

O JOGO DA LEITURA LITERÁRIA: Um estudo de “Teleco, o coelhinho”, de Murilo Rubião

Wellington Medeiros de Araújo (UERN)

w.medeiros69@yahoo.com.br
wellington.medeiros69@hotmail.com

Introdução

A leitura do texto literário requer de si mesma uma prática constante, gradual e crescente. O conhecimento de mundo ou o repertório que se estabelece entre quem lê e as pistas da obra lida determina o sucesso da empreitada. Ler uma obra artística desfaz fronteiras e retira o automatismo que os hábitos da escola tradicional têm propiciado.

O leitor de literatura, entendida aqui como arte que estabelece um vínculo entre abordagens interna e externa (TODOROV, 2009, p. 36), deve estar sempre atento ao uso dialético que essas abordagens tendem a proporcionar. O texto literário pede certos procedimentos estéticos, a literariedade, como postulada pelo formalismo russo, além de uma abordagem da realidade que não caia no vazio das discussões obsoletas ou clichêizadas. Para Ítalo Calvino (1993, p. 16), o ato de ler grandes obras, a que chama clássicos, “servem para entender quem somos e aonde chegamos”. Ou ainda, segundo o mesmo Calvino (op. cit., p. 10), vale ressaltar que na leitura (ou releitura) dessas obras guardamos com ela uma relação duradoura, pois nelas “Existe uma força particular (...) que consegue fazer-se esquecer enquanto tal, mas que deixa sua semente.”

Pensando, pois, a leitura do texto literário como pressuposto de relações complexas, “embora com bases teóricas comuns”, e que o texto “é uma espécie de fórmula, onde o autor combina consciente e inconscientemente elementos de vários tipos” (CANDIDO, 1989, p. 5), busca-se, nesse estudo, anotar certo grau de dificuldade que se evidencia no público leitor em nossa prática educacional. Nesse sentido, a reflexão que se espera daí, recai na questão da finalidade da literatura como objeto de cultura e ferramenta pedagógica.

Em sua aula inaugural no Collège de France, Antoine Compagnon (2009) intenta responder à questão “literatura para quê?”. Na esteira dessa indagação é que procuramos ver a literatura como exercício constante das mentalidades e formação humana do leitor. No entanto, antes de relativizar a condição do leitor aí estabelecido, deve-se chamar atenção, também, aos encaminhamentos de leitura que vêm sendo aplicados em sala de aula, construídos, evidentemente, a partir da perspectiva com que se enxerga o fazer literário.

Cada texto mantém suas especificidades, e isso deve ser considerado. Ao texto não literário cabem averiguações e análise de natureza do discurso como atividade cotidiana, notando-lhes suas significações num plano imediato com a sociedade de onde faz parte. Informatividade e raciocínio lógico marcam essa linguagem que se quer transparente, direta no contato com os membros ou atores do jogo discursivo. A comunicação, por esse ângulo, dirige-se sem mediação outra que não seja a equivalente ao intuito da percepção objetiva do ato linguístico.

Diferente ocorre com a linguagem literária, que se quer opaca, estranha e não assimilável pela imediaticidade das regras da língua em seu uso cotidiano. É uma escrita imaginativa no sentido de se fazer representação, a partir dos conceitos de *mimesis* e verossimilhança. Por esse percurso, de ficção, ou criação de imagens, pode-se dizer que ela “não é a única, mas é mais atenta que a imagem e mais eficaz que o documento, e

isso é suficiente para garantir seu valor perene” (COMPAGNON, 2009, p. 55). No entanto, ressaltamos que, compactuar as diferentes posições teóricas em torno da distinção entre literatura e não literatura requer um espaço bem maior e mais complexo que, para esse instante, não seria necessário. Pois, o que se pretende nesse momento é perceber que, no texto ao que chamamos de “literatura”, há um grau de estranhamento em relação às posições tradicionais no comportamento linguístico humano.

Assim, pensamos com Candido (1989, p. 5) ao enfatizar a participação do leitor, ou analista, que deve “utilizar sem preconceitos os dados de que dispõe e forem úteis, a fim de verificar como (para usar palavras antigas) a matéria se torna forma e o significado nasce dos rumos que esta lhe imprimir”. E é respeitando as especificidades de cada texto, que o estudioso ainda afirma aquilo que vem a ser o eixo central da abordagem aqui requerida: “o conceito básico de estrutura como correlação sistemática das partes (...)” (CANDIDO, op. Cit, idem).

Procurando estabelecer uma correlação entre o texto de estranhamento e a organização estrutural de suas partes, seja no plano de adequação da língua à escrita, seja na representação que se quer da vida, lembramos que a prosa de ficção, diferente do texto em versos, requer outros procedimentos. Enquanto devem ser levados em conta o ritmo, a cadência melódica das frases (versos), a distribuição e organização no texto no papel, o uso peculiar das figuras de linguagem, o vocabulário etc; o texto em prosa privilegia componentes como a adequação às especificidades da ficção.

Para entender o funcionamento deste último, recorreremos a um texto do escritor Murilo Rubião, expoente significativo da literatura no século XX. Nesse texto, “Teleco, o coelho”, o escritor expõe a fratura do real em sua representação no texto de valor artístico.

1. Uma leitura da prosa de ficção: Teleco, o conto

Movido pela rapidez de uma unidade dramática que se constrói em torno de três personagens, “Teleco, o coelho”, de Murilo Rubião, exercita-se, em sua aparência, como atividade do absurdo, como trapaça e dilaceração do real. Buscando, para um leitor mais apressado, escapar do realismo social em voga nos anos de 1950, Rubião publica “Teleco” pela primeira vez no livro “Os dragões e outros contos”, em 1965.

Tendo como célula dramática principal o processo de metamorfose de um coelho em vários outros bichos, a história, pela rapidez e economia de recursos, próprio da prosa de ficção, é um conto e recorre ao fantástico como recurso de estabelecimento da verossimilhança. Ora, a representação do real confunde-se com o próprio estatuto do que se quer como literatura. E aqui recorreremos ao sentido de “escrita imaginativa”, indo de encontro ao que Eagleton (1983) propõe, completando que, mesmo que a história, a filosofia e outras ciências humanas não sejam destituídas de criação e/ou imaginação, a literatura guarda, em si, uma função estética e é determinada pelas condições de leitura que em torno dela se estabelecem.

É o modo contraproducente que traduz, em termos de uma sociedade utilitarista, o princípio da leitura do texto poético. Afinal, “por que ler?”, quando sabemos que “outras representações rivalizam com a literatura em todos os seus usos, mesmo moderno e pós-moderno, seu poder de ultrapassar os limites da linguagem e de se desconstruir” (COMPAGNON, 2009, p. 45).

A resposta parece surgir nas entrelinhas do jogo que a linguagem literária proporciona. Apenas assim pode-se pensar em uma leitura do texto que narra as peripécias de um coelho que se transforma, no instante em que deseja, em qualquer

outro bicho. Da lógica do mundo real e todas as implicações que isso pode suscitar, gera-se a absorção de outra lógica, inerente ao texto, mas que dialoga com seu contexto em todas as perspectivas.

Para Todorov (2010, p. 30),

somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar.

Nesse caminho, o texto literário gera a incerteza, ou melhor, a sua própria certeza, instaurando, na dúvida, o poder do questionamento, da atividade criadora e criativa. O jogo põe-se em atividade, o estado de inércia da leitura ganha dinamismo e tal Alice, personagem de Lewis Carroll, que antes via o mundo como tédio, atravessa o canal das possibilidades racionais para o mundo da imagem, da imaginação, da fantasia. É a incerteza como característica do fantástico que propõe o absurdo. E assim é constituído, pois não pede respostas: “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, em face de um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação ao de real e de imaginário.” (TODOROV, p. 31).

Retomando o conto de Rubião, “Teleco, o coelho” é aberto por uma epígrafe retirada do texto bíblico (Provérbios, capítulo 30, versículos 18 e 19)¹. Nessa citação, a escolha do autor parece já dizer, ou melhor, já oferece pistas daquilo que pretende contar: o mistério, aqui presentificado pelo não reconhecimento do homem em face de coisas que não têm explicação, como “o caminho da águia no ar”, “o caminho da cobra sobre a pedra”, o “da nau no meio do mar” e o “do homem na sua mocidade”.

Criando horizontes de expectativas, portanto, a epígrafe funciona como elemento não apenas pré-textual, mas como etapa importante na decodificação do todo. E tais expectativas, como verificado, direcionam o conto para o campo do enredo em que o mistério é o tema central. Assim, podemos, contemplando os elementos de uma narrativa de ficção, da qual o conto é subdivisão, juntamente com o romance, a novela e a crônica, fazermos algumas observações.

Primeiro, vimos que o enredo apresenta a estranha história de um coelho cinzento que, ao abordar o narrador um dia na praia, passa a desfrutar de sua companhia e, juntos, dividindo espaço em uma casa, revelam os problemas da convivência e das diferenças que norteiam as relações afetivas e sociais. Envoltos na densa conjectura dos afetos, narrador, também personagem, e Teleco, um ser capaz de se autometamorfosear, experimentam as diferenças próprias da constituição do humano. Complexos, os dois personagens deixam transparecer um mundo em que a angústia, a solidão e os orgulhos feridos compõem um quadro social e afetivo sempre determinante para as relações. Como se não bastasse, surge uma terceira personagem, Teresa, jovem mulher por quem os dois primeiros passam a sentir atração e paixão.

É curioso notar que o nome Teresa, do grego *Thêrasia*, remete ao habitante natural da ilha de *Thêra* e é normalmente interpretado como “ilha das feras”, podendo, *thêr*, remeter ao significado de “fera, animal selvagem, serpente”, entre outros. Espécie de “pomo da discórdia”, Teresa age como elo deflagrador da crise afetiva. Ou melhor, ao procurar se inserir enquanto membro participante, corrói as bases de uma estrutura

¹ Eis a epígrafe: “Três coisas me são difíceis de entender, e uma quarta eu a ignoro completamente: o caminho da águia no ar, o caminho da cobra sobre a pedra, o caminho da nau no meio do mar, e o caminho do homem na sua mocidade.” (RUBIÃO, 2010, p. 52).

que parecia erguida e segura, a amizade dos dois personagens. O terceiro personagem desencadeia a ruptura, como no mito judaico-cristão de Adão e Eva, quando a serpente desfaz a harmonia reinante em função de interesses próprios. Mais uma vez o texto bíblico aparece, adentrando o misterioso universo das relações que compõem o significado das partes do conto.

Contada em primeira pessoa, a trama segue os passos desse personagem e narrador que, em face do carinho e da afeição nutridas pelas outras personagens, parece não ser capaz de entrar no processo da onisciência, típico do uso da primeira pessoa. Assim, o narrador-personagem tem o foco de suas ações e de seus pensamentos comprometido pelo princípio da subjetividade, como se pode perceber nesta passagem:

Foi a última vez que os vi. Tive, mais tarde, vagas notícias de um mágico chamado Barbosa a fazer sucesso na cidade. À falta de maiores esclarecimentos, acreditei ser mera coincidência de nomes. (RUBIÃO, 2010, p. 58)

Note-se que, em função de não ser capaz de dominar os diversos planos que figuram na narrativa, isso tende a “humanizar” mais ainda as posturas e observações que ele, o narrador, faz. Ora, é a composição do caráter que, portanto, se deixa estabelecer. Motivado pelos ciúmes e pela soberba, o narrador expulsa o casal de perto de si. Os efeitos (ou defeitos) do rancor moldam a personalidade, a *personae* que determina o que será contado.

A experiência de vida parece, em tempos de modernidade, onde a trama se situa, viciada aos extremos do caráter e ao sentimentalismo barato. Não que isso não ocorresse em tempos de outrora, mas é que, agora, é a voz da experiência, modelada pelo tom da narrativa, que expõe a fratura de uma vida que parece comportar a barbárie moral em sua gênese. Nesse ângulo pensamos o vazio das relações presentes nos grandes centros urbanos, em que a vida em “gaiolas”, ou apartamentos ou casas em condomínios fechados, parece criar um temível modelo que tem a distância entre as pessoas o centro irradiador de orientação dos comportamentos. E é isso que permeia a vida do narrador, que prefere colecionar “exemplares raros”, seja lá do que for, a vivenciar seus medos e dialogar com seus pares, a viver.

Como em um conto que “se preze”, o tempo e o espaço aparecem em função da economia de recursos. O primeiro, mesmo comportando certa duração – momento que vai do primeiro contato com Teleco na praia, passando pela convivência no mesmo lar, aos seus instantes finais de vida; imprime a marca da brevidade ao ser narrado. As etapas de todo esse processo seguem sem maiores pormenorizações, sem digressões ou outro recurso que estenda a história até os limites da novelística. Pode-se dizer que o tempo é bem aproveitado em função de conseguir extrair do mínimo relatado o máximo dos subentendidos e pressupostos, recursos caros ao literário.

O espaço, por sua vez, surge mais em função das necessidades psicológicas das personagens. Diríamos que, por sua natureza subjetiva, funciona mais como ambientação dos conflitos existentes. Por isso, seja na praia, seja em casa ou num circo, a sensação de melancolia e angústia paira sobre tudo e todos. O ambiente aparece como recurso psicológico de uma condição humana que procura, em vão, a forma ideal de se portar em uma sociedade que tem a exclusão como princípio. Isso se diz por notar que a diferença é uma tentativa sempre buscada para se configurar como identidade. Remetendo mais diretamente ao conto, pode-se ver o necessário desespero de Barbosa, agora humanizado, outrora coelhinho ou Teleco, de assumir a forma ideal que agrada a todos.

Apontados os elementos da narrativa, espécie de espinha dorsal a atravessar o corpo do texto, encontramos aquilo que Candido (1989) chama de “estrutura, como correlação sistemática das partes”. Identificar enredo, narrador, personagens, tempo e espaço ou ambiente é um exemplar exercício na decodificação das partes que constituem o todo da narrativa. Além disso, serve como ponto de partida para colocar as tensões daí geradas como princípio interpretativo, refazendo o caminho consciente ou não da criação artística.

No sentido do estabelecimento das tensões, encontramos um coelhinho que tem a metamorfose por princípio, como se pode notar, como um dos temas do insólito. Como já indicado, o componente fantástico permeia o plano de racionalização ou a logicidade do texto. Lógica essa que não pode ser pensada enquanto ordem das coisas de um mundo racional. É uma hesitação a provocar o raciocínio, a desfazer certezas e categorias fechadas de análise. Nesse sentido, o texto literário não precisa ter compromisso com o real, mesmo sabendo que aparece como poderoso instrumento de elucidação da imagem: “A literatura não é a única, mas é mais atenta que a imagem e mais eficaz que o documento, e isso é suficiente para garantir seu valor perene (...)” (COMPAGNON, 2009, p. 55).

E é como imagem figurativizada que se pode pensar o fantástico, o estranho da narrativa de Teleco. Pois, ao escapar das imagens imediatizadas pela lógica dos sentidos em seus usos cotidianos, a história de Murilo Rubião trava, com o mundo de onde tem sua referência, uma espécie de ludicidade, ao driblar as certezas e instaurar novas possibilidades de organizar o pensamento. A linguagem literária, ou a literatura procede, segundo Zilberman (1985, p. 22):

por meio dos recursos da ficção, uma realidade, que tem amplos pontos de contato com o que o leitor vive cotidianamente. Assim, por mais exacerbada que seja a fantasia do escritor ou mais distanciadas e diferentes as circunstâncias de espaço e tempo dentro das quais uma obra é concebida, o sintoma de sua sobrevivência é o fato de que ela continua a se comunicar com o destinatário atual, porque ainda fala de seu mundo, com suas dificuldades e soluções, ajudando-o, pois, a conhecê-lo melhor.

E é no/do exagero que se podem depreender certas lições ou moral da história. Primeiro, observemos que Teleco, esse ser mutante em constante transformação, parece procurar uma forma que esteja sempre pronta para agradar os outros:

Depois de uma convivência maior, descobri que a mania de metamorfosear-se em outros bichos era nele simples desejo de agradar ao próximo. Gostava de ser gentil com crianças e velhos, divertindo-os com hábeis malabarismos ou prestando-lhes ajuda. O mesmo cavalo que, pela manhã, galopava com a gurizada, à tardinha, em lento caminhar, conduzia anciãos ou inválidos às suas casas. (RUBIÃO, 2010, p. 53)

Ao mudar de forma constantemente, o pequeno ser busca no outro a compreensão, o afeto, talvez. Importante é ressaltar que em sua natureza de “bicho”, Teleco muito mais se aproxima do humano, elevando suas características. Voltando-se ao processo da antropomorfização, a trama ganha contornos de historietas fabular, quando bichos e coisas designam ações humanas através de processos morais e pedagógicos.

Por esse caminho, entender o texto como pertencente ao gênero fábula, é fechar a construção de sentidos e privar, conseqüentemente, o leitor de fazer novas leituras. Por isso, a hesitação novamente paira sobre o conto, uma vez sabermos que a forma final e o grande desejo de Teleco é ser homem. Vejamos essas passagens:

Retomando a forma de canguru, inquiriu-me, com um ar extremamente grave:

- Basta essa prova?
- Basta. E daí? O que você quer?
- De hoje em diante serei apenas homem.
- Homem? – indaguei atônito. Não resisti ao ridículo da situação e dei uma gargalhada... (RUBIÃO, 2010, p. 55)

Enganava-me. Deitado ao lado da moça, no tapete do assoalho, o canguru ressonava alto. Acordei-o, puxando-o pelos braços:

- Vamos, Teleco, chega de trapaça.
- Abriu os olhos, assustado, mas, ao reconhecer-me, sorriu:
- Teleco?! Meu nome é Barbosa, Antônio Barbosa, não é, Tereza? (op. cit., idem, pp. 55-56)

Indignado, separei-os. Agarrei o canguru pela gola e, sacudindo-o com violência, apontava-lhe o espelho da sala:

- É ou não é um animal?
- Não, sou um homem! – E soluçava, esperneando, transido de medo pela fúria que via nos meus olhos. (idem, ibidem, pp. 57-58)

Sem identidade que o marque, daí o incessante metamorfosear-se, Teleco, ou Barbosa, como quer, parece dilacerado em um mundo onde a aparência e a necessidade de definições se faz mais importante do que os afetos, traço peculiar àquela criatura. Procurando sempre agradar, como dito anteriormente, Teleco se faz de acordo com a situação e frente a quem quer despertar afeto, confortando. A identidade, entendida aqui como qualidade do que configura o mesmo, tem na alteridade sua marca de oposição. E é nela e por ela que Teleco sofre os reveses de sua personalidade. Pois, por não pertencer a um grupo específico, acaba por viver à margem desse processo que iguala e não distingue a ninguém.

Num mundo em que todos são iguais, a presença desse ser informe (ou disforme) atrapalha os sentidos e deixa gerar, além da lição da alteridade, uma leitura da pedagogia da diferença, imanente ao próprio conceito de literatura. Não que o compromisso do literário seja medido pela sua aplicação em sala de aula, mas sim, pelo valor artístico que detém como obra de arte, conforme menciona Zilberman (1985, p. 23) a respeito da literatura infantil:

O professor que se vale do livro para a veiculação de regras gramaticais ou normas de obediência e bom comportamento oscilará da obra escrita de acordo com um padrão culto, mas adulto, àquela criação que tem índole edificante. Todavia, é necessário que o valor por excelência a guiar esta seleção se relacione à qualidade estética. Porque a literatura infantil atinge o estatuto de arte literária e se distancia de sua origem comprometida com a pedagogia, quando apresenta textos de valor artístico a seus pequenos leitores. E não é porque estes ainda não alcançaram o *status* de adultos que merecem uma produção literária menor.

É “a qualidade estética”, portanto, o traço edificador a nortear a leitura e as apreensões do que foi lido como literário. E pensando por esse sentido, observamos que o absurdo, resultante das aventuras de Teleco, nada mais é senão uma exacerbação do vivido com vistas à compreensão desse mesmo vivido.

Por isso, como dito em primeiras reflexões desse estudo, é apenas aparente o distanciamento das querelas realistas no texto de Murilo Rubião. Pensar o realismo como um “esforço, por parte do escritor anti-romântico de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos (...)”, ou ainda, pensar o mundo a partir do “distanciamento do fulcro subjetivo” (BOSI, 1995, p. 186), é simplificar o entendimento e a dimensão desse momento da historiografia literária. Nesse sentido, pode-se ver o fantástico como uma leitura das reações a certas censuras, ou ainda, anotar suas funções sociais: “Mais do que um simples pretexto, o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhor aceitos por qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo.” (TODOROV, 2010, p. 167).

É, portanto, como texto realista, no sentido de construção do real a partir de suas representações, seja como fantástico, insólito ou absurdo, que “Teleco, o coelhinho”, pode ser lido. E, dessa maneira, à indagação de Compagnon (2009), “literatura para quê?”, começa a fazer sentido, se recorrermos ao mesmo autor e dele extrairmos a resposta:

Ela sofre concorrência em todos os seus usos e não detém o monopólio sobre nada, mas a humildade lhe convém e seus poderes continuam imensos; ela pode, portanto, ser abraçada sem hesitações e seu lugar na Cidade está assegurado. O exercício jamais fechado da leitura continua o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir.

Nesse “exercício jamais fechado da leitura” reside, talvez, uma das fontes de sua permanência. Essa capacidade que o texto literário tem de nunca cair em fórmulas prontas, em nunca ceder à vilania algoz dos intérpretes mais eufóricos. Com isso, adquire poder de mudança constante, metamorfose.

E enquanto metamorfose, Teleco deixa entrever sua última face. Incompreendido pela perversão de um mundo que não comporta seu jogo de transformações, exilado em sua própria condição mutante, esse ser-menino caminha como vítima, rumo à trágica consciência de si mesmo e dos outros. Mostra-se como “carneirinho” para, em seguida, definir-se, perante a morte, como menino, figura máxima da condição da inocência:

Por fim, já menos intranquilo, limitava as suas transformações a pequenos animais, até que se fixou na forma de um carneirinho, a balir tristemente. Colhi-o nas mãos e senti que seu corpo ardia em febre, transpirava.

Na última noite, apenas estremeia de leve e, aos poucos, se aquietou. Cansado pela longa vigília, cerrei os olhos e adormeci. Ao acordar, percebi que uma coisa se transformara nos meus braços. No meu colo estava uma criança encardida, sem dentes. Morta. (RUBIÃO, 2010, p. 59)

O teor trágico da morte do pequeno Teleco funciona, em função de sua permanência no mundo, como uma catarse. Não podendo ter a “forma” que deseja, sucumbe ante a ordem (ou desordem) que as coisas exigem. Existencialmente ou socialmente, o que se pode perceber é a dor e a angústia pela não aptidão aos contratos estabelecidos. Como ser sem forma definida, “mugia, crocitava, zurrava, guinchava, bramia, trissava” (RUBIÃO, 2010, p. 59), gritava, enfim, na tentativa exaustiva de ser ouvido, compreendido.

Conclusão

Entender o processo de aptidão ou de adaptação de Teleco, o coelhinho, a um mundo “sem coração” requer uma reflexão que, apenas possível, se tomarmos a importância do texto literário para nossas vidas. Afinal, ainda segundo Compagnon (2009, p. 45): “É tempo de se fazer novamente o elogio da literatura, de protegê-la da depreciação na escola e no mundo.”

Teleco reproduz, em sua figuração, uma moral didática de um ser não-humano que muito tem a nos dizer. E assim o faz, através de suas peripécias e da mensagem que encerra, pois envolto no jogo da linguagem literária. Literatura que, atravessada pelas camadas mais recônditas da elaboração estética, ou artística, sucinta em cada um de nós, leitores, a expectativa por uma pedagogia capaz de libertar. A literatura, nesse sentido,

tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo. Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apóia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas.” (CANDIDO, 2004, p. 175)

E no jogo “dialético de nossos problemas” deixamos a linguagem proporcionar o apuro de nossas sensações para, com isso, podermos fomentar questões e procedimentos de abordagem do texto literário em sala de aula.

E que Teleco deixe viva sua lição, e com sua vulnerabilidade perante a vida, nos force a perceber o revestimento (ou formas) para o que entendemos por literatura. Pois, se não somos capazes de entendê-la, ou aceitá-la, em suas diferenças e constantes mutações, estamos próximos de nos afastarmos cada vez mais de sua pureza, sua astúcia e, mais do que tudo, de sua vitalidade. Pois Teleco só se torna possibilidade real, desafiando a hesitação do fantástico, ou as certezas do realismo, se visto como literatura.

Referências Bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula: caderno de análise literária*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. A Nova Narrativa. In: *A Educação pela noite*. 5 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.
- _____. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- CORRÊA, Rafaela Cardoso. *Universos literários insólitos: aproximações e distanciamentos entre as narrativas “Teleco, o coelhinho” e Pinocchio*. In: <http://www.dialogarts.uerj.br/avulsos/insolito/narrativasdoinsolito.pdf> .
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- RUBIÃO, Murilo. Teleco, o coelhinho. In: *Obra Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- TODOROV, Tzvetan. *A Literatura em perigo*. 2 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- _____. *Introdução à Literatura Fantástica*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates; 98).
- ZILBERMAN, Regina. *A Literatura infantil na escola*. 4 ed. São Paulo: Global, 1985.