

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

***PASSEIOS NOTURNOS NA SALA DE AULA:
UMA PROPOSTA METODOLÓGICA***

SANDOVAL ALVES FERREIRA

Campina Grande, Junho de 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

***PASSEIOS NOTURNOS NA SALA DE AULA:
UMA PROPOSTA METODOLÓGICA***

SANDOVAL ALVES FERREIRA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
disciplina Redação Científica sob a orientação
da Prof.^a Ms.^a Tássia Tavares de Oliveira.

Campina Grande, Junho de 2016

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

F383p Ferreira, Sandoval Alves.
Passeios noturnos na sala de aula : uma proposta metodológica
/ Sandoval Alves Ferreira. – Campina Grande-PB, 2016.
38. il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras –
Língua Portuguesa) – Universidade Federal de Campina Grande,
Centro de Humanidades, 2016.

"Orientação: Profa. Ma. Tássia Tavares de Oliveira".
Referências.

1. Literatura. 2. Ensino. 3. Conto. 4. Passeio Noturno I e II. I.
Oliveira, Tássia Tavares de. II. Título.

CDU 82-09(043)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE LETRAS

***PASSEIOS NOTURNOS NA SALA DE AULA:
UMA PROPOSTA METODOLÓGICA***

SANDOVAL ALVES FERREIRA

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
disciplina Redação Científica sob a orientação
da Prof.^a Ms.^a Tássia Tavares de Oliveira.

Aprovado em ____ de Junho de 2016

Prof.^a Ms.^a Tássia Tavares de Oliveira (UFCG)
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Rosângela de Melo Rodrigues (UFCG)

Prof.^a Ms.^a Paloma do Nascimento Oliveira (UFCG)

RESUMO

Neste trabalho, temos como foco apresentar uma proposta de abordagem do conto em turmas do 3º ano do ensino médio com o intuito de contribuir adequadamente para a formação de leitores literários. Para isso, construímos, seguindo os moldes de Cosson (2014), uma sequência didática, nomeada pelo autor como *sequência básica*, que segue quatro etapas: motivação, introdução, leitura e interpretação, utilizando os contos *Passeio Noturno I e II* de Rubem Fonseca, após fazermos uma análise nos manuais didáticos de Sarmento e Tufano (2004) e Abaurre e Pontara (2014), observando como o conto era estudado. Também lançamos mão do método receptivo como aporte teórico metodológico fundamentador de nossas discussões e da sequência didática que fora proposta para a abordagem do gênero conto. Nosso trabalho vem mostrar que, mesmo diante do grande desafio que é a tarefa de ensinar e, ensinar literatura, e mesmo diante de um cenário educacional tão debilitado e fragilizado, é possível, por meio de um fazer pedagógico eficaz atrelado a uma metodologia adequada, trabalhar no sentido de contribuir significativamente para a formação de leitores literários.

Palavras – chave: Literatura; Ensino; Conto; Passeio Noturno I e II.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	05
1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	
1.1 O GÊNERO CONTO	07
1.2 MÉTODO RECEPTIVO E O FAZER PEDAGÓGICO	10
2. METODOLOGIA	
2.1 O CONTO NOS LIVROS DIDÁTICOS	16
2.2 ANÁLISE DOS CONTOS <i>PASSEIO NOTURNO I E II</i>	
2.2.1 PASSEIO NOTURNO I	20
2.2.2 PASSEIO NOTURNNO II	27
2.3 UMA PROPOSTA DE SEQUÊNCIA BÁSICA	34
CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	38
ANEXOS	

INTRODUÇÃO

Este trabalho busca sugerir uma proposta de abordagem do conto de Rubem Fonseca em turmas do 3º ano do Ensino Médio, através da elaboração de uma sequência didática, que segue quatro etapas na abordagem literária: motivação, introdução, leitura e interpretação, teoricamente aportada nas flexões apresentadas por Cosson (2014), a partir da análise que se fará nos livros didáticos sobre o estudo do gênero, com o intuito de contribuir significativamente para a formação de leitores literários.

Nossa justificativa em seguir essa linha de pesquisa está pautada na consciência em reconhecer que ensinar literatura não é uma tarefa fácil, ainda mais diante de um cenário educacional tão fragilizado e adornado por inúmeros problemas. Nosso intuito, nesse sentido, é mostrar que, por meio de uma prática pedagógica adequada e, concomitantemente orientada por um modelo metodológico eficaz, é possível contribuir de forma significativa para viabilizar a formação de leitores literários; leitores estes que, por possuírem uma experiência íntima e pessoal com esse tipo de texto, venham adquirir, desenvolver e aperfeiçoar um senso crítico tal capaz de conduzi-los ao estabelecimento de relações do texto para consigo, do texto para com o cenário ao qual estão inseridos e, por fim, do texto para com o mundo. É pensando nisso que suscitamos os seguintes questionamentos: como o conto é abordado nos manuais didáticos? Essa maneira mostra-se eficaz para a formação de verdadeiros leitores literários? O autor contemporâneo Rubem Fonseca é contemplado nesses manuais? Como podemos sugerir uma proposta metodológica que atue nessa lacuna?

Para tanto, a fim de alcançar os objetivos supracitados, adotaremos as seguintes estratégias: em primeiro lugar, faremos uma explanação a despeito do gênero conto, teoricamente fundamentada em Massaud Moisés (1996) e Nádya Gotlib (2006), pontuando aspectos históricos, conceituais, estruturais e linguísticos. Em segundo lugar, lançaremos um olhar investigativo sobre dois manuais didáticos do 3º ano do ensino médio a fim de analisar como o gênero é neles estudado. Depois, adentrar-nos-emos à discussão teórica do método receptivo, que servirá de instrumento norteador e construtor da sequência didática a ser aqui apresentada. Em terceiro lugar, faremos uma análise de dois contos de Rubem Fonseca, cujos títulos são: “Passeio Noturno I” e “Passeio Noturno II”, os quais fazem parte da obra *Feliz Ano Novo* e que serão utilizados na Sequência Didática. Em penúltimo lugar, apresentaremos uma proposta metodológica de abordagem do conto em turmas de terceiro ano, tendo o método receptivo como procedimento teórico-metodológico. Para isso, construiremos uma

sequência didática a partir dos contos que analisamos. Por último, teceremos as nossas primeiras e possíveis conclusões e impressões acerca da abordagem construída, tendo como fim um ensino de literatura mais adequado para se formar leitores literários.

A título de informação, o presente trabalho encontra-se organizado, primeiramente através de uma introdução, depois de uma fundamentação teórica, seguido de uma proposta de intervenção metodológica e, finalmente, acrescido de nossos posicionamentos em relação ao que foi aqui explanado.

I. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 O GÊNERO CONTO

Hoje em dia o conto é um gênero textual amplamente reconhecido, prestigiado, de características bem marcadas - contudo não engessadas - e escrito por grandes nomes da literatura global. Embora muitos estudiosos alimentem certo preconceito em relação aos gêneros, quando os classificam como menores ou maiores, entendemos que os tais, na verdade, deveriam ser vistos como indispensáveis à construção do que se entende como literatura. Metaforizando, assim como cada parte do corpo humano é indispensável ao bom funcionamento e construção do mesmo, entendemos que essa óptica deve permear o olhar daquele que identifica, observa e analisa os gêneros literários, já que cada um deles tem um papel literário a desempenhar. Quando afirmamos que o conto, atualmente, possui um espaço bem consolidado na esfera literária, assim o dizemos, porque nem sempre foi assim.

Segundo Massaud Moisés (1996), a história do conto se principia num passado muito distante, há alguns milhares de anos antes de Cristo. E, a fim de tentar explicar a sua gênese, algumas teorias foram aventadas, tais como a *indo-europeia* – de autoria dos irmãos Grimm e retomada por Max Muller – a qual entendia que a origem do conto remontaria aos mitos arianos, circulados na pré-história da Índia; a *etnográfica* - defendida por Andrew Lang (na Inglaterra) oposta a de Max – que entendia que o conto teria surgido geograficamente, ao mesmo tempo, em várias culturas, além de ser uma forma anterior aos mitos; a *ritualista*, apresentada por Paul Saintyves, postulava que as personagens dos contos são “a lembrança de personagens cerimoniais” de ritos populares caídos no esquecimento; por último, a teoria *marxista*, defendida por Vladimir Propp, afirma que *o conto maravilhoso é uma superestrutura e sua análise permite reconhecer sinais dos modos de produção e dos regimes políticos que assistiam ao seu imemorial aparecimento*. Ainda segundo ele, todas essas teorias são, na verdade, “relativas, incompletas e insatisfatórias” e que vem sendo substituídas pela tese mais flexível a qual propõe que “as raízes históricas dos contos são de fato uma abundância de radículas, ou seja, de várias ramificações que se espalhara em uma multidão de tradições heterogêneas” (Moisés, 1996, p. 34).

Segundo Moisés (idem), é nesse ínterim temporal – entre o século XVI e XVII -, que o conto fora categorizado no domínio das chamadas “formas simples”. Segundo André Jolles (1976, *apud*, MOISÉS, 1996, p. 35), essas “formas simples” eram marcadas por uma

“linguagem fluida, aberta, dotada de mobilidade e de capacidade de renovação constante”, as quais não eram “apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela escrita”, e possivelmente não vistas como obras de arte, mas que pertenciam à esfera artística, nomenclaturadas de *Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste*. Dessa maneira, conforme Moisés (idem), o conto, como forma simples, entranharia no folclore, aproximando-se da fábula e do apólogo, e no universo das “histórias de proveito e exemplo”, aproximar-se-ia do mundo das fadas e da carochinha, fator que não impediu La Fontaine, Irmãos Grimm e outros de cultivá-lo exacerbadamente. É na Idade Média que o conto vive seu momento de florescimento, sobretudo na Itália, por meio de Boccaccio, com *Decameron*, de Margarida de Navarra e de Chaucer, mas também na Espanha, através de nomes como Cervantes (*Novelas Ejemplares*) e Quevedo (*La Hora de Todos*) especialmente, e na França, sobretudo, mediante La Fontaine, com a publicação de “*Contes*”, e Voltaire, com *Zadig; Cândido, o Ingênuo e Micrômegas, A Princesa da Babilônia*. Contudo, é no século XIX que o conto vive uma época de esplendor:

Além de se tornar “forma artística”, ao lado das demais até então consideradas, sobretudo as poéticas, passa a ser vastamente cultivado: abandona o estágio de “forma simples”, paredes-meias com o folclore e o mito, para ingressar numa fase em que se torna produto estritamente literário. Mais ainda: ganha estrutura e andamento característicos, compatíveis com sua essência e seu desenvolvimento histórico, e transforma-se em pedra de toque para não poucos ficcionistas. A publicação de obras no gênero cresce consideravelmente na segunda metade do século XIX: instala-se o reinado do conto, a dividir a praça com o romance. E se até o século XVIII tínhamos de procurar autores que merecessem referências, o panorama muda agora: impõem-se escolher com rigor aqueles que possam figurar na galeria de contistas que contribuíram para evolução e o amadurecimento dessa forma narrativa. (MOISÉS, 1996, p. 34 e 35)

Além desses ilustríssimos nomes supracitados, ainda no século XIX, contistas como Edgard Allan Poe, criador das histórias de crimes e de detetives; Nicolai Gogol, introdutor do conto moderno, juntamente com Poe; Anton Tchecov que conferiu marcas de mistério e misticismo ao gênero; e Hoffmam, que se consagrou com seus “*Contos Fantásticos*”. Também nessa época no Brasil, surgem renomados contistas: Machado de Assis, autor de uma vasta de contos: “*Missa do Galo, O Alienista, A Cartomante*” etc., Fialho de Almeida, Trindade Coelho, Simões Lopes Neto entre outros.

E se alguém imaginava que a produção do conto iria declinar se enganou, porque é justamente a partir do século XX que o gênero atinge seu nível máximo, passando a ser reconhecido como “forma erudita”. Grandes nomes, a partir de então, emergiram na literatura

de Portugal e do Brasil: Monteiro Lobato, Irene Lisboa, Mário de Andrade, Aníbal Machado, Maria Judite de Carvalho, Osman Lins, Branquinho da Fonseca, Moacir Scliar, Dalton Trevisan e outros tantos os quais não nos é possível enumerar. Em observar toda essa trajetória histórica, MOISÉS (1996) destaca algo importantíssimo sobre o gênero: a estabilidade de sua matriz estrutural. Conforme ele:

Ele se manteve estruturalmente uno, essencialmente idêntico, seja como “forma simples”, seja como “forma artística”. Doutra modo, nem se poderia falar em conto, se estamos dispostos a atribuir ao vocábulo um sentido próprio e, tanto quanto possível, consistente. Eis porque não causa espécie a ninguém que se mencione o conto na Antiguidade, na Idade Média e nos tempos modernos e contemporâneos: a matriz do conto permaneceu constante, para além das transformações operadas, uma vez que se processaram nas suas camadas epidérmicas. Por mais diferenças que possam ser apontadas entre as histórias de Boccaccio e as de Jorge Luis Borges, tratar-se-á sempre de narrativas com características estruturais comuns, que permitem rotulá-las de contos. (MOISÉS, 1996, p. 36)

Dialogando com essa questão, Nádía B. Gotlib (2006, p. 29) diz o seguinte:

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta, discutível, de A. L. Bader (1945), que se baseia na evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada.

Em relação ao conto contemporâneo, Bosi (1977) afirma que o mesmo tem assumido formas de surpreendente variedade, ora assemelhando-se ao quase-documento folclórico, ora à quase-crônica da vida urbana, ora ao quase-drama do cotidiano burguês, ora ao quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, a grafia brilhante e de grande valor que se volta para às festas da linguagem. Consoante o autor, esse novo caráter plástico do conto marcado por uma narrativa curta comparado à novela e ao romance, condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção, tendo em vista que ele não só consegue abarcar toda a temática do romance, mas também pôr em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados. Dessa forma, como ele diz, a invenção do contista se dá pela criação de uma situação que

atraia espaço e tempo, personagens e trama. Acerca dessa nova estética assumida pelo conto contemporâneo, Gotlib (*op.cit*, p. 35) assevera o seguinte:

Estas considerações atentam já, sistematicamente, para uma característica básica na construção do conto: *a economia dos meios narrativos*. Trata-se de conseguir com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo o que não estiver relacionado diretamente com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido.

A despeito dessas discussões, entendemos que, mesmo sofrendo várias metamorfoses epidérmicas, é assim que o conto vem, ao longo de sua história não só conquistando seu espaço e seu prestígio diante dos gêneros há muito privilegiados, mas também uma vasta lista de incontáveis adeptos, admiradores e escritores. E se pensarmos que o seu clímax se deu apenas no século XX, talvez estejamos pensando infantilmente, porque muito mais agora do antes, a produção, propagação e o prestígio desse gênero tem galgado degraus ainda maiores no âmbito literário.

1.2 MÉTODO RECEPTIVO E O FAZER PEDAGÓGICO

Em primeiro lugar, é importante ressaltar que ao lançarmos um olhar para o atual cenário educacional brasileiro verificamos uma pintura bastante caótica, percebendo-se problemas de várias naturezas, tais como: desvalorização do magistério, más condições de trabalho, péssimas condições de infraestrutura das instituições públicas de ensino, desmotivação por parte dos estudantes frente ao ambiente de aprendizagem, mau gerenciamento das instituições escolares, má formação acadêmica, além de muitas outras questões que se as fôssemos enumerá-las, debruçar-nos-íamos por um longo tempo. Cabe, porém, frisar que não é nosso foco deter-nos nessa questão. Assim os mencionamos a fim de mostrar que todos esses fatores, em maior ou em menor grau, influenciam no processo de ensino-aprendizagem, e, conseqüentemente, na qualidade do ensino. Então, surge-nos a questão: O que fazer diante de circunstâncias tão desafiadoras como essas? Se tivermos uma prática pedagógica adequada, norteadas por um modelo metodológico eficaz, poderemos vencer muitos desses desafios que funcionam como barreiras para a formação discente, especialmente em relação à constituição de leitores literários, que é o nosso foco. Nesse sentido, acreditamos veementemente que se observarmos essas duas questões, contribuiremos

para a viabilização da formação desses leitores. E é pensando nesse tipo de modelo eficaz de ensino que nos deteremos a discutir o método receptivo.

Embasado na Estética da Recepção, segundo Bordini (2008, p. 39), “buscava uma compreensão mais plena da obra literária, levando em conta não só a intervenção autoral, mas na sua comunicação com o leitor e a legitimação da literatura por seu poder de emancipação”. Conforme ela aponta:

Essa teoria abandona a noção idealista de texto literário, entendendo-o como produto de circunstâncias históricas e ideológicas, com as quais dialoga e diante das quais se posiciona. Mostra-o como objeto isento de sacralidade, próximo do leitor e seu aliado no processo de emancipação a que ambos visam e, por consequência, estabelece uma ponte entre a literatura e a vida prática, facilitando a interlocução entre as duas. A obra fica mais próxima do leitor, e este sente-se mais à vontade para estudá-la enquanto estrutura de comunicação e fenômeno histórico. (BORDINI, 2008, p. 41)

Dessa forma, ela defende a tese de que essa teoria abandona a ideia da compreensão engessada do texto literário, vendo-o como fruto de circunstâncias históricas e ideológicas e que o leitor tem liberdade para através de sua vivência enquanto sujeito social e leitor, criar relações entre o texto literário, o ambiente em que ele está inserido e o mundo ao qual ele faz parte. Essas relações vão permiti-lo ter uma compreensão maior de ambientes e vivências diferentes da dele, ampliando seus horizontes de entendimentos. Além do mais, o leitor vai poder, a partir de seu olhar de mundo, criar novos sentidos e significados ao texto literário. Dessa forma, o texto em si e o próprio autor confluem em uma interação com leitor.

Diante disso, Bordini (2008) ainda expõe que essa é uma característica marcante desse método, pois ele:

Transita com facilidade da teoria para a prática, dos fundamentos para a metodologia, da compreensão para a aplicação. A experiência estética é considerada, mas por último, porque se parte da recepção, da história das leituras, para chegar-se a identificar a força emancipadora do texto nos seus vazios tanto quanto em suas determinações. (BORDINI, 2008, p. 41)

Nesse sentido, como bem coloca Zilberman (1985, *apud*, Silva, 2008, p.48): “a literatura sintetiza através de recursos da ficção, uma realidade que contém amplos pontos de contato com os quais o leitor vive cotidianamente”; assim, tem-se a “necessidade de pensar a interação entre a obra e o leitor, direcionando o foco de interesse para o aluno e considerando suas necessidades de leitor, inserido numa sociedade em mutação” (Bordini; Aguiar, 1988, *apud*, Silva, 2008, p.49). De acordo com Silva (2008, P. 49), “esta postura defendida pelas

autoras dá suporte para o conceito de leitor que se pretende formar e que a sociedade atual exige: um leitor criativo, capaz de recriar os sentidos do texto, ao mesmo tempo em que seja reflexivo e livre para sentir-se capaz de exercer o seu papel de sujeito leitor”. Contudo, para se formar esse perfil de leitor, segundo Rodrigues (2012, p. 21):

Devem ser repensadas práticas suscetíveis de formar sujeitos capazes de, através da leitura, construir uma perspectiva pessoal e crítica sobre os mais diversos assuntos que os rodeiam, no seu cotidiano. Nesse sentido, é pertinente deslocar os estudantes da condição de meros decodificadores textuais, a fim de que eles possam desenvolver sua criatividade, a capacidade de vivenciar uma experiência estética, a partir de um diálogo reflexivo estabelecido entre ele e o texto literário.

Atrelado ao aspecto metodológico está o aspecto do fazer pedagógico e aí entra em cena a figura docente. Como bem colocamos, é o fazer pedagógico acrescido de um modelo metodológico eficaz que nos dará o suporte necessário para se formar esse leitor que se apropria do texto literário e recria novos significados e novas leituras a partir dessa interação. Dessa maneira, a intervenção do docente, nesse processo de emancipação do sujeito leitor, é de fundamental importância para o êxito. Em relação à formação do docente, a professora Marta Nóbrega (2012) afirma que um dos responsáveis pela deficiência na formação do docente é a própria Academia. Segundo ela, a Academia necessita passar por uma nova reorganização teórica e metodológica no ensino das letras. Essa deficiência presente na formação do docente acarreta em um ensino de literatura distorcido e que não contribui de maneira eficaz para a aproximação do texto literário ao público discente escolar de modo que este venha a ter experiências mais íntimas com esse tipo de texto. Com base em Todorov, a autora afirma que o ensino de literatura deveria ter como foco a leitura dos textos literários, de modo que possibilite circular no espaço escolar os múltiplos sentidos que o texto venha suscitar na diversidade de leitores, ao invés de se prender a apenas uma leitura canonizada sobre o mesmo, permitindo que o leitor estabeleça uma conexão entre o mundo exterior e o interior, ampliando sua capacidade de ver a si mesmo e o mundo ao qual está inserido. Para a autora é possível encontrar na teoria de Jauss uma resposta para a crise no ensino de literatura, pois apresenta uma perspectiva sob um ponto de vista estético triangular, em que ele se fundamenta em três princípios advindos da Arte Poética: a *poiesis*, a *aisthesis* e a *katharsis*. Na experiência da *poiesis*, o leitor manifesta seu prazer ante a obra, fazendo um reconhecimento de si e do mundo, tratando-se de uma experiência que corresponde a perspectiva do olhar individual do aluno em relação ao recorte da realidade representada no texto e vivenciada pelo aluno durante a leitura. Na *aisthesis* é uma espécie de reconhecimento

perceptivo em que o receptor renova sua percepção de mundo. Já a *katharsis* é a experiência estética em que o receptor muda seu comportamento social, devido à ampliação de mundo provocada pelas novas percepções que foram abstraídas dos textos literários, fazendo com que ele seja habilitado a julgar os fatos e a realidade ao seu redor. Desse modo, a autora afirma que um ensino de literatura efetivo parece ser aquele capaz de proporcionar ao leitor a oportunidade de construir novas ideias a partir do diálogo permanente com o texto. Seguindo essa lógica, Alves (2006, p. 113) diz que “deveríamos fugir dos esquemas dos livros didáticos de literatura que sempre iniciam oferecendo conceitos e quase nunca colaboram para despertar o interesse pela literatura” e ainda ratifica isso afirmando que:

Desta forma, creio, estaremos ensinando realmente literatura e, a partir dela, poderemos ir aproximando os jovens leitores dos diferentes modos como ela foi vista ao longo dos séculos, como foi recebida e apreciada. Mas o eixo, repito, é o texto literário. (*idem*, p. 115)

Retomando a discussão sobre a questão da formação docente, cabe ressaltar que esse processo de formação tanto do professor quanto do aluno não acontece de forma rápida. De acordo com Raquel Guimarães (2012), os futuros professores dos cursos de licenciaturas aprendem a ensinar muito antes de ingressarem na universidade, deixando-nos claro que a vida escolar desses indivíduos, os processos de ensino-aprendizagem vivenciados por eles, os currículos escolares aos quais foram submetidos contribuem para que os mesmos estabeleçam valores sobre o que e como ensinar e o que e como aprender. Sob esse olhar, o percurso formativo do futuro professor é constituído pelas aulas, pelas relações com os professores e colegas, acrescido pelo compartilhamento de leituras teóricas e discussões, sendo ampliado pelas referências de autores e obras a que teve acesso e, segundo ela, todos esses elementos formam o processo de aprender a ensinar literatura. Para ela, ao chegar o momento desses licenciandos atuarem efetivamente no ambiente escolar é esperado que eles após terem visto a maior parte dos assuntos referentes aos estudos linguísticos e literários, transformem o que foi seu objeto de estudo em objeto de ensino, a fim de serem capazes de refletir sobre as situações de aprendizagem vivenciadas nas escolas estagiadas e construir sua própria identidade profissional. Mas é importante, segundo ela, lembrar que apenas esses momentos dos estágios não serão suficientes para alcançar as maiores reflexões sobre as situações de ensino e sobre a construção dessa identidade profissional, pois a vivência desses alunos no estudo da Literatura no curso de Letras deve ser fundamentada, por sua vez, numa metodologia que os ofereçam os suportes necessários para essa adequada formação.

É nesse sentido que Cosson (2014, p. 54 - 69), propõe um modelo metodológico para a viabilização desse processo, o que ele chama de *Sequência Básica*. Esta é constituída por quatro passos: a motivação, a introdução, a leitura e a interpretação. A motivação consiste em preparar o aluno para entrar no texto, construindo uma situação em que ele deve responder a uma questão ou posicionar-se diante de um tema. Essa motivação exerce uma influência sobre as perspectivas do leitor, mas não tem o poder de determinar sua leitura, cabendo ao professor interferir no planejamento ou na execução da motivação quando perceber que ela está prejudicando e não ajudando o letramento literário. A introdução é o segundo passo a ser seguida na sequência e consiste em apresentar de maneira sucinta o autor e a obra a ser estudada afim de que o leitor situe-se melhor para a execução do próximo passo que é a leitura. Ainda sobre esse ponto ele afirma que:

A seleção criteriosa dos elementos que serão explorados, a ênfase em determinados aspectos dos paratextos e a necessidade de deixar que o aluno faça por si próprio, até como uma possível demanda da leitura, outras incursões na materialidade da obra, são características de uma boa introdução. (*Idem*, p. 61)

Nesse terceiro momento que é a leitura, é importantíssima a presença do professor no sentido exercer a função de acompanhador da leitura para auxiliar o aluno em suas dificuldades, inclusive aquelas relativas ao ritmo de leitura. Se a leitura for muito extensa, o ideal é que ela seja feita fora da sala de aula, podendo ser realizada na casa do aluno ou mesmo na biblioteca ou sala de leitura da escola. O autor dá ênfase à importância do contato que o aluno deve ter com o texto literário, pois:

A leitura do texto literário, como já observamos antes, é uma experiência única e, como tal, não pode ser vivida vicariamente. Conhecer a história ou saber o final de um romance jamais substituirá essa experiência, tanto que continuamos a ler obras cujos “segredos” são amplamente conhecidos. O que nos leva a ler um clássico, por exemplo, é a experiência estética que ele nos proporciona e não simplesmente a história contada. (*idem*, 2014, p. 63)

O quarto e último passo da sequência é o momento da interpretação. Dentro de um diálogo que envolve autor, leitor e comunidade, a interpretação parte do entrecimento dos enunciados, que constituem as inferências, para chegar à construção de sentido do texto. Como o autor mesmo diz isso significa que:

No campo da literatura ou mesmo das ciências humanas, as questões sobre a interpretação e seus limites envolvem práticas e postulados tão numerosos quanto, aparentemente, impossíveis de serem conciliados, até porque toda

reflexão sobre a literatura traz implícita ou explicitamente uma concepção do que seja uma interpretação ou de como se deve proceder para interpretar os textos literários. (*Idem*, 2014, p. 64)

Diante disso, é seguindo um modelo metodológico como esse que o autor acredita que é possível contribuir com um ensino de literatura que de fato coopere para a formação do letramento literário dos alunos. Essa estratégia metodológica também corroborará para a confluência de maneira mais natural do leitor para uma maior aproximação com esse tipo de texto, permitindo-o, como já mencionamos anteriormente, criar novos sentidos a partir do íntimo convívio com esses textos, ao passo que o despertará para um maior interesse pela leitura.

2. METODOLOGIA

2.1 O CONTO NOS LIVROS DIDÁTICOS

Escolhemos dois livros didáticos do ensino médio para analisar como acontece a abordagem do conto em sala de aula, a fim de verificar se o procedimento adotado para a apresentação e exploração do gênero contribui para uma maior eficiência no processo do letramento literário. O primeiro livro escolhido foi dos autores Sarmiento e Tufano (2004), volume único, e o segundo de Abaurre e Pontara (2013), volume três. Optamos por escolher esses livros para que possamos construir uma linha cronológica de observação, já que há nove anos entre as duas edições, e notar se as abordagens apresentadas por esses manuais progrediram, regrediram ou estagnaram durante os anos. Passemos, então, a análise do livro de Sarmiento e Tufano (2004).

Em linhas gerais, esse livro está dividido em três grandes blocos. O primeiro bloco reservado à literatura, o segundo à gramática e o terceiro à produção textual. É nesse último, que encontramos um capítulo destinado à narração. O capítulo quarenta e sete é aberto por um tópico referente aos elementos da narrativa, apresentando em suas primeiras linhas uma concepção de texto narrativo. Em seguida, é proposta a leitura de um fragmento do texto “*História para Flávio*” de Rachel de Queiroz, seguido por seis indagações referentes ao texto. Esses questionamentos, embora supomos que tivessem o objetivo de preparar o leitor para o estudo do texto narrativo, tornam-se incoerentes no sentido questionar elementos até então não ainda vistos pelos leitor, tais como: situação inicial, quebra da situação inicial, estabelecimento do conflito, situação-limite, inferências interpretativas a partir da identificação do espaço e do tempo e, construção hipotética de uma nova versão narrativa a partir do ponto de vista de personagens que fazem parte do enredo. Não estamos dizendo que esses aspectos não devam ser levados em consideração durante o estudo do texto narrativo, mas considerando o que Cosson (2014) afirma sobre as etapas da sequência didática básica, esse primeiro momento deveria ser dedicado à motivação do leitor frente ao texto, levantando, por exemplo, questões de natureza temática que fizessem emergir a curiosidade do leitor, ao invés de fazer questionamentos de natureza estrutural do texto narrativo.

Apresentam-se, depois disso, os elementos da narrativa, como enredo, personagens, espaço, tempo e foco narrativo. É feita uma breve e objetiva explanação acerca de cada um

desses elementos que estruturam o texto narrativo, frisando os aspectos que os constituem, como por exemplo, as partes constituintes do enredo: situação inicial, quebra da situação inicial, estabelecimento de um conflito, desenvolvimento, clímax e epílogo. Em relação ao tempo, os autores o classificam em cronológico e psicológico e apresentam, respectivamente, um fragmento do conto “Amâncio”, de José de Alencar, para o primeiro, e um fragmento do conto “Cláudia e o tempo paralisado”, de Ignácio de Layola Brandão. Além disso, os autores ressaltam o foco narrativo fazendo distinção entre narrativa objetiva e narrativa subjetiva apresentando, nessa ordem, mais um fragmento da crônica “Morto a pontapés”, de Karine Moura Vieira, e um fragmento da crônica “O desaparecido”, de Rubem Braga. Depois de elencar os elementos estruturadores do gênero narrativo, os autores apontam dois gêneros textuais narrativos: a fábula e o conto. Em relação à fábula, são expostos aspectos referentes à sua concepção e estrutura, além de uma proposta de leitura da fábula “O cavalo e o burro”, de Monteiro Lobato, seguida por uma atividade referente ao texto com quatro questões e por uma proposta de elaboração de uma fábula a partir de dois provérbios. Quanto ao conto, são apresentados, assim como na fábula, sua concepção e seus elementos estruturadores, seguida pela leitura do conto “As formigas”, de Lygia Fagundes Telles.

Tomando Cosson (2014) mais uma vez como referência, podemos notar que não há por parte dos autores a preocupação em preparar o leitor para a leitura do texto, sem, de fato, haver uma *motivação* para a leitura. É nesse sentido que Alves (2006, p. 113) vai dizer que “deveríamos fugir dos esquemas dos livros didáticos de literatura que sempre iniciam oferecendo conceitos e quase nunca colaboram para despertar o interesse pela literatura”. Outro fator que poderíamos destacar em relação ao texto de Lygia é que ele é apresentado quase na íntegra, com exceção de alguns trechos no interior do conto que são ocultados, ou seja, observamos a prática problemática de se trabalhar com fragmentos. Logo em seguida à leitura do conto, uma atividade com sete questões é proposta e, ao observá-la, verificamos as seguintes perguntas: a) De que forma o espaço contribui, nesse texto, para a construção do clima da história?; b) O que o antigo inquilino tinha esquecido no quarto? Por que esse detalhe impressiona as moças?; c) Identifique a situação inicial e a quebra dessa situação nessa narrativa.; d) Identifique o clímax (parte culminante do conto em que ocorre um fato de grande tensão), o conflito e a solução; e) Identifique, no texto, um trecho em que há personificação e explique-a; f) Nesse conto, quem é o narrador da história? Qual é o foco narrativo? e g) O tempo na narrativa é cronológico ou psicológico? Por quê?. Além disso, fechando o capítulo, e, portanto, a parte referente ao conto, é solicitada a divisão dos alunos em duplas para que construam um conto. Isso é muito complicado, porque os alunos

acabaram de ter um superficial contato com o gênero, a partir de fragmentos e já é exigida uma produção textual do gênero literário (isso é muito desestimulador). Isso só comprova o que Alves (2006, p. 113) apontou acima.

Lançando mão do segundo manual, a priori, já podemos perceber que houve um avanço em relação ao primeiro livro didático anteriormente analisado, até porque este parte de uma abordagem bem mais trabalhada e contextualizada. A título de informação, este segundo livro, também é dividido em três partes: literatura, gramática e produção textual, e são da mesma editora: Moderna, entretanto, de autoria diferente: Abaurre e Pontara (2013). O capítulo dezoito é dedicado ao estudo do conto e é aberto mostrando quais os objetivos a serem alcançados ao término do capítulo. Em seguida, as autoras trazem uma pequena nota sobre as narrativas ficcionais e propõem a leitura do conto “Espaço vital”, de Moacyr Scliar e, logo em seguida, vem uma atividade de análise interpretativa do conto com sete questões. Acerca destas, cabe ressaltar que se apresentam bastante coerentes, porque buscam despertar a reflexão do leitor e não meramente questioná-lo sobre aspectos estruturais do gênero. Nesse sentido, houve um bom avanço em relação à atividade inicial apresentada no primeiro manual. Outro ponto que merece destaque é o fato de o texto ter sido apresentado na íntegra, o que até então não havíamos verificado. Por outro lado, partindo do que afirma Cosson (2014) em relação aos passos de abordagem literária, verificamos que mais uma vez não há a preocupação em criar uma situação a fim de preparar o leitor para essa primeira experiência com o texto. O que temos visto é uma abordagem pouco atrativa no sentido de *motivar* o leitor para a experiência literária, o que poderia ser feito a partir de uma contextualização acerca das prováveis temáticas que nós iríamos ali encontrar, atrelado a uma breve apresentação do autor a fim de situar a pessoa que produziu aquele texto. Esse é um problema que encontramos em ambos os manuais. Depois desse momento de atividade, as autoras apresentam uma definição para o gênero conto além de mostrar aspectos relacionados ao contexto de circulação, os leitores, a estrutura. Elas ressaltam também o aspecto acerca do foco narrativo, mostrando a importância do ponto de vista de quem conta a história, se em primeira ou em terceira pessoa, além de pontuar os seguintes tipos de narrador: narrador-testemunha (pessoa que conta e que participa da história), narrador-onisciente (narra todos os fatos e sobre eles tem o total controle sendo um não participante dos mesmos e conhecedor do que se passa no mais íntimo das personagens) e narrador-observador (narra os fatos como se os presenciasse de longe, marcado por um olhar externo dos fatos sem apresentar o íntimo das personagens). Para exemplificar cada um desses tipos de narrador, é apresentado, respectivamente, fragmentos dos seguintes textos: trecho de um conto policial de Arthur

Conan Doyle; trecho do romance “*Música fúnebre*”, de Joss Morag e um trecho do conto “As três estações”, de Eric Nepomuceno. Tendo isso em vista, mais uma vez pudemos verificar a apresentação de fragmentos textuais isolados e descontextualizados que não são suficientes para corroborar com uma efetiva educação de letramento literário e, conseqüentemente para uma experiência mais íntima entre texto e leitor.

Em seguida, é discutido o aspecto acerca das personagens de ficção, ou seja, personagens verossímeis (parecem verdadeiros), seres criados para um determinado contexto ficcional interagindo com os demais elementos narrativos a produzir um resultado final que é o enredo. Em relação ao espaço, as autoras fazem uma diferença entre o espaço físico e o espaço interior (psicológico). Também para elas, a definição de “espaço” como um lugar onde se passa as ações da narrativa é insuficiente, pois ele também pode se remeter à ambientação, atmosfera e clima dos acontecimentos. Nesse sentido, acreditamos que as autoras ressaltaram um ponto muito importante e que merece bastante atenção. Outro aspecto que merece atenção é o fato de haver pequenas notas, ora nas margens esquerdas, ora nas margens direitas do livro, trazendo alguns esclarecimentos e informações extras para o leitor, como: o que é algo verossímil (p. 342), conselho de escritores (p. 343), dicas de filmes (p. 339 e 341), concepção de flashback (p. 344) etc.. Ainda sobre os elementos da narrativa, agora sobre o tempo, elas expõem a diferença entre o tempo cronológico, psicológico e histórico, ressaltando que essa marcação é feita pelas flexões verbais, advérbios e expressões temporais. Na tentativa de tornar isso mais claro para o leitor, elas citam um fragmento de um romance “*O tempo e o vento*”, de Erico Veríssimo e enfatizam a importância na relação que existe entre tempo e espaço para a construção do enredo.

O último elemento da narrativa abordado pelas autoras é o aspecto da linguagem. Segundo elas, a linguagem do conto tem como característica principal o alcance do maior nível de significação possível, tendo em vista que a palavra é o elemento máximo da arte literária. Conforme elas apontam, a linguagem pode possuir um caráter tanto formal quanto coloquial e, para mostrar isso, elas apresentam um fragmento do conto “O doido da garrafa”, de Adriana Falcão, observando as várias ocorrências de expressões da linguagem coloquial, tais como: “pensar no sono”, “pra”, “um pensamento puxa outro” etc.. E para encerrar o capítulo, as autoras propõem a elaboração de um conto de mistério observando três passos: primeiro: pesquisa e análise de dados, a partir de uma situação problema: é apresentado um trecho de um conto de mistério e o leitor terá que o desenvolver considerando os seguintes aspectos: foco narrativo em terceira pessoa, a história criada deverá levar em consideração as informações sobre personagem, cenário e tempo presentes no trecho, permanência do clima

de suspense e um máximo de 60 linhas. Segundo: processo de elaboração seguindo os seguintes passos: definir o que pode ter ocorrido; apresentar, desenvolver e finalizar o conflito; foco narrativo em terceira pessoa; motivar as ações das personagens e caracterizá-las e, por último, realizar a marcação de tempo e espaço. O terceiro e último passo é a reescrita do conto: um colega troca seu conto com o outro e aponta o que deveria ser melhorado no texto. Dadas as observações por parte do colega, o autor do conto relê seu conto analisando as observações apontadas, incorporando as modificações que lhe parecem mais interessantes.

Por se tratar do livro do professor, o manual traz como nota de rodapé, algumas recomendações das autoras para que essa atividade de produção do conto deva ser realizada:

O objetivo desta proposta é oferecer elementos modificadores para que os alunos escrevam um conto de mistério. Nesse sentido, é importante avaliar de que modo eles foram capazes de incorporar às narrativas as informações básicas sobre personagens, espaço e tempo presentes no trecho citado (...) (Abaurre e Pontara, 2013, p. 346)

Embora se tenha essa nota das autoras apresentando essas considerações acerca da produção e um detalhamento por parte delas ao explicarem esmiuçadamente os elementos da narrativa, reconhecemos que o leitor não teve tempo para ter um contato mais íntimo com o texto literário. Se é que a leitura na íntegra de apenas um conto, acrescida de alguns outros fragmentos pode ser considerada como uma experiência literária (acreditamos piamente que não). De toda forma, reiteramos em afirmar que é incoerente solicitar tal produção, levando em consideração ainda o fato de que os alunos não tiveram contato com tipos variados de contos. E como vimos, foi solicitada a produção de um conto de mistério. Produzir algo que não se conhece é extremamente delicado. Nesse sentido, Alves (2006, p. 114 e 115) vai dizer que “o ensino de literatura se tornou, para a maioria dos alunos do nível médio, não um encontro pessoal com uma obra, mas um tormento” e “nem creio que o que os livros didáticos [apresentam] têm ajudado a conquistar novos leitores”.

2.2 ANÁLISE DOS CONTOS PASSEIO NOTURNO I E II

2.2.1 PASSEIO NOTURNO I

Antes de adentrarmos à análise dos contos, gostaríamos de apresentar uma breve explanação acerca de Rubem Fonseca. José Rubem Fonseca, um dos grandes nomes da

literatura brasileira do século XX, nasceu em 11 de maio de 1925, na cidade de Juiz de Fora em Minas Gerais. Filho de portugueses, que estabeleceram moradia no Brasil, ainda em sua infância, mudou-se de Minas Gerais para fixar nova residência na cidade do Rio de Janeiro. Depois que se formou em Direito pela atual Universidade Federal do Rio de Janeiro, anteriormente conhecida como Universidade do Brasil, iniciou, aos vinte sete anos, no final de dezembro de 1952, sua carreira na polícia como comissário do décimo sexto distrito de policia em São Cristóvão, Rio de Janeiro. Após seu ingresso, foi escolhido juntamente com mais nove policiais cariocas para fazer um curso de especialização nos Estados Unidos na New York University entre setembro de 1953 e março de 1954. Após o seu regresso do exterior, destacou-se, na Escola de Polícia, em psicologia e, em julho, de 1954 recebeu uma licença para estudar mais sobre esse campo de conhecimento vindo a lecionar na Fundação Getúlio Vargas. De acordo com informações, passou a maior parte de sua trajetória policial no serviço de relações públicas da polícia. Depois que saiu da polícia, em 1958, trabalhou na empresa Light até dedicar-se inteiramente à literatura. Proprietário de um vasto império literário, Rubem Fonseca publicou romances como *Agosto* (1990), *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos* (1988), *A grande arte* (1983), *O Seminarista* (2009), *O Caso Morel* (1973) e outros mais, além de contos como *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Secreções, excrementos e outros desatinos* (2001), *Axilas e Outras Histórias Indecorosas* (2011), *O cobrador* (1979), *Feliz Ano Novo* (1975) e outros mais.

De acordo com Rodrigues (2012), Rubem Fonseca surgiu no campo das letras com a publicação do livro de contos *Os prisioneiros* (1963) e, a partir de então, seus escritos galgaram novos espaços no âmbito nacional da literatura, em que algumas de suas obras foram adaptadas para a televisão e para o cinema como, por exemplo, o romance *Agosto* (1990) que retrata ficcionalmente as conspirações que resultaram no suicídio de Getúlio Vargas em agosto de 1954. Ainda segundo a autora, além dos romances e da produção dos contos, Rubem ainda escreveu duas novelas e em 2007 publicou a obra *O romance morreu*, uma reunião de crônicas que hipoteticamente sinalizariam sua trajetória de leitor sem desprezar as temáticas que são recorrentes em suas obras, tais como o corpo humano, as viagens, a mente criminosa, o futebol e o erotismo. Segundo ela, alguns críticos literários como Vital (2000) afirmam que a publicação da obra *McCartney* (1967) seria um divisor de águas no estilo literário relacionado à temática fonssequiana, pois as publicações anteriores a esta possuíam um caráter subjetivista, englobando temas como a solidão e o tempo, entretanto, a partir dessa publicação, as obras de Rubem teriam assumido um caráter mais objetivista, nas quais ele abordaria temáticas relacionadas à realidade social, frisando aspectos

relacionados à dependência cultural e econômica do país, assim como à violência que permeia todo o cenário das grandes cidades. De acordo com Rodrigues (2012), estudiosos como Dionísio da Silva (1996) aponta nas obras de Fonseca temáticas referentes à sexualidade, à repressão, à violência, ao recurso ao braço armado como solução de conflitos e aos problemas sociais e psicológicos gerados e alimentados pelas mazelas dos grandes núcleos urbanos, sendo que, além desses, a autora Luciana Rodrigues verificou no romance *A grande arte* (1983) problematizações acerca do papel da arte, da questão do estético e antiestético, da reflexão da cultura de massa e da literatura de consumo. Além disso, a autora afirma também que há críticos que apontam a obra de Rubem Fonseca como representativa do que seria a transição do modernismo para uma nova dimensão da produção literária brasileira tanto na renovação estrutural do gênero quanto em relação às temáticas.

Em *Passeio Noturno I*, realmente encontramos uma forma bastante bizarra para que alguém chegue ao estado de bem-estar, tranquilidade e paz espiritual. O conto retrata o quadro de um personagem da alta sociedade que encontrou no homicídio uma maneira de extravasar o stress e alcançar a tão sonhada paz interior, ainda que essa durasse apenas a transição de uma noite. No decorrer da história, podemos verificar que se tratava de uma família com um grande poder aquisitivo, já que todos da casa tinham seu próprio carro. Na casa existia ainda uma biblioteca e sua esposa era na maioria das vezes mencionada tomando uísque. E, com relação ao gênero conto, por se tratar de uma história curta, as ações acontecem rapidamente bem como seu desfecho. Marcada por uma linguagem bastante acessível, tipicamente coloquial, a trama se torna facilmente compreensível permitindo ao leitor uma melhor absorção e julgamento dos fatos ali expostos já que os mesmos acontecem de forma linear por se tratar de um enredo cronológico.

Bem, registradas nossas primeiras impressões a respeito do texto, prosseguiremos fazendo uma análise dos elementos que constituem a trama de acordo com os critérios verificados no livro *Como analisar narrativas* de Cândida Vilares Gancho (2002).

O ENREDO

A narrativa se inicia com o protagonista chegando a sua residência com uma pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas e contratos. No decorrer da trama descobriremos que ele trabalha em uma grande companhia. Após entrar em casa, depara-se com sua esposa, no quarto do casal, jogando paciência e tomando uísque; a filha treinando imitação de voz e o filho ouvindo música, cada qual em seu quarto (aparentemente parece

ser uma família bem normal). A esposa o acha meio tenso e cansado e sugere que ele troque de roupa e tome um pouco de uísque para relaxar. Ele parece não acatar a sugestão e se dirige a biblioteca da casa, lugar onde gostava de se isolar. Instantes depois, é servido o jantar à francesa. Terminada a refeição, o marido convida a esposa para dar uma volta de carro pela cidade. Ela recusa, pois já é hora da novela. Ele se desloca em direção a garagem e, tirando o seu potente e luxuoso carro, vai dar seu passeio pelas ruas da cidade; de preferência uma que tenha menos movimento e pouca iluminação; praticamente deserta. Abre parênteses, pelo que percebemos até então, podemos dizer que a família é muito bem financeiramente já que todos possuem carro, eles têm empregada, a esposa só vive tomando uísque e a casa possui uma biblioteca, mostrando não só o poder financeiro, mas também intelectual da família. É uma família da alta sociedade. Encontrando a rua perfeita, espera ansioso pela vítima da noite. Poderia ser homem ou mulher. Estava tenso, porque ninguém aparecia. Mas, enfim, surge uma mulher carregando um embrulho com prováveis coisas de padaria, vestida de saia e blusa. O clímax do conflito se dá quando, apagando as luzes de seu potente e luxuoso carro, acelera em direção à mulher, acertando-a acima dos dois joelhos, lançando-a encima de um muro de uma das casas da rua. Foi um golpe fatal. O carro ia de zero a cem quilômetros por segundo. A vítima não teve nem tempo para tentar escapar. Ao chegar a sua casa, examina o carro, como se estivesse acariciando-o, orgulhoso por ter uma máquina tão bela, potente e fatal. Adentrando a casa, encontra a família assistindo televisão. A esposa pergunta se ele está mais calmo depois da voltinha de carro. Ele simplesmente responde que vai dormir e deseja uma boa noite a todos, já que amanhã terá um dia terrível na companhia.

O interessante é que tudo parece ser tão natural para o protagonista. Parece que matar uma pessoa atropelada não só lhe trazia “paz interior, mas também” lhe dava prazer. O curioso é que, embora a família seja bem estruturada e o protagonista esteja fisicamente presente, ele parece estar bem distante de todos. Não há uma interação entre ele com os demais, exceto nas refeições matutinas e noturnas. De toda forma, a impressão que fica é que eram momentos muito superficiais, em que os filhos aproveitavam para pedir dinheiro. A esposa não pedia nada, porque a conta bancária dela era conjunta com a do marido. Era uma família aparentemente bem, mas cada um vivia isolado no seu próprio mundo, principalmente o protagonista.

AS PERSONAGENS

Um aspecto que nos chama a atenção é o fato de que todos os personagens da narrativa são anônimos, ou seja, não recebem nome por parte do narrador. Isso é um detalhe interessante, porque nos parece que a intenção é tornar o fato conhecido, não os envolvidos.

O protagonista desse conto caracteriza-se como um personagem redondo, segundo os critérios de Gancho, por apresentar uma variedade maior de características identificadas no decorrer do enredo. A primeira dessas características é que ele é um homem bem sucedido nos negócios e é um dos sócios de uma empresa. Identificamos esse fato a partir de trechos do conto como:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos.(...) Abri o volume de pesquisas sobre a mesa. (...) Você não para de trabalhar, aposto que os teus sócios não trabalham nem a metade e ganham a mesma coisa, entrou a minha mulher na sala com o copo na mão. (...) Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (Fonseca, 1989, p.61 e 63)

Ele também era uma pessoa que, enquanto estava em casa, gostava de ficar isolado na biblioteca e fisicamente era caracterizado como um homem gordo conforme testifica o seguinte trecho: “Fui para a biblioteca, o lugar da casa onde gostava de ficar isolado (...) eu e a minha mulher estávamos gordos.” (FONSECA,1989, p. 61) Tinha como xodó o seu poderoso carro de luxo, no qual gostava de passear todas as noites pelas ruas da cidade. Além desses atributos, era ele um assassino; um verdadeiro psicopata que escolhia suas vítimas à noite em ruas praticamente desertas e lhes tirava a vida por meio de atropelamento.

Como personagem secundário plano, temos a mulher do protagonista. Uma senhora que sempre gostava de tomar uísque, ver novelas e jogar alguns joguinhos como consta em trechos como este:

Minha mulher, jogando paciência na cama, um copo de uísque na mesa de cabeceira, disse, sem tirar os olhos das cartas, você está com um ar de cansado. (...) Vamos dar uma volta de carro?, convidei-a. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela.(Fonseca, 1989, p.61)

Como figurantes, temos os filhos do casal e a vítima da noite. Quanto aos filhos, uma era homem e o outro, mulher. A jovem, embora pouquíssima coisa temos a seu respeito, parecia-nos uma garota que gostava de praticar impositação de voz, o que nos leva a pensar que ela gostava de cantar, além de ter seu próprio carro (acreditamos que ela tenha ganhado do pai, já que na hora do licor ela pede dinheiro ao pai, o que nos leva a inferir que ela não trabalhava). Em relação ao jovem, podemos inferir que ele está nas mesmas condições da

irmã, já que tinha seu próprio carro, mas não trabalhava, já que, assim como a irmã, havia pedido dinheiro ao pai na hora do cafezinho. Por fim, no que diz respeito à vítima da noite, só podemos inferir que se tratava de uma mulher sem uma posição de prestígio social tendo em vista que estava vestida de saia e blusa e que provavelmente estaria indo para casa depois de um longo dia de cansativo trabalho.

O TEMPO

A narrativa se passa durante algumas horas da noite, o que se caracteriza como um tempo cronológico. Primeiro, o protagonista chega a casa, o que supostamente seria por volta do início da noite e antes do jantar, já que instantes depois em que ele chega a casa, a esposa o pergunta se o jantar pode ser servido. Além disso, outras pistas no texto apontam para isso, por exemplo, quando o protagonista convida a esposa para dar uma volta de carro, mas ela não aceita, pois é hora da novela. Tudo bem que existem novelas que são televisionadas à tarde, mas pelo contexto inicial do esposo chegando do trabalho e depois participando do jantar, percebe-se que esse não é o nosso caso e de fato se trata da novela da noite. Há dois trechos significativos para testificar o que temos colocado aqui; o primeiro está marcado na fala da esposa quando diz as seguintes palavras ao marido:

Não sei que graça você acha em passear todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, eu é que cada vez me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu. (FONSECA, 1989, p.61)

O segundo fragmento é verificado na fala não só da esposa, mas também na do esposo no momento em que ele chega de seu passeio noturno com seu carro:

Deu sua voltinha, agora está mais calmo?, perguntou minha mulher, deitada no sofá, olhando fixamente o vídeo. Vou dormir, boa noite para todos, respondi, amanhã vou ter um dia terrível na companhia. (FONSECA, 1989, p.63)

O ESPAÇO

No que diz respeito a esse quesito, podemos verificar que as ações, numa visão mais ampla, acontecem na cidade do Rio de Janeiro, o que caracteriza um espaço urbano. Constatamos esse fato, devido à referência a Avenida Brasil, uma das principais avenidas da cidade do Rio de Janeiro. Ela é mencionada no conto a partir do momento em que o

protagonista sai pela cidade à procura de uma rua que fosse praticamente deserta para praticar o homicídio. Segundo esse personagem, não poderia ser a Avenida Brasil, por se tratar de um lugar muito bem movimentado. Podemos comprovar isso no trecho retirado da fala do protagonista que diz:

Saí, como sempre sem saber para onde ir, tinha que ser uma rua deserta, nessa cidade que tem mais gente do que moscas. Na Avenida Brasil, ali não podia ser, muito movimento. Cheguei numa rua mal iluminada, cheia de árvores escuras, o lugar ideal. (FONSECA, 1989, p.62)

Numa visão mais específica, lançamos nosso olhar para o espaço que compreendia a casa do protagonista, um lugar certamente com o padrão de uma casa de alguém que pertencia à alta sociedade. No conto, ela não é descrita de forma objetiva, mas subjetiva, por isso temos que ir construindo esse espaço no decorrer da trama. Logo no início do texto, há menção de que na casa há pelo menos três quartos: um do casal, um da filha e outro do filho. Na casa também há uma biblioteca, na qual o protagonista gostava de ficar isoladamente. Esse ponto da casa mostra não só o poder financeiro, mas também intelectual da família. Havia também uma garagem, onde ficavam estacionados os carros do protagonista, da filha e do filho.

O NARRADOR

Quanto ao narrador, podemos dizer que se trata de um *narrador protagonista* (uma nuance do narrador em primeira pessoa), pois ao mesmo tempo em que ele narra, ele mesmo é o personagem principal da narrativa e, portanto, possui um campo de visão limitado com respeito à trama, sendo desprovido dos adjetivos de onisciente e onipotente. Elementos textuais como os pronomes pessoais e as formas verbais nos ajudam a identificar não só esse, mas também os demais tipos de narradores. Assim, depois de observarmos esses aspectos no texto, verificamos que a presença de pronomes pessoais possessivos em expressões como “minha esposa”, “minha mulher”, “meus filhos”, “minha filha”, “meu filho”, “minha habilidade”, “meu carro”, a presença constante do pronome pessoal reto “eu” e do oblíquo “me” e a presença de formas verbais em primeira pessoa em expressões como “Cheguei em casa”, “fui para a biblioteca”, “eu sabia que ela não ia”, “tirei os carros”, “fechei a porta”, “apaguei as luzes do carro” e tantas outras nos mostram que de fato temos um narrador protagonista. A seguir, observemos alguns trechos extraídos da narrativa que ratifiquem o que estamos aqui asseverando:

Cheguei em casa carregando a pasta cheia de papéis, relatórios, estudos, pesquisas, propostas, contratos. Minha mulher, jogando paciência na cama (...). Fui para a biblioteca, lugar da casa onde gostava de ficar isolado e como sempre não fiz nada. Abri o volume de pesquisas sobre a mesa, não via as letras e números, eu esperava apenas (...). Os carros dos meninos bloqueavam a porta da garagem, impedindo que eu tirasse o meu. Tirei os carros dos dois, botei na rua, tirei o meu, botei na rua, coloquei os dois carros novamente na garagem, fechei a porta (...). Apaguei as luzes do carro e acelerei. Ela só percebeu que eu ia para cima dela quando ouviu o som da borracha dos pneus batendo no meio-fio. (FONSECA, 1989, p. 61 e 62)

O DISCURSO

O texto é marcado pelo discurso indireto livre, considerando o fato de que apresenta o registro das expressões típicas das personagens ao mesmo tempo em que ocorre a mediação do narrador, uma espécie de oscilação entre o discurso direto e o indireto. Podemos comprovar isso, a partir dos seguintes fragmentos extraídos do conto:

Vamos dar uma volta de carro?, convidei. Eu sabia que ela não ia, era hora da novela. Não sei que graça você acha em passear de carro todas as noites, também aquele carro custou uma fortuna, tem que ser usado, eu é que me apego menos aos bens materiais, minha mulher respondeu. (FONSECA, 1989, p. 61)

Os sons da casa: minha filha no quarto dela treinado impostação de voz, a música quadrifônica do quarto do meu filho. Você não vai largar essa mala?, perguntou minha mulher, tira essa roupa, bebe um uisquinho, você precisa aprender a relaxar. (FONSECA, 1989, p. 61)

2.2.2 PASSEIO NOTURNO II

Em Passeio noturno II a história continua. O protagonista de *Passeio Noturno I*, homem bem sucedido da alta sociedade que pertencia a uma família aparentemente bem estruturada, pai de dois filhos promissores e esposo de uma mulher refinada, volta a atuar, dessa vez, com uma figura bastante inusitada. Como já outrora asseveramos, por se tratar de uma história curta, não só as ações, mas também o seu desfecho acontecem velozmente, fato este que podemos associar a velocidade do carro do assassino e protagonista que vai de 0 a 100 km em dez segundos. Pois bem, depois de arroladas essas impressões acerca da narrativa, debruçar-nos-emos a analisar os aspectos da composição estrutural da trama.

O ENREDO

Tudo começa às sete da noite, depois que o protagonista volta de mais um dia de estressante trabalho na empresa, na movimentada Avenida Atlântica que fica no bairro de Copacabana - Rio de Janeiro , quando uma mulher, em seu carro, buzina insistentemente e entrega ao protagonista um papel com seu nome e número de telefone. Ao ligar para a residência de Ângela, ele descobre, através da empregada, que ela é uma artista. Por ela não estar em casa, ele liga uma segunda vez se identificando como o homem do jaguar preto (Um carro esportivo de luxo que além de ser muito veloz por possuir um motor V8 é também muito caro, podendo chegar, atualmente, a um valor que se aproxima de 700 mil reais) e, dessa vez, ela mesma atende e eles marcam um jantar em um refinado restaurante da cidade, mais um fato que mostra o alto poder aquisitivo de ambos, sobretudo dele. Ângela acreditava que iria cativar o coração do homem do jaguar preto, entretanto ele em todo momento se mostrava frio, calculista e irônico. Depois do jantar, ele foi deixá-la em casa e parou um pouco antes do edifício onde ela morava, porque disse para ela que era casado e que o irmão de sua esposa morava no mesmo lugar que ela. Depois de descer do carro, Ângela caminha pela calçada e é nesse momento em que o homem do jaguar preto apaga as luzes do carro e acelerando-o em direção a ela, atropela-a. Depois de caída no chão, ele ainda passa por cima dela para assegurar sua não sobrevivência. Ao chegar à sua casa, ele encontra sua mulher assistindo televisão (Esse fato está sempre se repetindo no conto; ora ela está tomando uísque, ora está assistindo televisão. Poderíamos suscitar a hipótese de que ela usa esses hábitos como uma espécie de fuga da realidade, tendo em vista que vive um casamento problemático, pois o marido é bastante ausente e os filhos parecem estar meio dispersos. Não sabemos ao certo, mas diante dos fatos, é uma questão que pode ser considerada a partir desses elementos) e após falar rapidamente com ela, retira-se para o quarto a fim de dormir, já que no dia seguinte teria mais um dia terrível na companhia.

AS PERSONAGENS

Quanto aos envolvidos na trama, temos: Ângela, o Protagonista e a esposa deste. O protagonista anônimo identifica-se na trama como o Cara do Jaguar Preto. Assim como em *Passeio Noturno I*, ele continua com seu costume de dar suas voltinhas todas às noites. E para quê? Para manter viva a experiência de ceifar vidas com sua máquina de morte: o jaguar preto. O curioso é que temos aqui dois assassinatos: um implícito e outro explícito. O

implícito é percebido na fala do protagonista após seu “encontro” com Ângela no trânsito da Avenida Atlântica:

Eu ia para casa quando um carro encostou no meu, buzinando insistentemente. Uma mulher dirigia, abaixei os vidros do carro para entender o que ela dizia. (...) A mulher, movendo-se no banco do seu carro, colocou o braço direito para fora e disse: olha um presentinho para você. Estiquei meu braço e ela colocou um papel na minha mão. Depois arrancou com o carro, dando uma gargalhada. Guardei o papel no bolso. Chegando em casa, fui ver o que estava escrito. Ângela, 287-3594. À noite, saí, como sempre faço. (FONSECA, 1989, p. 67)

É de se acreditar que alguém que não tenha lido o *Passeio Noturno I*, não consiga notar que o protagonista tenha saído para cometer mais um de seus muitos assassinatos quando ele diz: “À noite, saí, como sempre faço”. Entretanto, para àqueles que já o leram, entende-se perfeitamente o que ele quis dizer. E considerando essa simples fala, tem-se a confissão de mais um de seus muitos assassinatos, considerando ainda que essa prática faz parte da rotina diária da personagem.

Nesse conto, não temos muitas descrições a respeito do protagonista, até porque, muito já se foi falado dele em *Passeio Noturno I*. Entretanto, o Cara do Jaguar Preto continuava sendo uma personagem fria e calculista. Durante o jantar com Ângela, ele afirmou:

Eu se fosse você não bebia mais, para poder ficar em condições de fugir de mim, na hora em que for preciso, eu disse. Eu não quero fugir de você, disse Ângela esvaziando de um gole o que restava na taça. Quero outro. Aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia. Depois seria bom. Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim, naquele momento interlocutório. (op.cit, p.70)

Vejamos que nessa fala ele aconselha sua próxima vítima a não consumir tanta bebida alcoólica para que esta possa fugir dele quando fosse preciso. Ela não sabe, mas seu trágico destino já foi traçado na mente do Cara do Jaguar Preto. Outro aspecto interessante nesse fragmento é a penetração que o autor faz na mente do assassino. Para este, estar com Ângela naquele lugar parecia ser algo sufocante, mas “depois seria bom”, ou seja, depois de ter que aguentar todo aquele momento desagradável, a grande recompensa viria: ele a mataria próximo a casa desta.

Cabe ressaltar que sagacidade e ironia também são traços de sua personalidade. Em seu diálogo com Ângela durante o jantar, ela o pergunta se ele não havia pensado nada a respeito dela por ela lhe ter entregado o bilhete. Ele, então, formula duas hipóteses: a primeira

era a de que Ângela tinha se interessado pelo seu carro e que, por impulso, decidiu conhecê-lo; a segunda era a de que ela era uma “puta” que saía com a bolsa cheia de pedacinhos de papel com seu nome e telefone para entregar a homens que tinham cara de ricos e idiotas. Nesse sentido, ainda nesse diálogo, ele se mostra irônico, especialmente após a pergunta de Ângela quando diz:

O que é que você faz? Controlo a distribuição de tóxicos na zona sul, eu disse. Isso é verdade? Você não viu meu carro? Você pode ser um industrial. Escolhe a sua hipótese. Eu escolhi a minha, eu disse. Industrial” (ela disse). (op.cit, p.70)

Além do protagonista, adentra em cena a figura de Ângela. Ela era uma jovem de vinte anos que estava seguindo carreira de atriz de cinema, seu primeiro filme foi *As virgens desvairadas*. Ela também fazia aulas de imitação de voz, algo que foi compatível com a realidade do protagonista já que a filha deste também fazia esse tipo de aula. Essa jovem mostrava-se ser uma pessoa que gostava de frequentar lugares chiques. Ao receber o convite por parte do protagonista para jantar, ela pediu para que o encontro se desse em um lugar “fino”. Não se têm registrado na narrativa detalhes sobre a residência de Ângela, sabe-se, entretanto, que “ela morava na Lagoa, na curva do Cantagalo”; “Um bom lugar”, de acordo com a visão do narrador. Sabe-se também que a jovem tinha em sua casa uma empregada, já que fora esta quem atendera o telefonema do protagonista após ter este recebido o bilhete das mãos de Ângela enquanto estava no trânsito. Há registros também de que ela demonstrava ser uma pessoa meio orgulhosa. Há um fragmento que diz:

Parei o carro na Bartolomeu Mitre e fomos andando a pé na direção do restaurante Mário, na rua Ataúfo de Paiva. (...) Quando entremos, Ângela lançou um olhar desdenhoso sobre as pessoas que estavam no restaurante”. (op.cit, p.68)

Além de ser orgulhosa, de acordo com a visão do narrador e assassino, também era convencida. Voltando para sua casa, ela dialoga com ele e diz:

A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou. Acho difícil. Todos os homens se apaixonam por mim. Acredito. E você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você, disse Ângela. Um completa o outro, eu disse. (FONSECA, 1989, p. 71)

A terceira personagem é a esposa do protagonista. Já pudemos observar em *Passeio Noturno I* que ela era uma mulher refinada e que passava boa parte de seu tempo em casa

assistindo televisão. Se no conto I ela estava assistindo novelas, neste, quando ele chega em casa, ela estava assistindo a “um filme colorido, dublado” (op.cit, p.71). Não se tem muito registrado sobre ela em *Passeio II*; Há uma espécie de silenciamento por parte dela, pois ela sempre entre em cena ora quando seu marido chega do trabalho, como é o caso em *Passeio Noturno I*, ora quando ele chega das suas voltinhas à noite. Isso se deve ao fato de que o narrador é o esposo dela e os dois pouco se falam, o que revela um casamento fracassado.

O TEMPO

Ao realizarmos a análise da trama, percebemos que seu tempo é cronológico, pois os fatos, além de acontecerem rapidamente, seguem uma ordem linear e toda a narrativa gira em torno de um espaço de tempo de um pouco mais de vinte e quatro horas. Ela começa às sete da noite no trânsito da Avenida Atlântida:

Eu nunca tinha visto aquela mulher. Sorri polidamente. Outros carros buzinaaram atrás dos nossos. A avenida Atlântica, às sete horas da noite, é muito movimentada. (...) Estiquei meu braço e ela colocou um papel na minha mão. (op. cit, p. 67)

Depois desse momento, o protagonista dirige-se à sua casa, lê o que estava escrito no bilhete, sai à noite para dar uma voltinha. Retorna para casa e no dia seguinte liga para a jovem mulher e marca um jantar:

Guardei o papel no bolso. Chegando em casa, fui ver o que estava escrito. Ângela, 287-3594. À noite, saí, como sempre faço. No dia seguinte telefonei. Uma mulher atendeu. Perguntei se Ângela estava. Não estava. Havia ido à aula. (...) Liguei mais tarde. Ângela atendeu. (...) Apanho você às nove horas para jantarmos, eu disse. (op. cit, p.67)

Após jantarem, Ângela é levada pelo “homem do jaguar preto” até sua residência. Ao descer do carro e ir caminhando em direção à sua casa, ela é atropelada pelo dito cujo que a levou para jantar momentos antes. Depois de atropelar Ângela, o protagonista regressa para sua casa e, ao chegar, encontra sua esposa assistindo um filme. Ela o questiona pela demora e pergunta se ele estava muito nervoso. Ele diz que sim e retira-se para dormir:

Vamos embora, eu disse. Entramos no carro. Vou deixar você um pouco antes da sua casa, eu disse. Por quê? (Pergunta ela) Sou casado. O irmão da minha mulher mora no teu edifício. (...) Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, (...). Apaguei as luzes e acelerei o carro. (...) Bati em Ângela com o lado esquerdo do para-lama, jogando o seu corpo um pouco

adiante, (...). Quando cheguei em casa minha mulher estava vendo televisão, um filme colorido, dublado. Hoje você demorou mais. Estava muito nervoso?, ela disse. Estava. Mas já passou. Agora vou dormir. Amanhã vou ter um dia terrível na companhia”. (op. cit, p. 70 e 71)

O ESPAÇO

No que diz respeito a esse ponto, podemos verificar que as ações acontecem, assim como em *Passeio I*, na cidade do Rio de Janeiro, o que, mais uma vez, caracteriza um espaço urbano. Se no conto I tínhamos referência à Avenida Brasil, uma das principais avenidas da cidade do Rio de Janeiro, em *Passeio II* temos menção à Avenida Atlântica a qual é mencionada logo na abertura conto quando o protagonista regressa do trabalho em direção à sua casa: “A Avenida Atlântica, às sete horas da noite, é muito movimentada” (op. cit, p. 67). Um segundo lugar que podemos citar é a localização da casa de Ângela: “Ela morava na Lagoa, na curva do Cantagalo”. (op. cit, p. 68). Por último, um terceiro espaço identificado na narrativa que podemos fazer alusão é o refinado restaurante “Mário”, lugar onde o protagonista e a jovem mulher jantaram:

Parei o carro na Bartolomeu Miltre, e fomos andando a pé na direção do restaurante Mário, na rua Ataulfo de Paiva. (...) Quando entramos, Ângela lançou um olhar desdenhoso sobre as pessoas que estavam no restaurante. Eu nunca havia ido àquele lugar. Procurei ver algum conhecido. Era cedo e havia poucas pessoas. Numa mesa um homem de meia-idade com um rapaz e uma moça. Apenas três outras mesas estavam ocupadas, com casais entretidos em suas conversas. (op. cit, p. 68).

O NARRADOR

No que se refere ao narrador, assim como em *Passeio I*, trata-se de um *narrador protagonista* (uma nuance do narrador em primeira pessoa), pois ao mesmo tempo em que ele narra, ele mesmo é o personagem principal da narrativa e, portanto, possui um campo de visão limitado com respeito à trama, sendo desprovido dos adjetivos de onisciente e onipotente. Já afirmamos que elementos textuais como os pronomes pessoais e as formas verbais nos ajudam a identificar não só esse, mas também os demais tipos de narradores. Assim, depois de observarmos esses aspectos no texto, verificamos que a presença de pronomes pessoais possessivos em expressões como “tocou de leve no meu queixo”, “Você não viu meu carro” e “o irmão da minha mulher”, a presença constante do pronome pessoal reto “eu” e do oblíquo “me” e a presença de formas verbais em primeira pessoa em expressões como “Quando

cheguei em casa”, “Apaguei as luzes e acelerei o carro” e tantas outras nos mostram que de fato temos um narrador protagonista. Outro tipo de efeito que esse narrador agrega ao texto é o fato da não reprovação das suas ações. Como psicopata, ele comete todos esses assassinatos em série e tudo se mostra normal para ele. Veja que ele não sente nenhum remorso ou arrependimento depois de matar suas vítimas, muito pelo contrário, ele se sente aliviado, tranquilo. É como se essa prática homicida funcionasse como uma sessão de terapia diária.

O DISCURSO

Assim como em *Passeio I*, o texto é marcado pelo discurso indireto livre, que apresenta o registro das expressões típicas das personagens ao mesmo tempo em que ocorre a mediação do narrador - uma espécie de oscilação entre o discurso direto e o indireto. Podemos comprovar isso, a partir dos seguintes fragmentos extraídos do conto:

Eu se fosse você não bebia mais, para poder ficar em condições de fugir de mim, na hora em que for preciso, eu disse.
 Eu não quero fugir de você, disse Ângela esvaziando de um gole o que restava na taça. Quero outro.
 Aquela situação, eu e ela dentro do restaurante, me aborrecia. Depois ia ser bom. Mas conversar com Ângela não significava mais nada para mim, naquele momento interlocutório. (op. cit, p. 70)

A gente não vai se ver mais?, Ângela perguntou.
 Acho difícil.
 Todos os homens se apaixonam por mim.
 Acredito.
 E você não é lá essas grandes coisas. O teu carro é melhor do que você.
 Um completa o outro.
 Ela saltou. Foi andando pela calçada, lentamente, fácil demais, e ainda por cima mulher.... (op.cit, p.71)

Ainda sobre esse aspecto e ainda considerando este mesmo fragmento do texto, podemos acrescentar o fato de que o discurso indireto livre emprega mais velocidade ao texto, pois notamos que há uma redução no uso da pontuação no momento da alternância dos turnos das falas das personagens.

3.2 UMA PROPOSTA DE SEQUÊNCIA BÁSICA

Conforme apontamos como um dos objetivos deste trabalho, apresentaremos a seguir, com base em Cosson (2014), uma proposta de abordagem do conto de Rubem Fonseca para as turmas do terceiro ano do ensino médio. De acordo com Cosson (2014), esse modelo de sequência didática básica possui quatro etapas: motivação, introdução, leitura e interpretação. Segundo ele, “ao seguir as etapas, o professor sistematiza seu trabalho e oferece ao aluno um processo coerente de letramento literário”. Nossa abordagem com o conto na sala de aula se dará em dois encontros, cada um deles com duas aulas, de quarenta e cinco minutos cada. Em ambos os encontros, manteremos os quatro passos aqui mencionados: motivação, introdução, leitura e interpretação. Nesse sentido, o primeiro encontro se dará da seguinte maneira:

Na primeira etapa da abordagem, a motivação será feita com a dinâmica do “Detetive, vítima e assassino”. Pediremos para que os alunos formem um círculo para iniciarmos a brincadeira. Toda a sala será dividida em três categorias: Escolheremos um detetive, um assassino e os demais serão as vítimas. Essa escolha se dará por meio do recebimento de um pequeno papel com o nome: vítima, detetive ou assassino. Nessa brincadeira, o assassino terá que “matar” o maior número de pessoas possíveis sem ser percebido. O detetive terá três chances para achar quem é o assassino e caso ele erre pela terceira vez, então ele perderá as suas “vidas” que no caso são as três chances de encontrar quem anda “matando as pessoas”. Vale lembrar que para “matar” o assassino deverá piscar o olho em direção a sua vítima e esta por sua vez, deverá, publicamente, dizer: “morri”. Caso o assassino pisque o olho para o detetive, certamente ele será preso, pois será identificado pelo detetive. Após ser identificado, a brincadeira findará e daremos início a um segundo momento dentro dessa primeira etapa. Passaremos então à discussão sobre a temática do assassinato. Questionaremos os alunos sobre o que eles acham disso. À medida que formos discutindo, adentraremos à temática dos psicopatas, a fim de saber o que eles acham sobre essas pessoas e levantaremos questões do tipo: Quem são elas? Quais as características que elas apresentam? Quais os tipos de pessoas que elas preferem assassinar? Etc.

Findada essa primeira etapa, executaremos então o segundo passo: a introdução. Nesse quesito, apresentaremos em linhas gerais quem é o autor dos contos que leremos, quais suas principais obras e quais as principais temáticas que ele aborda. Vale lembrar que não faremos aqui uma explanação extensa sobre esses pontos, até porque nosso foco é fazer com que os alunos tenham um contato mais íntimo com o texto e não com questões teóricas. Essa

abordagem poderá ser feita através de dois recursos: apresentação em slides e/ou textos impressos.

Passada essa explanação, distribuiremos com os alunos uma cópia xerocopiada para cada um deles do conto Passeio Noturno I, iniciando, dessa forma, a terceira etapa do nosso primeiro encontro, a leitura. Primeiramente, pediremos para que os alunos façam uma leitura silenciosa e individual do conto a fim de que estes tenham um primeiro contato com o texto, situando-se em relação à narrativa apresentada. Em seguida, quando todos lerem, o professor fará uma leitura em voz alta para toda a turma. Feita a leitura, pedir-se-á para que os alunos expressem as suas impressões acerca do texto: se gostou ou não da leitura, o que mais chamou a atenção, o que não gostou, o título do conto em relação ao texto narrado, enfim, as primeiras impressões que eles tiveram.

Feito isso, iniciaremos o quarto passo da nossa segunda aula: a interpretação. Primeiro, pediremos para que os alunos possam fazer uma síntese do enredo da narrativa. Depois, que apresentem as principais temáticas que eles puderam textualmente identificar, falem sobre as personagens, as sequências dos fatos na trama (atentando para o aspecto do tempo), o espaço em que a história se desenrola, a clareza ou dificuldade da linguagem que é utilizada, a intertextualidade com outros textos ou fatos que eles já tiveram contato e etc. Bem, findado esse primeiro encontro, no próximo, daremos continuidade a nossa abordagem que acontecerá assim:

A motivação será feita, primeiramente, através da recuperação de tudo o que foi discutido e de todas as impressões que foram expostas pelos alunos em relação ao texto. A ideia aqui é prepara-los para a leitura do segundo conto. Resgatadas esses pontos, a segunda etapa da motivação se dará com a distribuição do segundo conto: Passeio Noturno II e, depois de distribuído, suscitaremos questões que nos possibilite saber as expectativas que os alunos estão formulando em relação ao texto.

Dado esse momento, passaremos então, a introdução, que se fará de maneira bem mais breve em relação à que foi feita no primeiro encontro. O foco agora não é reexpor tudo que foi exposto acerca do autor e da obra como fizemos anteriormente, mas frisarmos o aspecto do estilo do autor e das temáticas que foram verificadas.

Adentraremos então, ao terceiro passo do nosso segundo encontro: a leitura. Acreditamos que os alunos, nesse momento, estarão ansiosos para fazer logo a leitura. Pediremos para que eles façam individualmente uma leitura silenciosa e individual do conto. Como este é um pouco mais extenso do que o primeiro, essa leitura será um pouco mais demorada, mas nada que seja enfadonho. Ao terminarem a leitura silenciosa e individual, o

professor fará uma leitura em voz alta para toda a turma. Findada essa ação, passaremos a discorrer com os alunos as impressões que estes tiveram em relação ao segundo conto. Aproveitaremos o momento para solicitá-los a fazer uma comparação entre Passeio I e Passeio II acerca das impressões que tiveram, apresentando, por exemplo, o que eles acharam de semelhante ou de diferente, o que eles já esperavam ou o que eles encontraram como elemento surpresa etc.

A interpretação se fará mediante uma discussão mais afundo do texto. Primeiramente, pediremos para que os alunos façam uma síntese do enredo do conto, a fim de que todos fixem em mente os principais acontecimentos da trama. Comentaremos acerca das personagens que estiveram envolvidas e quais as características de cada uma delas. Em relação ao protagonista, outras informações serão acrescentadas em Passeio II, outras, porém, repetir-se-ão. Discorreremos sobre o espaço em que aconteceram os fatos, fazendo um contraponto com o espaço que em se mostrou em Passeio I, buscando perceber o que tem de elemento novo e o que tem de elemento repetitivo. Além disso, suscitaremos o aspecto do foco narrativo e conduziremos os alunos a verificarem os efeitos que esse tipo de narrador causa no texto, lembrando-os que o narrador é o próprio assassino e as possíveis implicações que isso pode gerar. Arrolaremos também, sobre o aspecto temático, verificando quais as variantes temáticas e as que se repetem. Por fim, retomaremos os dois contos e o professor fará uma síntese dos pontos essenciais entre eles e as impressões gerais que eles apresentaram, além de pontuar os elementos estruturais do gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo o que foi exposto, pudemos formular algumas possíveis conclusões. A primeira delas é a seguinte: a maneira como o professor conduz a abordagem do texto literário aos alunos, pode levá-los a uma adequada ou inadequada formação enquanto leitores literários, pois essa condução, se não for bem gerenciada metodologicamente, pode repeli-los e distanciá-los do prazer que se encontra no contato pessoal com a literatura, tendo em vista que esta tem como uma das suas principais características criar novos horizontes, fazendo com que o leitor possa ver a si e ao mundo por diversas nuances/olhares. A segunda delas é que ao analisarmos os manuais didáticos, um de 2004 e o outro de 2013, portanto, nove anos de diferença, pudemos perceber uma melhora quanto a abordagem do conto, pois, se no manual de 2004 este foi apresentado apenas no final do capítulo que se referia ao texto narrativo, no manual de 2013, foi dedicado um capítulo completo para a abordagem do mesmo. Por último, pudemos também perceber que essa abordagem, tanto no primeiro manual quanto no segundo, é pautada na apresentação de muitos fragmentos textuais, o que não leva o leitor a ter uma experiência concreta com o texto literário, apesar de o manual de 2013 expor apenas um único conto na íntegra, o de Lygia Fagundes Teles, “As formigas”. É priorizando a leitura do texto literário que de fato estaremos ensinando literatura para os nossos alunos. Como diz Alves (2006, p. 115): “Dessa forma, creio, estaremos ensinando realmente literatura e, a partir dela, poderemos ir aproximando os jovens leitores dos diferentes modos como ela foi vista ao longo dos séculos”.

Sendo assim, Alves (2006) aponta que a teoria deve vir, sobretudo para quem deseja se dedicar aos estudos literários, mas não antes da experiência real e significativa da leitura. Tendo isso em vista, acreditamos que, mesmo diante do tão grande desafio de ensinar, e de ensinar literatura, mesmo diante dos inúmeros problemas que permeiam a educação brasileira, mesmo diante da ineficiência dos modelos apresentados pelos manuais didáticos, mesmo diante da desvalorização social dos profissionais do magistério, o professor pode fazer a diferença na vida de milhares de alunos, não sendo a fonte do saber, mas um guia ao vasto saber que foi construído ao longo da história e agente formador de leitores de literatura.

REFERÊNCIAS

- ABAURRE, Maria Luiza M.; ABAURRE, Maria Bernadete M.; PONTARA, Marcela. Conto. In: _____Português: contexto, interlocução e sentido. 2ª ed. – São Paulo: Moderna, 2013, v.3, p. 334 – 346.
- ALVES, J. H. P. Teoria da literatura, crítica literária e ensino. In: José Hélder Pinheiro Alves; Marta Nóbrega. (Orgs.). **Literatura: da crítica à sala de aula**. 1ed. Campina Grande: Bagagem, 2006, v. 1, p. 111-125.
- BORDINI, Maria da Glória. O jogo da pesquisa: leitura e escrita literária e intervenção social – A contribuição da Estética da recepção. In: PAIVA, A.; MATINS, A.; PAULINO, G.; VERSIANI, Z. (orgs.). **Democratizando a leitura: pesquisas e práticas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. Coleção Literatura e educação, 5.
- BOSI, Alfredo. O conto brasileiro contemporâneo. São Paulo: Cultrix, 1977, p. 7 – 22.
- COSSON, Rildo. Letramento literário: teoria e prática. 2ª ed – São Paulo: Contexto, 2014, p. 51 – 73).
- FONSECA, Rubem. Feliz Ano Novo. 2º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 59 – 71.
- GANCHO, Cândida Vilares. Como analisar narrativas. São Paulo: Editara Ática, 2002.
- GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. O estágio curricular no curso de Letras: o desafio de ensinar a ensinar Literatura. In: MILREU, Isis; RODRIGUES, Márcia Candeia. (Orgs.). **Ensino de Língua e Literatura: políticas, práticas e projetos** – Campina Grande: Bagagem/UFCEG, 2012. P. 273-287.
- MOISÉS, Massaud. A criação literária: conto, novela e romance. 6º ed. – São Paulo: Cultrix, 1994, p. 29 – 80.
- NOBREGA, M. Por uma metodologia triangular para o ensino de literatura: contribuições da experiência estética de Jauss. In: MILREU, Isis; RODRIGUES, Márcia Candeia. (Orgs.). **Ensino de Língua e Literatura: políticas, práticas e projetos** – Campina Grande: Bagagem/UFCEG, 2012. P. 235-251.
- RODRIGUES, Luciana Maria Moura. Leituras e leitores de “Corações solitários” – alternativas para a abordagem do conto em sala de aula. Campina Grande, 2012.
- SARMENTO, Leila Lauer; TUFANO, Douglas. Narração. In: _____Português: literatura, gramática, produção de texto: volume único – São Paulo: Moderna, 2004, p. 375 – 381.
- SILVA, Maria Valdenia. Motivações para a leitura literária no Ensino Médio. In: Hélder Pinheiro; Jaquelânia Aristides Pereira; Maria Valdenia da Silva; Miguel Leocádio Araújo. (Orgs.). **Literatura e formação de leitores**. Campina Grande: Bagagem, 2008, v. , p. 41-54.