

Teoria e Ensino de Literatura: a aprendizagem do desaprender

Rachel HOFFMANN (Mestranda, UNESP-SJRP)

Prof^a. Dr^a. Sônia Helena de Oliveira Raymundo PITERI (UNESP-SJRP)

Prof^a. Dr^a. Maria Heloísa MARTINS (UNESP-SJRP)

Introdução

Ao pensar sobre o ensino de literatura é impossível não recorrer a algumas perguntas que direcionam a organização de qualquer disciplina: o quê, por quê e para quem se ensina. No entanto, ao tentar relacioná-las com o objeto literário, tais questões parecem insuficientes ou até inadequadas, pelo fato de a teoria da literatura ser uma ciência que não se baseia nos mesmos princípios ligados à técnica, à experimentação e à comprovação, como as outras ciências. Dessa forma, o “o quê” se estuda em literatura não parece completamente conceituado e nem se estabelece como um ponto pacífico entre os críticos. Também a relação entre o objeto, o educador e o aluno não se dá de maneira tranqüila, tornando-se mais espinhosa se tentarmos encontrar uma validade ou finalidade para a sua prática.

A urgência da discussão a respeito da institucionalização da teoria da literatura se agrava na medida em que se percebe uma crise em seu ensino. A origem dessa estaria na divulgação de concepções arraigadas, divergentes e extremadas sobre o fazer literário, como a de que esse objeto não manteria nenhuma relação com o mundo, dedicando-se apenas à experimentação de novas formas ou a de que ele deve ser levado em consideração somente se pertencer a um grupo de obras eleitas que refletiriam uma dada realidade histórica. É pela conservação de uma só dessas linhas e pela negação de suas problematizações que se ignora a paradoxalidade inerente ao texto artístico bem como a relação conflituosa que ele estabelece com seu espectador.

Tendo em mente essas questões, pretendemos realizar em nosso trabalho a análise de dois textos de autores não canônicos da literatura portuguesa. A escolha de textos não consagrados orientou-se pela idéia de que o conceito de cânone rasura o modo de formação da instituição literária (LOPES, 2003, p. 121), mascarando os critérios que levam a seleção de obras mais representativas a partir da defesa de valores fixos. A idéia de classificação ou de valorização de determinadas obras deveria ser pensada de maneira a não afirmar uma moral pré-existente ao texto, mas de modo a enxergá-lo como desativador de regras. Não queremos com isso negar a importância da existência da crítica, mas acreditamos que essa deve ser desenvolvida a partir também da discussão de seus próprios pressupostos, de maneira a não cristalizar idéias que anulem um novo olhar sobre os textos clássicos e sobre os textos ainda não reconhecidos.

Pretendemos, por meio das análises, mostrar como o texto literário não se faz nem da negação de realidades pré-existentes nem da absorção total delas, mas se coloca como repetição e singularidade (LOPES, 1994, p. 388-389), agregação e desvio, característica que revelará ainda o prazer da leitura como prática de uma investigação que nunca se finda. Dessa maneira partilhamos da idéia de Culler

(apud LOPES, 1994, p. 401) de que a ciência literária deve partir do próprio texto, posicionamento que não foge à paradoxalidade da institucionalização da teoria literária, já que nega qualquer modelo de definição *a priori* sobre a arte escrita.

Um exemplo prático: “A flor que ainda não nasceu na página” de António Ramos Rosa

O primeiro texto escolhido para a análise é um poema sem título de António Ramos Rosa, inserido no livro *Deambulações oblíquas* (2001). Nele, o verso “A flor que ainda não nasceu na página” já anuncia a movimentação de encenação da escrita poética que o texto irá desenvolver. Mais do que metalinguagem, essa escrita abre seus procedimentos aos olhos do leitor e convida-o a construir as imagens durante a leitura. A potencialização do verso, ao se estender para além da linha, por meio do encavalgamento, configura a tentativa de prosseguir na exploração das peculiaridades do objeto que pretende descrever. Desse modo, o não acabamento e o adiamento da criação do signo “flor”, dentro do universo do poema, é mostrado pelo sentido parcialmente incompleto do verso que se prolongará por toda a estrofe, num jogo de desvendamento e ocultamento. O verso ainda parece centrar-se sobre a significação da iminência, presente numa expressão como “ainda não”.

Nesse ponto se flagra o trabalho da linguagem na construção de um discurso que diverge dos demais por permitir, por exemplo, a conjunção de elementos contrários, processo que produz um obscurecimento da mensagem. Desse modo se percebe como a questão “o quê?”, estruturadora das outras ciências, não casa com o objeto estético. Esse aliar-se-ia mais a um “como se”, que proporciona uma volta a si mesmo, além de promover relações entre a linguagem e a realidade até então impensadas.

A estruturação da 1ª estrofe, feita a partir de versos livres, mostra novamente a necessidade de um leitor que aceite participar do jogo proposto. A sonoridade se faz presente, por exemplo, na repetição das vogais nasais nos dois primeiros versos da estrofe 1. Essa insistência em explorar a nasalidade acaba por sugerir o alongamento dos versos como que já mimetizando a busca pela formação da palavra poética. A repetição, como recurso explorado em todo o texto, também aparece em seguimentos determinados, focalizando, na maioria das vezes, a negação e a afirmação. O que se vê é uma troca entre o “ser” e o “não ser”, realizada pelas locuções “não é” ou “já não é”; assim, a negação e a afirmação se equivalem, reafirmando o desejo de realização/concretização do poema pela escrita.

A repetição da palavra “flor” gera sua formação como imagem poética não cristalizada e em constante movimento, uma vez que é possível enxergarmos o signo “flor” em diversos pontos da página. A diferenciação afirmada entre o signo “flor” e seu referente desdobra-se num intervalo: a flor como imagem ou objeto estético que, não correspondendo ao real nem ao signo na comunicação verbal, preservaria o “sabor” do primeiro e a concretude do segundo e devolveria a visão do objeto em si e da palavra em suas potencialidades (CHKLOVSKI, 1973, p.45).

O erotismo que aflora da busca do objeto se revela mais intensamente na locução “flor do desejo”, que também nos alerta para outros significados. A locução remete-nos à simbologia ligada ao feminino, que será retomada em outras estrofes. O aspecto erótico do poema faz-se de revelações e ocultamentos, propiciando uma ligação intrínseca entre o eu poemático e o leitor. Tudo passa pela subversão e trabalho com a linguagem que não seria, portanto, confirmadora de uma realidade extralingüística ou de conceitos e valores já postos, mas sim promoveria a vacilação do conhecido, propondo ao leitor novas formas de lidar com a linguagem e com o mundo.

A formação da “flor” como imagem poética é mostrada na segunda estrofe, que indica seu nascimento a partir do verbo “despontar”, cuja natureza polissêmica sugere nascimento ou uma referência à ponta do lápis: despontar como nascer do grafite que escreve. A referência ao “ar” ainda deflagra outro elemento da poesia, a qual não apresenta a concretude do signo apenas como manifestação escrita, mas também como fala na leitura declamada. Sua presença ressaltaria o aspecto físico da criação poética, visto que o “ar” liga-se à respiração que se prepara para a enunciação.

O aspecto sonoro destaca-se na segunda estrofe por meio da repetição de fonemas nasais e sibilantes e pelo paralelismo sintático dos dois últimos versos. A presença de tais fonemas, além de novamente apontar para um alongamento dos versos, mimetiza a presença do “ar” na formação da imagem “flor” e ressalta sua condição efêmera ao mostrar sua existência no momento da leitura, na relação entre leitor e texto.

A presentificação da formação do objeto estético é ressaltada pela repetição dos vocábulos “são agora”, de modo a indicar as mudanças que nele ocorreriam. O apelo imagético parece ligado nesse momento a uma certa iconicidade que se faz pela indicação das cores do objeto descrito. A referência à cor branca ganha uma significação ambígua, parecendo se ligar tanto à flor como à página em que se escreve, como se “as manchas brancas” fossem os espaços entre as palavras, os intervalos para a passagem de “ar”. As demais cores parecem sugerir o amadurecimento da flor em que as “cores tênues” adquirem a vivacidade do verde e do vermelho. No trabalho com o som, a troca do “p” pelo “s” em “pétalas” e “sépalas” novamente mostra as mudanças que se operam e que se tornam mais explícitas no verso: “A cada momento o seu aspecto modifica-se”, situado bem no meio da estrofe, de maneira a potencializar a sua idéia como um dos aspectos centrais do poema. A continuidade do discurso ainda é mostrada pelo polissíndeto, ligando o que foi dito ao que será revelado.

A nasalidade centrada no uso do gerúndio sugere uma circularidade que produz um efeito de vertigem. Outros fonemas como a vogal “o” são explorados, mas em sua potencialidade icônica. A vogal “o” apresenta o círculo a que o texto se refere aos olhos do leitor: uma realidade feita de palavras. A estrofe ainda parece ocupar o centro do poema, percepção reforçada pelas palavras “centro” e “círculo”. Tal forma lembra-nos o miolo da flor e sua relação com as demais imagens reforça o erotismo da linguagem de Rosa.

O “miolo” da flor se apresentaria como um espaço para a fecundidade da escrita ao aproximar-se ao mesmo tempo do útero que gera o filho e do órgão masculino sugerido pelas “hastes”. Nesse movimento existe uma tensão entre os elementos masculinos e femininos, já que o substantivo “fulva” não deixa de sugerir sonoramente o vocábulo “vulva”. Nessa estrofe a presença da abelha que recolhe o pólen nos lembra as relações já destacadas nesta análise: ela poderia ser vista como o escritor que recolhe nas palavras novos meios de construção e significação ou do leitor que lê o que lhe é oferecido.

Outro recurso utilizado na poesia de Ramos Rosa é a ligação entre o mundo natural e o corpo, tanto do ser humano como o da escrita. Se em outro momento ressaltamos as “manchas brancas” como pertencentes à flor que o poema parecia descrever, as “hastes fulvas” já mostram a conjunção entre a imagem natural e a física. A palavra “pólen” ainda poderia ser entendida como a palavra poética que gera e desdobra-se em múltiplos sentidos.

Na verdade, desde o seu início, o texto aponta para uma discussão sobre o reconhecimento da existência da linguagem literária e a questão da representação. A referência ao “gérmen” da palavra nos remete, sonoramente, ao “pólen” pelo efeito de aproximação rímica. O “pólen” auxilia na interpretação de “gérmen” que pode se referir aos aspectos microscópicos da palavra, a serem trabalhados meticulosamente pelo poeta como a um embrião, o que novamente aponta para o nascimento e a criação.

Na movimentação que o texto realiza percebemos o deslocamento incessante da linguagem pelas referências às imagens da flor que se intercalam e não permitem a fixidez de um sentido uno. Assim, a correspondência do signo “flor” com sua realidade material seria exatamente seu fulgor enquanto linguagem literária a assumir uma vida própria.

A movimentação concretiza-se também na variação dos tempos verbais presente, gerúndio e futuro nas estrofes 2, 3 e 4, recuperando o “desejo” referido na primeira estrofe: da transformação sugerida nas estrofes 2 e 3, passa-se ou volta-se a uma vontade de apreensão do objeto que parece se esquivar. Mas a “flor palavra” que se forma se confundiria com a “flor vegetal”, pois a folha em que se escreve provém do trabalho com o elemento natural.

A citação à “pequena ninfa”, além de nos remeter à idéia de delicadeza, oferece-nos sua conotação mitológica. Intimamente ligada à natureza dos bosques, mares e ventos, a ninfa enquanto imagem feminina retoma as ligações entre a palavra poética, o corpo da mulher e a fecundidade, já presentes nas outras estrofes do poema. A descrição que se projeta no futuro e o seu presente na enunciação ligam a palavra poética ao mundo do mito e da fantasia, afirmando um distanciamento da realidade para o trabalho com a linguagem literária. O processo comparativo repete-se, ligando a “flor” como objeto estético à imagem da “gota de água de dedos floridos”.

A terceira estrofe, por discutir o aspecto da circularidade e pela presença do substantivo “centro”, estaria demarcando a parte medial do texto e, assim, podemos compreender as demais como momentos que a circundam: as estrofes 2, 3 e 6 se

ocupam mais em descrever a “flor” que se forma como objeto estético enquanto nas demais há o espaço para as impressões do eu lírico.

O efeito do paralelismo se mostra nas relações entre os elementos: “contradição” e “diferença”, “coincidência” e “identidade”. No jogo proposto pela metáfora, as palavras (5ª estrofe) comungam significados mesmo dentro da antítese. Novamente, o que os versos tematizam é a diferença entre o objeto real e o estético; é a contradição entre o objeto na poesia e o da realidade que permite sua existência plena, no entanto, aquele só é reconhecível pela sua relação com o objeto extratextual.

A flor “é e não é” num intervalo que revela o próprio jogo de sedução do texto, ao oferecer e ocultar seus sentidos. A referência ao vislumbre e ao ato de “ver” do eu lírico evidencia a realização da imagem poética aos olhos do leitor, fato que é ressaltado pela afirmação desse mesmo “eu” que cria as perspectivas de onde o objeto pode ser contemplado. A referência aos “gestos” do objeto não só aponta para a sua vida autônoma, desligado do momento em que foi escrito e reativado por cada leitura, como também concretiza a corporalidade, unindo a palavra ao corpo humano, movimento que significa.

A 6ª estrofe, por sua vez, adquire uma ambigüidade gerada por toda a leitura. A morte do elemento “flor”, representada pelo ato de sua queda no solo, se faz justamente no momento final do poema, sugerindo que a morte dela equivale ao silêncio gerado após a leitura. O solo, nesse sentido, poderia se relacionar com a própria página em branco em que outros signos da palavra “flor” foram escritos. O encavalgamento utilizado entre o segundo e o terceiro versos legitima essa interpretação, podendo promover a sua leitura de maneira independente ou em continuidade. A concretude do signo poético é ainda reforçada pela última forma escolhida para se referir ao elemento “flor”. O uso da inicial maiúscula e seu posicionamento no final do texto, além de nos remeter à primeira estrofe do poema, mimetiza iconicamente o efeito da “flor” que “cairia no solo”, ou melhor, do signo que se escreveria por fim na página. A repetição dessa palavra confere ao texto um efeito de circularidade, que se confirma na ausência de pontuação em todo o poema, levando-nos a uma leitura ininterrupta.

Os atos finais relacionados à imagem da “flor” ocorrem como que independentes da vontade do eu lírico, que é apagado nesse momento do texto, o que mostra novamente a formação da poesia como um elemento que foge a uma fixidez e parte em busca de novos significados.

Outro exemplo: o conto “A via de Pilatos” de Maria Gabriela Llansol

“A via de Pilatos”, texto inserido em *Os pregos na erva*, publicado pela primeira vez em 1962, mostra-se como um desafio ao leitor a partir da expressão que o nomeia. Nela, pode-se entrever uma indicação de intertextualidade entre o conto e episódios bíblicos como a via-crúcis e a abstenção de Pilatos do julgamento de Cristo. Além disso, o substantivo “via” do título pode sugerir percurso ou caminho.

O enredo resume-se no caminhar errante da personagem protagonista até o desfecho do conto, o qual coincide com a sua morte. Estruturalmente, porém, observa-se um esvaziamento da narratividade, caracterizado pela ausência de focalização das ações ou personagens, e marcado por uma tendência a um lirismo, recurso geralmente associado à poesia. O uso da paródia também irá denunciar a preocupação com a linguagem e uma tendência à ruptura tanto da tradição, ao se re-significar textos consagrados e mobilizar o próprio conceito de gênero literário.

Nesse sentido, para analisar o conto baseamo-nos em Barthes (1973), que defende a literatura como um jogo de claro-escuro, de dito e não-dito, e também como um espaço para se incorporar e se romper com os discursos que produzem a “doxa”. Nos termos do crítico, em *O prazer do texto* (1978, p. 72):

Alguns querem um texto (uma arte, uma pintura) sem sombra, cortado de uma ‘ideologia dominante’, mas isso é querer um texto sem fecundidade, sem produtividade, um texto estéril [...], o texto tem necessidade da sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias: a subversão tem de produzir seu próprio claro-escuro.

Com um objeto que assim se configura, sentimos a necessidade de partir de alguns elementos para construirmos nossa interpretação. Um deles estaria justamente na exploração da imagem da estrada, ligada à personagem Simão, sugerido-nos a idéia de estrada enquanto vida e enquanto texto. Pela forma como o conto se inicia, percebe-se que a trajetória da personagem já estava sendo traçada desde antes do 1º parágrafo, mas é focalizada e trazida ao leitor a partir de momentos de cansaço e recolhimento que se assemelham ao ritmo pausado da narrativa. Além disso, no fim do conto, o cessar da fala do narrador equivale à morte do protagonista, indiciando outro aspecto explorado no texto: o silêncio.

A escolha do nome Simão leva-nos novamente ao texto bíblico. Tal nome designava o apóstolo Pedro antes de ele ser escolhido como o servo que deveria divulgar a palavra de Cristo. Esse fato relaciona-se com a caracterização que Simão receberá: é um ser que quase não se expressa, nem se comunica ou mesmo tem atividades marcadas como grandes feitos. O silêncio de Simão parece estar ligado com a recusa do poder da palavra. Tal recusa remete ao título do conto, a partir da focalização de Pilatos, que, em seu silêncio, condenou Cristo.

Atentemos a um dos trechos iniciais do conto:

Levantou-se com a noite viva a principiar-lhe na cara. Examinou de novo os pés, as suas gretas fundas e entrecruzadas, parou, a distender-se, no meio da estrada e recomeçou a andar com o saco a bater-lhe pendularmente numa das pernas. **P**ereiras **a**pareceriam agora, de troncos **p**esados e folhas brandas a enlaçarem o **p**rincípio dos frutos. Um fio de água corria sem fulgor da carranca de uma fonte, a refletir a morte da tarde (1978, p. 12).

Na passagem, tem-se a referência à estrada e à focalização da personagem em sua ação de caminhar. No entanto, e como já destacamos, é o trabalho com o signo e com as imagens que concede uma maior significância ao texto. Note-se, primeiramente, a movimentação da personagem, relacionando-se com o caminhar do texto a partir da aproximação do narrador à sua visão, principalmente no que se refere ao aparecimento das pereiras. A utilização do advérbio “agora” presentifica a aparição das pereiras, aproximando narrador, personagem e leitor na percepção da imagem das árvores que vai se criando à medida em que se lê o texto. A importância da trajetória e sua relação com a escrita dá-se na exploração da imagem dos pés de Simão, que são descritos como contendo “gretas fundas e entrecruzadas”, plasticidade que nos remete à idéia de texto enquanto teia de linguagem e aprofundamento de sentidos. A importância da linguagem é percebida também no uso da pontuação, como se observa no isolamento da palavra parou entre vírgulas, procedimento que produz um truncamento na leitura.

Além desses aspectos, enfatiza-se pela leitura o som “p” nas primeiras sentenças e o som “f” nas últimas. Compreendemos que a utilização do primeiro se dá como uma forma de mimetizar os sons dos passos de Simão ou do saco que bate em suas pernas. Paralelamente, pode-se dizer que a repetição do fonema “p” indicia um avançar da leitura do texto. Em meio, entretanto, ao som mais marcado e martelado do “p”, o “f” sugere o fluir da água que desce da carranca. A referência ao ato de “enlaçar” os frutos, realizado pelas folhas que são personificadas na passagem, lembra-nos o trabalho do texto que oculta seus sentidos, deixando apenas indícios que atraem como meios de sedução.

Observa-se ainda que o trecho selecionado constitui-se como um dos três momentos de pausa do protagonista e que esse se caracteriza pela descrição do espaço e pela atenção voltada aos frutos. Os frutos do conto remetem-nos aos do Gênesis, por marcar textualmente a primeira falta da personagem, num total de três. Essas faltas são omissões frente a atitudes injustas como um roubo, uma agressão e uma luta entre dois cães. O número três é significativo e indica a relação com o texto bíblico: a falta de Simão equivaleria de maneira indireta à fala de Pedro que nega Cristo por três vezes. Assim, o silêncio é omissão e condenação, fato também já constatado na figura de Pilatos.

Se no trecho selecionado já podemos observar uma encenação da linguagem que reforça a idéia de que a travessia de Simão desdobra-se na escrita, não podemos deixar de apontar outras passagens em que isso ocorre e as implicações de sentido para o texto como um todo: “A estrada torcia-se, interminavelmente, abatia-se em **ângulos agudos e obtusos de silêncio**, uma cobra achatada à procura do advento de um sítio em que ficar (p. 15)”.

Destaca-se aí principalmente o caráter plástico da imagem da estrada como uma “cobra achatada”, imagem em que se percebe a sinuosidade do percurso. A menção à cobra também coloca o texto como um caminho marcado pela tentação e pela sedução, mostrando o narrador, como ser que detém a palavra, como uma espécie de criador traiçoeiro que tenta enredar o leitor nos diversos caminhos

possíveis. O fato de se ressaltar a procura “de um sítio em que ficar” pode apontar para a busca de produção de sentidos que sempre aparece no conto de maneira inacabada, não havendo jamais a sua fixação. Essa particularidade também é identificada no título da coletânea de onde a narrativa é extraída: *Os pregos na erva* (1987) constituem uma imagem de não fixidez, além de conjugar elementos díspares (“prego” e “erva”) e contrapor concretude e maciez.

Atentando aos “ângulos agudos e obtusos de silêncio”, notamos que a imagem se mostra como disseminadora de sentidos, pois além de ressaltar sua plasticidade, remete novamente ao texto pela citação à palavra silêncio. A estrada descrita por meio de apontamentos dos ângulos que a formariam permite a visualização do traçado do percurso. Também nessa descrição ressalta-se a sonoridade que se alia a imagem na repetição da vogal “u” que, ao produzir um som mais fechado, confere um caráter obscuro ao texto, como a sugerir que os sentidos estariam escondidos.

Esse jogo entre sentidos também é perceptível na paródia pela alternância entre a recuperação de um texto fonte e a sua transfiguração. A paródia aqui pode ser entendida nos termos de Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989, p. 17), como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado [...] A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança”. O procedimento paródico reaparecerá no conto ao se focalizar o encontro entre Simão e uma mulher que cura seus pés e que, em nossa leitura, associa-se à figura de uma mulher que teria lavado os pés de Cristo no texto bíblico:

Trouxe um frasco meio de um líquido amarelo e um pano que apertava com o polegar e o indicador, à volta de seu centro. A parte superior brotava-lhe de entre os dedos (uma insignificante flor branca).

[...]

Passou-lhe a ponta do pano embebido no líquido amarelo pela sola de um dos pés. A blusa entumecia com a pressão dos seios. A comichão extinguiu-se, à medida que o unguento humedecia a pele (p. 16).

No primeiro parágrafo, nota-se a exploração das cores amarela e branca, evidenciando o aspecto imagético-visual. A descrição que se centra na observação do pormenor aponta para as mãos da mulher em contato com o pano e as transfiguram na imagem de uma flor. Essa transfiguração aparecerá entre parênteses, recurso explorado de maneira diferenciada no conto, como a recolher e reunir em poucas palavras muitas significações e ao intensificá-las pela apresentação da imagem. A observação do pano branco entre os dedos da mulher e a referência ao seu “centro” novamente valorizam a cena enquanto imagem que se destaca no texto. A presença do verbo “brotar” e do substantivo “flor”, construindo a metáfora que compara o pano e a mulher ao vegetal, aponta para o teor erótico que será explorado no outro parágrafo. Nesse, a focalização dos seios de modo a

mostrar a direção do olhar de Simão reforça o erotismo dessa relação quase sem troca de palavras de afeto, mas traduzida pelo toque e pela descrição de sensações como a comichão a se extinguir. O erotismo presente naquelas linhas subverte, portanto, o texto bíblico.

A relação entre a personagem Simão e a de Cristo também sugerida pelo título do conto numa referência a via-crúcis reaparecerá no desfecho da história, no momento da morte da personagem:

Formou uma abóbada com as mãos e soltou um grito. Ouviram um novo tiro. Simão sentiu-se penetrado na testa por um agulhão de som e chumbo. Caiu de costas. Abateu-se sobre ele o verde acuminado dos pinheiros. O resineiro deu um berro que se confundiu com um estampido.

– O que foi? – perguntou a mulher.

O lenço descera-lhe pelo cabelo e enlaçava-lhe, distante, a base do cabelo comprido. Via Simão, uma pasta escura a coroar-lhe a cabeça em que o orifício minúsculo iniciara, pelo sangue, a conspurcação de seu corpo (p. 20).

Nessa última cena, ao contrário de todo o conto, existe uma focalização das ações como “ouvir”, “cair” ou “dar um berro”, dentre as quais algumas se ligam a expressão de som e não à exploração do silêncio e à ausência de voz vista no restante do texto. De maneira geral, a ausência da palavra de Simão por três vezes permite a propagação de atos injustos, fato que aqui reaparece numa reviravolta irônica em que os sons manifestam uma agressão contra Simão, que também será silenciada posteriormente pelas testemunhas de sua morte. Os sons mais intensos traduzem-se na violência do tiro. A descrição do sangue de Simão como “uma pasta escura a coroar-lhe a cabeça” ainda lembra a coroa de espinhos usada por Cristo no momento da crucificação.

Por fim, convém dizer que, durante todo o conto, a presença do verbo “ver” ou a ação de olhar enquanto indicação de um certo erotismo está relacionada à questão do corpo/linguagem, aspecto significativo na ficção de Maria Gabriela Llansol, e que vai tomando dimensões cada vez mais amplas nos textos mais recentes da autora.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: TOLEDO, D. O. (org). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. de Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: edições 70, 1989.
- LLANSOL, M. G. *Os pregos na erva*. Lisboa: Rolim, 1987.

LOPES, S.R. *A legitimação em literatura*. Lisboa: Rolim, 1987.
_____. *Exercícios de aproximação*. Lisboa: Vendaval, 2003.
_____. *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Vendaval, 2003.
ROSA, A. R. *Deambulações oblíquas*. Lisboa: Quetzal, 2001.