, todas as emoções do corpo estão presentes, mescladas. O sujei-

to-leitor é um sujeito inteiramente deportado sob o registro do imaginário e toda sua economia de prazer consiste em cuidar de sua relação dual com o livro.

Inverter o clássico-centrismo, fazer história da Literatura às avessas e substituir o autor, a escola e o movimento pelo texto são caminhos para se reverter essa situação. Em lugar de se tomar a história da Literatura de um ponto de vista pseudo-genético, seria preciso tornarmo-nos nós próprios o centro dessa história, remontá-la, a partir do grande corte moderno, e organizá-la a partir desse corte. Em lugar de o texto ser tratado como objeto de explicação, seria preciso tratar o texto como um espaço de linguagem, como a passagem de uma espécie de infinidade de digressões possível e, portanto, fazer irradiar, a partir das obras literárias, um certo número de códigos de saber nelas investidas.

Assim como a Literatura não representa fielmente o real, também não age diretamente sobre ele. A falta pode ser dita, mas não imediatamente suprida. O que a Literatura pode e faz é ampliar nossa compreensão do real, por um processo que consiste em destruí-lo e reconstruí-lo, atribuindo-lhe valores que, em si, ele não tem. Ainda que percebamos que a fuga do real ou seu oposto nunca se efetua totalmente na Literatura, sabemos que as duas atitudes têm o real como horizonte e a linguagem como mediação. Pretendendo substituir o real ou, pelo contrário, espelhá-lo, sempre é a ele que a Literatura se refere. E tanto a fuga como o mergulho devem ser o foco de nossas aulas, obrigando-nos a ver e a revelar esse real, questionando-o e reinventando-o constantemente.

Ao pensarmos nas reformulações e transformações que o ensino da Literatura pode promover nos protagonistas da relação ensino-aprendizagem, chegamos às narrativas de Machado de Assis e Pepetela, devido à revolução ficcional que singulariza os romances *Esau e Jacó* e *Mayombe* no vasto contexto literário brasileiro e internacional. Apesar de uma aparente distância, esses romances podem ser lidos como se dialogassem entre si. Machado de Assis e Pepetela, dois escritores com referenciais culturais diversos, nascidos em países e em épocas também diferentes, assumiram opção narracional semelhante ao fazerem com que seus narradores se comportem como mediadores dramáticos, ao se revestirem de múltiplas máscaras narrativas para se haverem com a diversidade qualitativa dos eventos narrados.

Esau e Jacó se inicia com uma estranha advertência. Em uma primeira leitura, mais nos confunde do que esclarece. Em primeiro lugar, porque não contém assinatura. Em seguida, porque adverte que o romance que vai se ler constitui o sétimo caderno dos setes manuscritos encadernados, que foram encontrados na secretária do conselheiro Aires. Aos leitores se transmite a informação de que, nos manuscritos achados, a narrativa dos irmãos gêmeos intitula-se “Último”. O título parece designar o último dos sete cadernos. No entanto, “não fazia parte do Memorial, diário de lembranças que o conselheiro escrevia desde muitos anos e era a matéria dos seis”. O romance de Pedro e Paulo se refere a uma “outra história, escrita com um pensamento interior e único, através das páginas diversas”. Não ficamos sabendo se o último caderno manuscrito constitui a fonte a que se reporta o narrador de *Esau e Jacó* ou se o autor do diário e o narrador do romance são um e o mesmo.

Mayombe, texto escrito em 1972, focaliza a luta dos guerrilheiros do MPLA na Frente Leste, os quais não só se confrontavam com os soldados do exército colonial, como também com o frio, a fome, a sede, as injustiças. Esse romance narra a guerra colonial, critica o tribalismo insuflado pela própria colonização, celebra a coragem de Sem Medo, o Prometeu Africano, anunciado pelo autor empírico na “Dedicatória”.

Em uma leitura superficial, a história pode parecer banal - processo de amadurecimento de um jovem guerrilheiro durante sua participação em um conjunto de ações armadas. Aventuras como essas podem ser encontradas em muitas das narrativas identificadas como literatura engajada. Uma leitura mais atenta, porém, nos permite penetrar no universo criativo de Pepetela, que estimula nosso gosto de decifrar os artifícios com que ele arma seu texto. Se o enredo é simples, pontuado por ações edificantes, mediante um jogo de afinidades com o ambiente político a que se associa, o ponto

de vista narrativo constrói-se com base em um processo de relativização que trabalha o conflito como um elemento positivo, mesmo na condução de um projeto coletivo.

O poder cognitivo da ficção machadiana, que a inscreve no horizonte cultural da pós-modernidade, manifesta-se na atitude irônica e auto-reflexiva do narrador que, como os narradores de *Mayombe*, reconhece que o real somente se realiza em conformidade com o ponto de vista que o delimita. A ironia do narrador machadiano decorre do reconhecimento de que o ser do homem e do mundo reside na duplicidade, em que os contrários não se contradizem.

O diplomata Aires congrega em si as duas vozes narrativas, que ressoam como duas versões narrativas de Aires, elaboradas com perspectivas diversas, porque correspondem a tempos diferentes. A alternância da primeira e da terceira pessoas no romance dos irmãos gêmeos se relaciona com o duplo estatuto discursivo do conselheiro, que ora se representa como autor do diário e construtor do romance, ora se retrata como personagem que coexiste com as demais personagens. Vamos percebendo, então, que a caracterização de Aires como um narrador ambivalente reflete o jogo dos duplos, que articula o enredo romanesco de *Esau e Jacó*.

Que é o homem senão uma duplicata de alma e corpo? Uma duplicata de olhos, orelhas, de braços, de pernas, de ombros. Tem, é certo, um só nariz; mas esse nariz é uma duplicata de ventas. Tem uma só boca, mas essa boca é duplicata de lábios.

Tudo neste mundo é duplicata. (ASSIS, 1961. p. 209).

Trata-se de uma narração gêmea, feita de duas vozes, ora alternadas, ora cruzadas. As alternâncias entre os pronomes **eu** e **ele** não se reportam a dois mediadores, mas ao narrador Aires, que se desdobra no escritor que enuncia na primeira pessoa e na personagem referida na terceira pessoa. Aires se vale do ofício astucioso da diplomacia e se dramatiza ironicamente como arquiteto das situações narrativas, como escritor do manuscrito intitulado “Último” e como narrador que reescreve a história dos irmãos gêmeos na terceira pessoa. Jogado no jogo ficcional, Aires assume as funções alternadas ou entrecruzadas de personagem, memorialista e narrador.

Da mesma forma que Machado revoluciona ficcionalmente o espaço textual, *Mayombe* se distancia das vertentes dominantes na configuração da literatura que vinha povoando a cena cultural nas antigas colônias portuguesas em África. Ao distanciar-se do código do absoluto como medida das coisas, o romance distingue-se da chamada produção colonial e da linha frequentemente seguida pela literatura de militância. O romance de Pepetela se compraz na instituição de seu próprio código. Sem descuidar da proposta de refletir sobre os caminhos da luta e a justeza de seus objetivos, o autor vai além, optando, em seu texto, por uma dimensão épica que dispensa a serenidade do narrador distanciado e traz para seu discurso as sombras da dúvida e as hesitações que vão acompanhando os passos dos guerrilheiros e a transformação dos homens.

Sobre a história de Ogun, o Prometeu africano, projetam-se outras histórias, favorecendo a composição de um mosaico que não pode deixar de remeter ao universo multifacetado que se espalha pelo território angolano. A tentativa de abraçar a complexidade do universo sobre o qual a narrativa se debruça ultrapassa a dimensão temática do texto para atingir com vigor a organização estrutural que particulariza essa obra. A subversão realizada no tratamento de alguns elementos estruturais nos permite como leitores compreender que se trata de uma obra calcada na ruptura como valor primordial.

Os sonhos, as aspirações, as contradições, os vícios e as virtudes dos guerrilheiros instalados na floresta movimentam o enredo, organizando as falas num texto em que o diálogo se potencializa. Se a incomunicabilidade pode ser vista como uma marca de relação colonial, a ruptura com essa ordem pressupõe a revitalização do diálogo. Dessa forma, somos levados a percorrer as páginas do romance como se estivéssemos diante de um roteiro teatral, em que o direito à voz, incompatível

com a norma colonialista, torna-se uma busca e, pela palavra, ganha corpo a explicitação das diferenças.

Apostando no diálogo como chave para uma outra forma de integração, Pepetela rejeita ainda o fechamento em qualquer universo de valores exclusivos e excludentes, assumindo Angola como um terreno mestiço, onde se cruzam matrizes culturais muito diversificadas. Dessa forma, sua narrativa nos leva a reconhecer as várias identidades angolanas, alertando para o fato de que a massificação pretendida pela colonização não foi capaz de pôr fim à pluralidade de crenças, línguas, tradições e histórias que os povos oprimidos guardam.

Ao refletir essa pluralidade, encontramos uma multiplicação de narradores que dividem com o narrador titular a tarefa de dar a conhecer as fases e faces da luta. O narrador titular cede espaço a outros que se identificam e, assumindo o discurso, narram em primeira pessoa as suas preocupações e angústias. E, na sequência de narradores que desfilam pelo texto, vamos tendo acesso ao mundo de problemas que a perspectiva da independência levanta. Pelas vozes de Teoria, Verdade, Mundo Novo, Muatiânvua, entre outros, somos conduzidos ao descortinamento do panorama complicadíssimo de um processo em ebulição: o racismo, o tribalismo e tantos outros fantasmas, reflexos da cisão trazida pela invasão colonial.

EU, O NARRADOR, SOU TEORIA. Nasci na Gabela, na terra do café. Da terra recebi a cor escura de café, vinda da mãe, misturada ao branco defunto do meu pai, comerciante português. Trago em mim o inconciliável e é este o meu motor. Num Universo de sim ou não, branco ou negro, eu represento o talvez. (...) A culpa será minha se os homens exigem a pureza e recusam as combinações? (...) A minha história é a dum alienado que se aliena, esperando libertar-se. Criança, ainda, queria ser branco para que os brancos me não chamassem negro. Homem, queria ser negro, para que os negros me não odiassem. Onde estou eu, então? (PEPETELA, 1982. p. 19).

Desdobrado em autor e crítico, o narrador machadiano também solicita um leitor criticamente atento. A interação dialógica do autor e de nós leitores é uma exigência do narrador desviante, o narrador que susta o fluxo inercial das ações para refletir criticamente e suscitar discussões sobre o ato narrativo. Dessa forma, Machado de Assis aciona o dispositivo ficcional da mutação vertiginosa das perspectivas narrativas a fim de evitar que uma determinada versão da realidade se imponha como a única verdade.

O narrador machadiano sabe que a diversidade do real solicita uma representação que se pluraliza no concerto das vozes que se dialetizam. O plurivocalismo do narrador desdobrado em várias personalidades e o concerto de vozes que se dialetizam na interioridade anímica das personagens transmutam *Esau e Jacó* em uma sinfonia de reflexões voltadas à análise do bivocalismo da consciência. As personagens que atuam no universo machadiano sempre se representam tensionados pelo impacto dúbio da consciência cindida em polêmica consigo mesma, empuxada por forças simétricas e opostas. Afinal, um ponto de vista somente se legitima quando se liga a outro, que lhe é oposto.

Os outros homens leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro. Que sabe um capítulo de outro capítulo? Nada; mas o que os leu a todos, liga-os e conclui. Há páginas melancólicas? Há outras joviais e felizes. À convulsão trágica precede a do riso, a vida brota da morte, cegonhas e andorinhas trocam de clima, sem jamais abandoná-lo inteiramente; é assim que tudo se concerta e restitui. Tu viste isso, não dez vezes, não mil vezes, mas todas as vezes; viste a magnificência da terra curando a aflição da lama, e a alegria da alma suprindo à desolação das coisas; dança alternada da natureza, que dá a mão esquerda a Jó e a direita a Sardanapalo. (ASSIS, 1988. p. 136).

No romance de Pepetela, a incorporação de muitas vozes nos parece a expressão do desejo de partilhar o discurso, tornando-o capaz de espelhar a pluralidade de vozes que devem compor aquela sociedade. A divisão do foco narrativo articula-se à feição multidimensional das personagens para expressar a tensão interna de *Mayombe*, expondo as contradições que nem mesmo a nobre motivação coletiva poderia diluir. A palavra transita entre os diversos narradores, não como resultado da experiência acumulada, mas como exercício da dúvida, como espaço de crescimento.

O Comandante Sem Medo, apresentado pela narrativa como aquele que está mais próximo da sabedoria, em nenhum momento assume o fio narrativo. A força de sua presença exprime-se nos diálogos, por meio dos quais se revela sua concepção dialética da vida, sua incredulidade no absoluto como senso de medida das coisas. Seus olhos percebem a relatividade, até mesmo do vocabulário, e, como valor, esse código é assimilado na leitura que faz do mundo e dos homens. E, ao notarmos com ele que a própria linguagem, elemento mediador na relação do homem com o mundo, é relativa, nos perguntamos em que campo da vida o absoluto faria sentido como medida de avaliação ou conceito.

Pela voz de Sem Medo, na qual parecem estar projetadas as grandes preocupações do autor, atualiza-se o conteúdo profético da Literatura. O texto literário transforma-se no espaço não só de registro da crise, mas também a projeta como marca de sua época.

O narrador de *Esau e Jacó* também representa a consciência que se tem da realidade, e não a realidade em si mesma. No capítulo três, em que o irmão das almas recebe uma nota de dois mil-réis, mas não a deposita na bacia das almas, preferindo embolsá-la, vemos o narrador como tradutor do discurso bivocal da consciência desse irmão, que se debate no conflito do dever, que o incita a ser fiel ao ofício, destinando a quantia ao exercício litúrgico da missa das almas, e o interesse próprio, que o aconselha a substituir a nota por alguns vinténs. Notamos ainda que o narrador ironicamente se desdobra na primeira e na terceira pessoas.

Caracterizado como tradutor do conflito das vozes na interioridade anímica do personagem, enuncia-se na primeira pessoa. Disposto como encenador do drama dos que se antagonizam na consciência do irmão das almas, assume a terceira pessoa. A variação pronominal sublinha a diferença entre as máscaras de que se reveste o mesmo narrador, acentuando a insinuação de que o furto praticado pelo esmoleiro Nóbrega obedece a uma regra de conduta na sociedade dos negócios humanos.

Na igreja, ao tirar a opa, depois de entregar a bacia ao sacristão, ouviu uma voz débil como de lamas remotas que lhe perguntavam se os dous mil réis... Os dous mil réis, dizia outra voz menos débil, eram naturalmente dele, que, em primeiro lugar, também tinha alma, e, em segundo lugar, não recebera nunca tão grande esmola. Quem quer dar tanto vai á igreja ou compra uma vela, não põe assim uma nota na bacia das esmolos pequenas.

Se minto, não é de intenção. Em verdade, as palavras não saíram assim articuladas e claras, nem as débeis, nem as menos débeis; todas faziam uma zoeira aos ouvidos da consciência. Traduzi-as em língua falada, a fim de ser entendido das pessoas que me lêem; não sei como se poderia transcrever para o papel um rumor surdo e outro menos surdo, um atrás de outro e todos confusos para o fim, até que o segundo ficou só: “não tirou a nota a ninguém... a dona é que a pôs na bacia por sua mão... também ele era alma...” (ASSIS, 1988. p. 26).

No intuito artístico de representar diversas ações dramáticas, o narrador Aires se reveste de múltiplas máscaras. No duplo desempenho de narrador e personagem, Aires jamais se imobiliza na adoção de um ponto de vista único e exclusivo, mas se compraz na mobilidade dos gestos e atos, desempenhando diferentes papéis, articulando uma alternância sistemática de perspectivas. Ao mo-

dular vários pontos de vista, recusa-se à inflexão inercial de se imobilizar na representação doutrinária de um só papel, na adoção monológica de um ponto de vista pretensamente normativo. E, ironicamente, justifica a si mesmo ao se desdobrar no narrador que lhe avalia a dubiedade gestual.

Este Aires – José da Costa Marcondes Aires – tinha que nas controvérsias uma opinião dúbia ou média pode trazer a oportunidade de uma pílula, e compunha as suas de tal jeito, que o enfermo, se não sarava, não morria, e é o mais que fazem pílulas. Não lhe queiras mal por isso; a droga amarga engole-se com açúcar. (ASSIS, 1988. p. 45).

Da descendência dos filhos da Grande Mãe Serpente surgem as diferentes culturas que deverão compor a nação sonhada, una e livre. A pretendida unidade nacional, entretanto, terá que incorporar diferentes vozes, que, como os narradores de *Mayombe*, alertam para a complexa questão da formação de uma identidade angolana.

Como as lianas, as vozes dos diferentes narradores tecem essa narrativa de Pepetela e, funcionando como poderoso elemento de reforço da dramaticidade, instauram o jogo dialético entre seus narradores/personagens, na tentativa de chegar ao porquê de homens tão diferentes entre si entregarem suas vidas à causa da independência.

E era esse o segredo de cada um que os fazia combater, freqüentemente por razões longínquas das afirmadas. Porquê Sem Medo abandonara o curso de economia, em 1964, para entrar na guerrilha? Porquê o Comissário abandonara Caxito, o pai velho e pobre camponês arruinado pelo roubo das terras de café, e viera? Talvez o Comissário tivesse uma razão mais evidente que os outros, sim. Porquê o Chefe das Operações abandonara os Dembos? Porquê Milagre abandonara a família? Porquê Muantiânvua, o desenraizado, o marinheiro, abandonara os barcos para agora marchar a pé, numa vida de aventura tão diferente da sua? E, porquê ele, Teoria, abandonara a mulher e a posição que podia facilmente adquirir? Consciência política, consciência das necessidades do povo! Palavras fáceis, palavras que, no fundo, nada diziam. Como age em cada um deles essa dita consciência? (PEPETELA, 1988, p.20).

Se o que podemos saber depende da visão que temos, necessário se torna adotarmos o maior número possível de ângulos visuais para chegarmos à focalização parcial e aproximativa da estrutura multiestratificada do real. Ao refletirmos sobre essa pluralidade, encontramos, em *Mayombe*, uma multiplicação de narradores que dividem com o narrador titular a tarefa de montar um coral, nem sempre afinado, como um grupo cortado pelas linhas da incompatibilidade.

Machado de Assis também revitaliza nossa percepção do universo teatral ao inserir na trama da efabulação romanesca o mecanismo estrutural do enredo dramático e, conseqüentemente, ao conceber o narrador como dramaturgo que se despersonaliza para vivenciar e personificar os múltiplos papéis que se representam na cena do mundo histórico-social. Não interessa tão-somente o que aconteceu nem porque aconteceu. O que importa é o sentido que se extrai do acontecido. Narrar não é apenas relatar, mas, sobretudo, interpretar. Dramatizada pelo narrador machadiano, a ação que se narra jamais se apresenta, então, como uma unidade lógica, mas sempre como uma duplicidade dialética.

Mediante o desempenho dramático do narrador, evidenciamos, na encenação do conflito de Pedro e Paulo, “um par de varões tão iguais, que antes apreciam a sombra um do outro”, a rivalidade dos irmãos gêmeos. Embora venha a sugerir um enredo trágico, apresenta um desfecho cômico, uma vez que o relacionamento conflitivo de ambos não resulta de atitudes e oposições diferentes, mas da unidade comum e fraterna, que os intimiza no mimetismo antagônico.

O comprometimento do narrador mutante, representação dramática dos diversos eventos narrados, constitui o princípio artístico da construção romanesca que sustenta a estrutura de *Esau e*

Jacó. Aires ironiza a motivação realista do enredo, o bivocalismo da consciência das personagens, a farsa dos gêmeos idênticos, as citações – referências e alusões aos discursos solenes da literatura – e, finalmente, ironiza o leitor interessado na exposição de uma trama unívoca de ações logicamente concatenadas. No capítulo treze, em que se define a epígrafe como “um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro”, o narrador manifesta a esperança de que a sua diligência exegética, que inclui e transcende a diegese, seja retribuída pela colaboração criativa e interpretativa dos leitores.

...há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Se aceitas a comparação, distinguirás o rei e a dama, o bispo e o cavalo, sem que o cavalo possa fazer de torre, nem a torre de peão. Há ainda a diferença da cor, branca e preta, mas esta não tira o poder da marcha de cada peça, e afinal umas e outras podem ganhar a partida, e assim vai o mundo. (ASSIS, 1988. p. 47).

O movimento contínuo de avanço e recuo das peças contrárias, que atuam como operadores complementares do jogo de xadrez, simboliza o ludismo polêmico do narrador que joga de acordo com as regras do jogo ficcional de *Esau e Jacó*. O rei e a dama, o bispo e o cavalo, a torre e o peão acionam o dispositivo dos lances possíveis, que decidem a vitória ou o insucesso do jogador. O jogo, no entanto, não se joga aleatoriamente. Quem desconhece as regras do jogo não atua como jogador.

Na atividade genuinamente lúdica da leitura desse romance, somos convidados a jogar e aprendemos a jogar jogando. Afinal, o conselheiro Aires requer um leitor ruminante, que tenha quatro estômagos no cérebro.

O leitor atento, verdadeiramente ruminante, tem quatro estômagos no cérebro, e por eles faz passar e repassar os atos e os fatos, até que deduz a verdade, que estava, ou parecia estar escondida. (ASSIS, 1988. p. 126).

Como toda narrativa, *Esau e Jacó* e *Mayombe* não se voltam para a transmissão pura da coisa narrada. A explicação verificável é substituída pela exegese, que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas. A estrutura das obras não é algo inatingível, nem caprichosamente imposto à realidade. É um modo de a ver, ou de a entender, para depois contar.

O que acontece nas narrativas de Machado e Pepetela não é muito do ponto de vista referencial; o que se passa é apenas a linguagem, a aventura da linguagem. À margem desta linguagem estritamente narrativa, encontramos dúvidas, interrogações, apreciações, reflexões, generalizações – aquilo a que se convencionou chamar intrusões – que atribuímos ao leitor.

Em rigor, o romance nunca é verossímil; finge verossimilhança. O que o autor propõe ao leitor não é a realidade, mas, como dizia Barthes, um efeito de realidade. Nesses romances, são diferentes as vozes que os narradores modulam através da sua, como num sutil jogo de espelhos. Mais de que modos de ver, são modos de contar. E é essa perspectiva cambiante, essa pluralidade ou, melhor dizendo, essa estranha complexidade, que se revela absolutamente envolvente. E, enquanto leitores, nos concentramos não na cena propriamente dita, mas nos modos de a ver. Juntamente com a convicção de que só se chega à verdade por meio da multiplicação dos enfoques, chegamos à conclusão muito mais cética de que não há verdade, mas verdades.

Nada mais curioso do que esta metamorfose que qualquer obra de arte torna possível entre autor e interlocutor. O artista estabelece um ponto de vista, mas situa-se logo no lugar do espectador, experimenta ver com seus olhos, corrige. Por ser a Literatura um vasto sistema de trocas, a questão

da propriedade e da originalidade se relativizam, a questão da verdade se torna impertinente, e ao narrador é conferida a capacidade de ser o leitor de seu próprio texto.

Em vez de descrever e compreender, que implicam uma atitude passiva do crítico diante de um objeto acabado e imóvel, propomos um ensino de Literatura que funcione como desmontagem ativa dos elementos da obra, algo em movimento, para detectar processos de produção e possibilidades variadas de recepção.

Como nos romances analisados, precisamos, como professores, neutralizar a clausura monádica do sujeito metafísico, que se farta de conhecer sempre a si mesmo, e buscar nos narradores de Machado e Pepetela, com suas inúmeras máscaras narrativas, o conhecimento dos saberes também inumeráveis. Ao encenarem a disputa das ideologias em luta, Aires, Teoria, Mundo Novo estimularam nossa reflexão crítica dos fenômenos representados, sem assumirem a falsa pretensão de portadores messiânicos da mensagem verdadeira, capaz de solucionar os impasses da vida e o problema da realidade em geral.

A autoconsciência crítica dos narradores de *Esau e Jacó* e *Mayombe* refutam o aparente objetivismo histórico de seu tempo e antecipa a nova história contemporânea. Nesses romances, o real não se apresenta como algo realizado, mas como força dinâmica de gestação de sentidos que se formam e se transformam em consonância com as formações discursivas dos sujeitos que protagonizam os papéis culturalmente disponíveis no mundo histórico-social. A partir de então, devemos levar como lição maior desses narradores multiperspectivados o fato de o mundo ser infinitamente interpretável. Dessa forma, nossa posição, por mais prestigiosa que seja, não pode se impor como única, muito menos na sala de aula – espaço fértil de convívio da alteridade.

As vozes narrativas de Machado e de Pepetela são, na verdade, um ato admirável de solidariedade histórica, de generosidade humana. Ao vivenciar e representar as diferenças qualitativas dos homens que, de resto, não são idealidades monolíticas, mas realidades contraditórias, congregam em si mesmas os pares de contrários dos prazeres e das dores, do bem e do mal, da vida e da morte.

Os romances têm, então, uma significação original e significações outras, sempre inacabadas. Enquanto textos literários, não se pretendem espelho da realidade, mas realidade transcendida, guardando em relação a ela certa e necessária autonomia, o que confirma a tese do primado da expressão sobre o conteúdo, da significação sobre a representação. E assim, nós, leitores do discurso histórico e do discurso ficcional, interagimos com o texto, atualizando-o e atribuindo-lhe significação coerente dentro do espaço textual.

Referências Bibliográficas

1. ABDALA JR., Benjamin. Relações culturais entre os países de língua (oficial) portuguesa: pontos simbólicos. *Discursos*. São Paulo, nº 9, 1995.
2. ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Ática, 1989.
3. ASSIS, Machado de. *Crônicas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1961.
4. _____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Garnier-Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.
5. AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
6. BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1982.
7. _____. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
8. BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Cultrix, 1976.

9. _____. *O prazer do texto*. Lisboa: Edições 70, 1983.
10. _____. *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1984.
11. _____. *O óbvio e o obtuso*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
12. _____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
13. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. SP: Brasiliense, 1984.
14. BOSI, Alfredo. *O enigma do olhar*. São Paulo: Ática, 1999.
15. _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
16. CADORNEGA, António de Oliveira de. *História geral das guerras angolanas*. Lisboa: Ed. da Agência Geral das Colônias; Ed. da Divisão de Publicações e Biblioteca, 1942.
17. CHEGARAY, Jacques. *África negra*. Buenos Aires: Ed. Peuser, 1956.
18. DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
19. FANON, Franz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
20. _____. *Peles negras, máscaras brancas*. Porto: Editora A. Ferreira, s/d.
21. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin – Os cacos da história*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
22. _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. RJ: Imago, 1997.
23. HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
24. KLEIMAN, Ângela B. *Leitura e interdisciplinaridade: tecendo redes nos projetos da escola*. São Paulo: Mercado de Letras, 1999.
25. LE GOFF, Jacques. *História e memória*. SP: Editora da UNICAMP, 1996.
26. _____. *A História nova*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
27. LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Lisboa: Editorial Presença, 1962.
28. MELO, João de. *Os anos de guerra – 1961/1975: os portugueses em África – crônica, ficção e história*. Lisboa: Dom Quixote, 1999.
29. PEPETELA. *Mayombe*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
30. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivania*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
31. SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1992.
32. SOUZA, Ronaldo de Melo e. *Humanidades* (1992) 3:335-345.
33. _____. *O romance tragicômico de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
34. TRIGO, Salvato. *Introdução à literatura angolana de expressão portuguesa*. Porto: Ed. Brasília, 1977.

¹ **Patrícia ROSA, Profª. Ms.**
Fundação Getúlio Vargas (FGV)
prosa@fgv.br